Klasycy dodekafonii 2

B·SCHÄFFER

WPM

„Klasycy dodekafonii" B. Schäffera to pozycja w polskiej literaturze muzykograficznej, szczególna i wyjątkowa. Część pierwsza — historyczna — traktuje o genezie dodekafonii, jej twórcach, o historii tej techniki; zawiera eseje biograficzne o trzech klasykach, omówienia największych dzieł dodekafonicznych. Jeden z rozdziałów poświęca autor muzyce tych twórców, którzy rozwinęli technikę dodekafoniczną, muzyce Krenka, Leibowitza i Dallapiccoli.

Część druga — analityczna — stanowi muzyczno-materiałowe uzupełnienie tomu pierwszego. Zawiera 158 fragmentów wybranych ze szczególnie reprezentatywnych, wybitnych dzieł dodekafonicznych, z których każdy posiada dokładne omówienie. Zestawienie tych przykładów daje pełny obraz rozwoju techniki dodekafonicznej, ilustruje jego najistotniejsze etapy i problemy.

Fot. Wojciech Krakowski

B. Schäffer

Klasycy dodekafonii

B. SCHÄFFER

KLASYCY

DODEKAFONII

Bogusław Schäffer

Klasycy dodekafonii

Część analityczna

1964

POLSKIE
WYDAWNICTWO
MUZYCZNE

Obwolutę projektował Witold Skulicz

Przedmowa

Chcąc zapoznać Czytelników z problemami techniki dwunastodźwiękowej, autor *Klasyków dodekafonii* uważa za pożyteczne dołączyć do części historycznej książki sto kilkadziesiąt przykładów muzycznych, zaopatrzonych w komentarze, które w sumie składają się na drugi tom książki. Przykłady te ilustrują rozwój techniki dodekafonicznej od pierwszych prób Hauera i Schönberga aż po dzisiejsze próby odnowienia materiału muzycznego.

Można było ograniczyć się do przykładów z muzyki Schönberga, Berga i Weberna, lecz w ten sposób zamknięty materiał nie ilustrowałby ani żywotności dodekafonii, ani jej siły inspiratywnej w naszych czasach, kilkanaście lat po śmierci pierwszego i ostatniego klasyka dodekafonii, Arnolda Schönberga. Dlatego też cytowane przykłady w dużej mierze wychodzą poza muzykę klasyków dodekafonii. Co więcej, obejmują muzykę niedodekafonistów, jak muzyka Bartóka czy Hartmanna, lub utwory niedodekafoniczne, np. Vogla czy Apostela. W sumie Czytelnik ma możność zaobserwowania zasięgu wpływu dodekafonii, który obejmuje wielu współczesnych kompozytorów wielu krajów.

Podstawą wyboru przykładów muzycznych była nie popularność kompozycji, lecz przede wszystkim ich problemowość. Toteż położono tu nacisk zwłaszcza na te kompozycje, w których określone problemy techniczne są potraktowane najpełniej i — to szczególnie ważne — po raz pierwszy w muzyce.

Dla ułatwienia lektury komentarzy podajemy kilka zasadniczych terminów; pozostałe pozna Czytelnik w trakcie lektury książki:

d o d e k a f o n i a — technika dwunastodźwiękowa (nie system!) stanowiąca podstawę muzyki, opartej na materiale dwunastu (różnych!) dźwięków

g r u p a — wycinek serii wynikający z podziału jej na dwie, trzy lub cztery części (pomiędzy grupami serii może zachodziś stosunek identyczności i podobieństwa)

materiał dźwiękowy — dźwięki jako suma

muzyka serialna — muzyka, w której kompozytor wyzyskuje możliwości wariacyjnego różnicowania materiału muzycznego nie tylko w zakresie dźwięków, lecz — poprzez rzutowanie układu materiału serii — w zakresie dynamiki, rytmiki, barwy dźwiękowej, artykulacji itd.

muzyka seryjna — muzyka oparta na materiale serii zawierającej więcej niż dwanaście dźwięków lub (to częstsze) mniej niż dwanaście dźwięków (w wypadku dwunastu różnych dźwięków mamy do czynienia z dodekafonią)

postacie serii — warianty kontrapunktyczne:
1. postać zasadnicza (oryginalna)
2. postać w odwróceniu (inwersja)
3. rak
4. rak w inwersji

przykład:
seria *IV Kwartetu smyczkowego* Arnolda Schönberga
postać oryginalna — *d-cis-a-b-f-es-e-c-as-g-fis-h* — rak
inwersja — *d-es-g-fis-h-cis-c-e-as-a-b-f* — rak w inwersji
ponieważ na każdym stopniu skali chromatycznej można zbudować cztery postacie serii — w sumie istnieje 48 różnych postaci serii

seria — uporządkowanie materiału dźwiękowego; kolejny układ poszczególnych dźwięków, określający wzajemne stosunki pomiędzy nimi

seria wszechinterwałowa — seria oparta na dwunastu różnych dźwiękach i jedenastu różnych interwałach (od małej sekundy do wielkiej septymy)

struktura — stosunki zachodzące pomiędzy dźwiękami serii, wyrażone w interwałach (tj. w odległościach pomiędzy dźwiękami)

Rozwój dodekafonii

w przykładach muzycznych

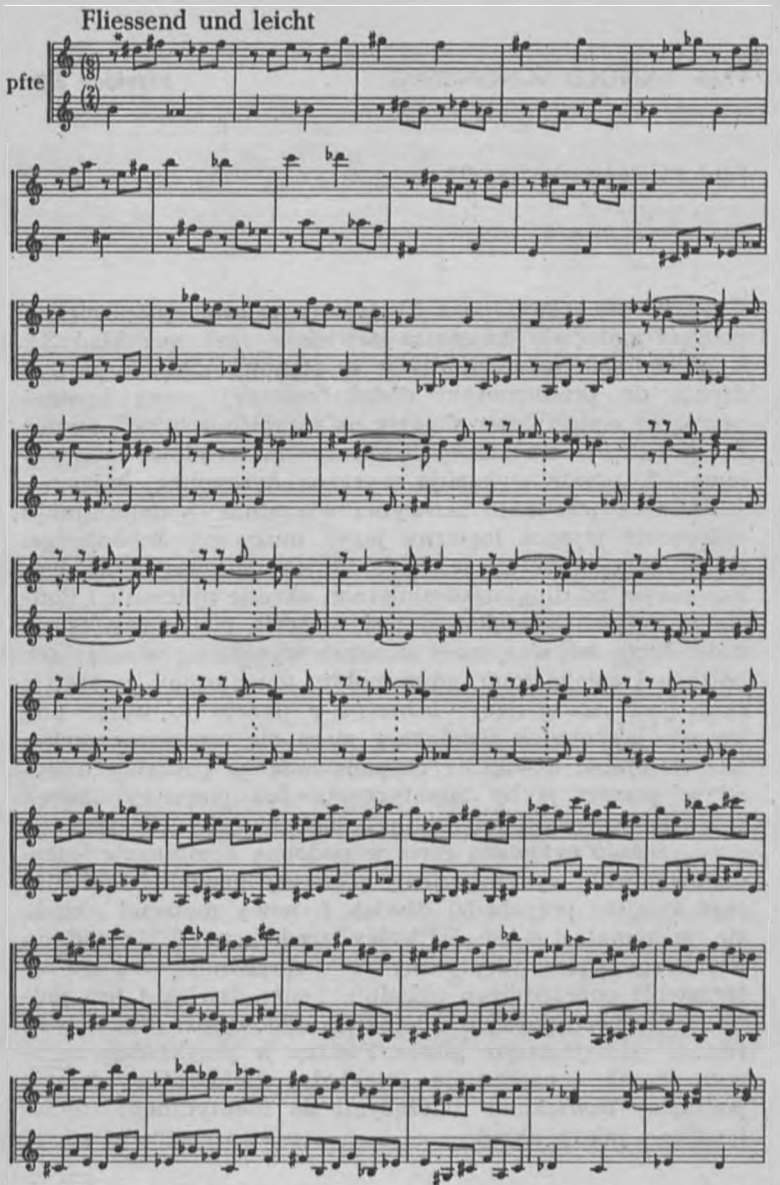
1922—1962

1922. JOSEF MATTHIAS HAUER *przykład 1* ▶

Barockstudien für Klavier op. 42

początek utworu

Data powstania tej kompozycji nie jest pewna, nie ma jednak wątpliwości, że utwór został napisany nie później niż w roku 1922 (wydany w marcu 1922). Materiałowo ujmując, jest konsekwentnie dwunastotonowy: każdy dwutakt opiera się na materiale pełnych dwunastu różnych tonów. Sama jednak obecność dwunastu tonów nie decyduje o strukturalnym uformowaniu dzieła. Poza dodekafoniczną niepowtarzalnością dźwięków istnieje jeszcze inna zasada układania materiału dźwiękowego i ona jest tu bodaj ważniejsza. Materiał dwunastu dźwięków kompozytor układa bowiem w ten sposób, że dzieli je na cztery grupy trzydźwiękowe. Zawartość tych grup zmienia się ustawicznie — ich struktura pozostaje jednak ta sama. Z punktu widzenia tonalności grupy Hauera są trójdźwiękami durowymi i molowymi. Z perspektywy późniejszego rozwoju dodekafonii — mamy tu do czynienia z podziałem dwunastu dźwięków w ten sposób, by tworzyły pomiędzy sobą interwały małej tercji, wielkiej tercji i kwarty (lub ich przewrotów). Taki podział daje dwa akordy durowe dawnego typu i dwa ich przewroty (tj. akordy molowe). I tak np. mamy w pierwszym dwutakcie postęp *H-Des-a-g*, wypełniający cały materiał dwunastotonowy (w podanym przykładzie krzyżyki i bemole odnoszą się tylko do nut, przed którymi stoją, a zatem np. czwarta nuta w górnym systemie liniowym to *f*, nie *fis*; już w tym szczególe notacyjnym ujawnia się duża świadomość teoretyczna i celowość zapisu: w każdym dwutakcie musi być siedem nut bez znaków i pięć nut z krzyżykiem lub bemolem). W muzyce Hauera uderza zupełny brak dynamiki i artykulacji, brak tempa („płynnie i lekko" — to jedyny przybliżony wskaźnik tempa!), rytmika jest przy całej swej jednostajności wyraźnie „zdematerializowana": nie wiemy nawet, czy muzyka przebiega tu na $\frac{6}{8}$, czy też na $\frac{3}{4}$ (prawdopodobnie w dwu metrach jednocześnie). Te wszystkie braki rekompensuje harmoniczna gra dźwięków, która mimo stałej niemal trzygłosowości jest maksymalnie różnicowana (por. choćby ustawiczne zmiany kolejności składników trójdźwiękowych, zmiany samych trójdźwięków itp.). W porównaniu z muzyką Schönberga muzyka Hauera jest jakby nie z tego świata, bez tradycji, bez kierunku stylistycznego, bez atrakcyjności.



* Znaki ♯ i ♭ odnoszą się tylko do nut, przed którymi są postawione.

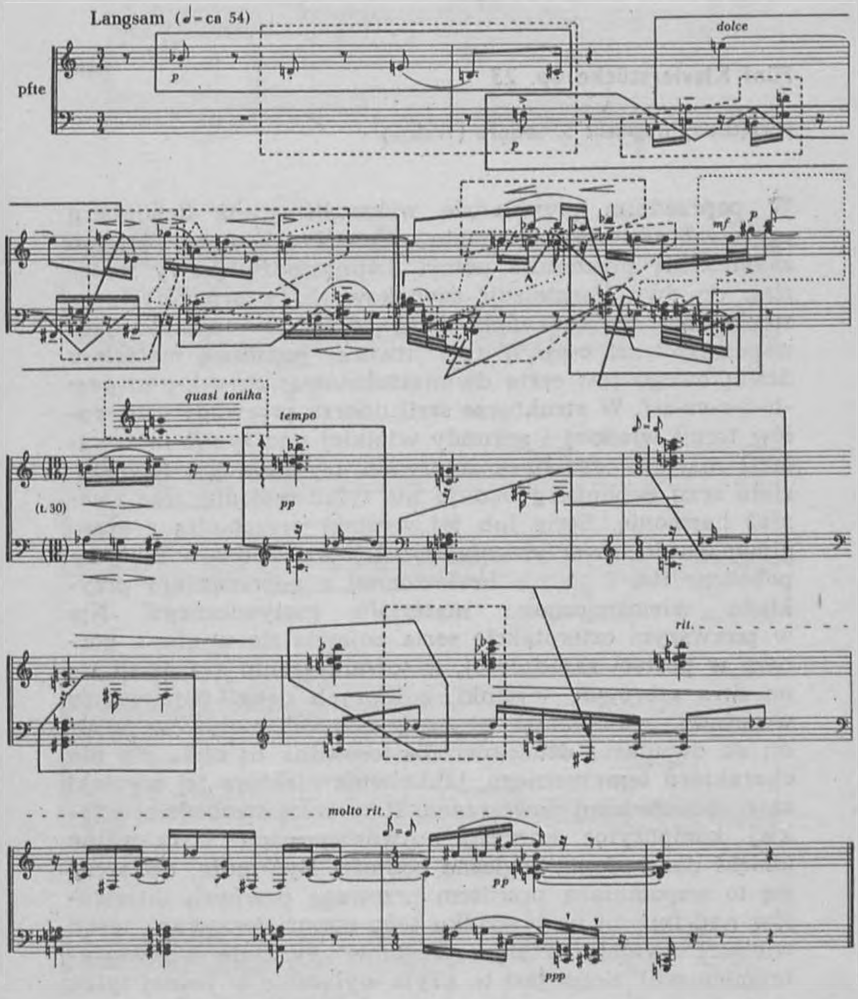
Copyright 1922 by Universal-Edition (przedruk z dodatku do czasopism „Anbruch")

1923. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 2* ▶

Fünf Klavierstücke op. 23

fragmenty 3. utworu

Z pięciu utworów *Opusu 23* dopiero ostatni opiera się na pełnym materiale dwunastu dźwięków (zob. przykład 3.). Z pozostałych czterech utwór 3. stanowi jakby wprowadzenie do problematyki dodekafonicznej przez kontrapunktykę materiałową. Oparty na technice seryjnej, a więc na technice o określonej strukturze materiałowo-interwałowej, 3. utwór wykazuje wyraźną dyscyplinę, która — jakkolwiek jest mało uchwytna wizualnie — determinuje całkowicie wysoce logiczny język muzyczny Schönberga. (Warto przypomnieć, że *Opus 23* jest pierwszym dziełem napisanym po długim, ośmioletnim okresie milczenia.) Podstawą materii dźwiękowej jest tu seria pięciu dźwięków: *b-d-e-h-cis*; ich wzajemny stosunek wyraża się w relacjach półtonu i całego tonu, gdyż motyw ten ułożony w postaci skali jest następujący: *b-h-cis-d-e* (warto to wziąć pod uwagę, jakkolwiek Schönberg stara się częściowo zachować kolejność dźwięków eksponowaną na początku utworu w postaci jakby tematycznej). Już pierwszy dźwięk w głosie basowym nie jest przypadkowy, lecz kojarzy się z poprzednio cytowaną serią w podobną kombinację interwałową: jeśli wyeliminujemy pierwszy dźwięk *b*, na którego miejsce przychodzi dźwięk *f*, nowy materiał układa się w temat *d-e-h-f-cis*, który zredukowany do układu skalowego, jest identyczny z poprzednim: *h-cis-d-e-f* (przewrót poprzedniego układu!). Tenże dźwięk *f* jest jednocześnie początkowym dźwiękiem odpowiedzi (kwintowej) tematu w najniższym głosie. Podane w przykładzie nutowym ramki unaoczniają (niekiedy wielokrotne) relacje pomiędzy dźwiękami należącymi do identycznego, tematycznego jakby układu.



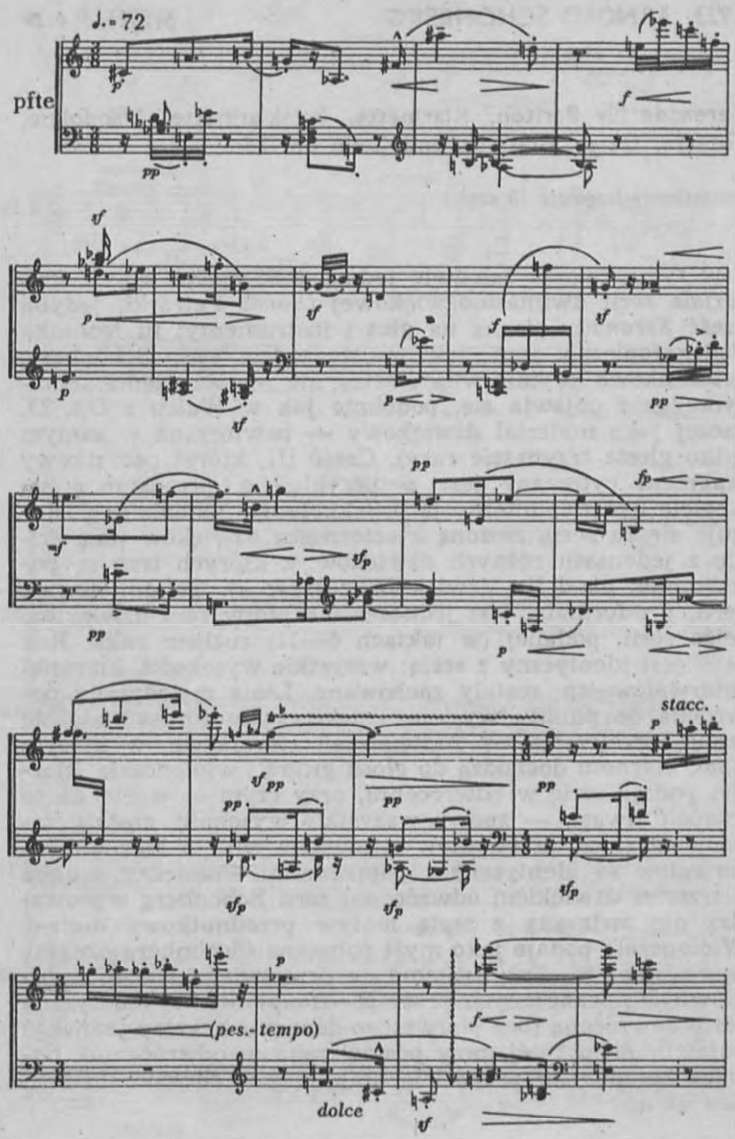
Copyright 1923 by Wilhelm Hansen

1923. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 3* ▶

Fünf Klavierstücke op. 23

początkowy fragment 5. utworu (Walzer)

W poprzednim przykładzie wskazaliśmy, iż Schönberg operował materiałem tematu pięciodźwiękowego (dopiero zakończenie prezentuje pełny, dwunastodźwiękowy materiał: do dwu konstelacji dźwiękowych, wzorowanych na strukturze tematu, Schönberg dołączył tonikalizujące współbrzmienie *c-g*). W tym utworze podstawą materiału dźwiękowego jest seria dwunastotonowa: *cis-a-h-g-as-ges--b-d-e-es-c-f*. W strukturze serii uderza przewaga interwałów tercji wielkiej i sekundy wielkiej nad tymiż interwałami małymi oraz brak interwału trytonowego. Z materiału serii Schönberg buduje nie tylko melodię, lecz również harmonię. Seria lub jej wycinki przechodzą z głosu głównego do towarzyszenia, później przechodzą w motywy poboczne itd. I tu nie brak znanej z poprzedniego przykładu wieloznaczności materiału motywicznego. Np. w pierwszym czterotakcie seria pojawia się w głosie górnym w postaci zasadniczej, w towarzyszeniu zaś dzieli się na dwa nierówne wycinki, z których drugi pojawia się wcześniej, uzupełniając pierwszy z trzech motywów melodii do dwunastu dźwięków. Zastosowana tu seria nie ma charakteru tematycznego, jakkolwiek niektóre jej wycinki są z upodobaniem powtarzane. Przy całej swobodzie, z jakiej kompozytor korzysta, utwór posiada wyczuwalne (dzięki dodekafonii) logiczne podłoże. Być może, tłumaczy się to wspomnianą przedtem przewagą pewnych interwałów nad innymi (w wypadku tego utworu przewaga tercji wielkiej uwidacznia się szczególnie wyraźnie we współbrzmieniach). Seria jest tu użyta wyłącznie w jednej tylko postaci zasadniczej.



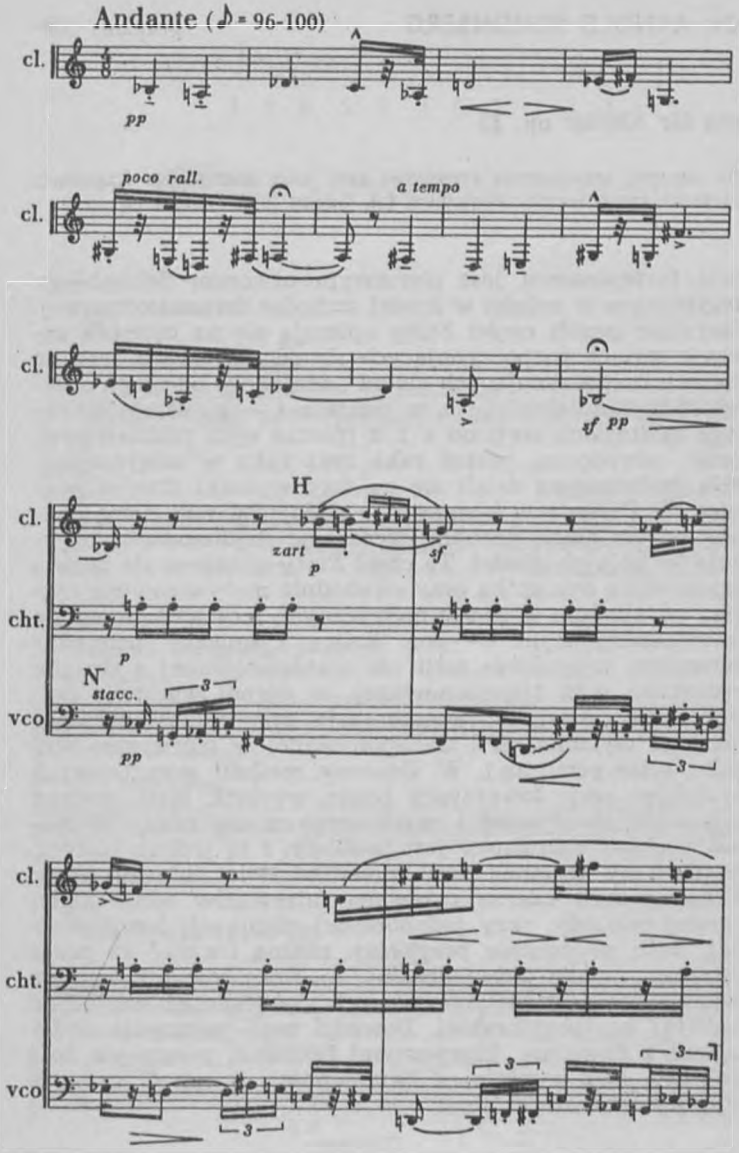
Copyright 1923 by Wilhelm Hansen

1923. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 4* ▶

Serenade für Bariton, Klarinette, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche und Cello op. 24

początkowy fragment III części

I w tym utworze zaledwie jedna część opiera się na materiale serii dwunastodźwiękowej (*Sonet* Petrarki, jedyna część *Serenady* pisana na głos i instrumenty; tu technika dodekafoniczna jest, jak to stwierdził sam Schönberg, „stosunkowo prymitywna": seria nie ma znaczenia tematycznego i pojawia się, podobnie jak w *Walcu* z *Op. 23*, raczej jako materiał dźwiękowy — powtórzona w samym tylko głosie trzynaście razy). Część III, której początkowy fragment cytowany jest w przykładzie, przedstawia się o wiele bardziej interesująco, jakkolwiek Schönberg posługuje się tu serią złożoną z czternastu dźwięków (tzn. ściśle z jedenastu różnych dźwięków, z których trzy są powtórzone: *gis-d-fis*; dźwięk brakujący: *h*). Ostatni dźwięk serii, *f* z fermatą, jest jednocześnie pierwszym dźwiękiem tejże serii, podanej (w taktach 6—11) ruchem raka. Rak serii jest identyczny z serią: wszystkie wysokości, kierunki interwałów itp. zostały zachowane. Linia melodyczna powróciła do punktu wyjścia, dzięki czemu forma stała się jasna, przejrzysta. W następnym czterotakcie, w którym obok klarnetu dochodzą do głosu gitara i wiolonczela, klarnet podaje serię w odwróceniu, przy czym — warto na to zwrócić uwagę — znowu wszystkie wysokości zostały zachowane (brak przewrotów interwałowych!), a kierunki interwałów są identyczne z poprzednimi. Pomiędzy drugim a trzecim dźwiękiem odwróconej serii Schönberg wprowadza nie związany z serią motyw przednutkowy *d-cis-c*. Wiolonczela podaje jako myśl poboczną (Schönberg oznacza ją znakiem N—*Nebenstimme*, w przeciwieństwie do myśli głównych, oznaczanych przez H—*Hauptstimme*) identyczną serię odwróconą (bez pierwszego dźwięku *b*, który jednakże pojawia się później, przy postaci raka w odwróceniu). Gitarze kompozytor przydziela brakujący w odwróceniu serii dźwięk *a*.

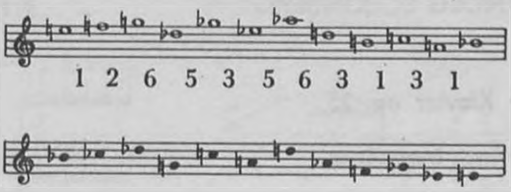

Andante (♪ = 96-100)
cl.
pp
poco rall.
a tempo
cl.
cl.
sf pp
H
cl.
zart
p
sf
cht.
p
N
stacc.
3
vco
pp
3
cl.
cht.
vco
3
3
3

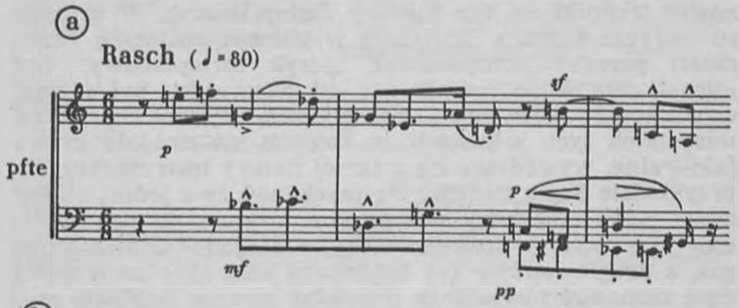
1924. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 5* ▶

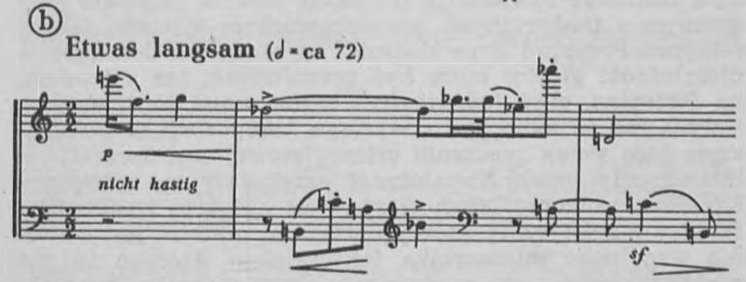
Suite für Klavier op. 25

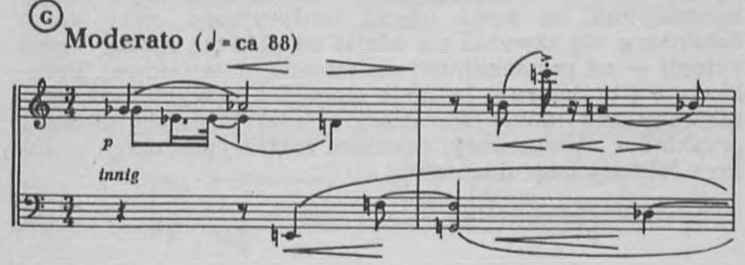
seria utworu, transpozycja trytonowa serii oraz początkowe fragmenty wybranych trzech części: Preludium (a), Gawot (b) i Menuet (c)

Suita fortepianowa jest pierwszym utworem Schönberga utrzymanym w całości w ścisłej technice dwunastotonowej. Wszystkie (sześć) części *Suity* opierają się na czterech zaledwie seriach rozpoczynających się od dźwięku *e* oraz na czterech rozpoczynających się od oddalonego od niego o odległość trytonu dźwięku *b*, w sumie zaś — na ośmiu możliwych postaciach serii od *e* i *b* (postać serii podstawowej, postać odwrócona, postać raka oraz raka w odwróceniu). Seria podstawowa dzieli się na trzy wycinki czterodźwiękowe. W *Preludium* kompozytor podaje od razu serię podstawową (w głosie górnym) wraz z jej trytonową transpozycją (w dolnym głosie). Ta część *Suity* odznacza się bogato różnicowaną dynamiką oraz swobodnie motywizowaną rytmiką (swobodnie w sensie metrycznym, lecz ściśle w sensie kontrapunktycznym — por. kanon rytmiczny pomiędzy pierwszym wycinkiem serii nie transponowanej a drugim wycinkiem serii transponowanej, w górnej warstwie dolnego głosu; ponadto: augmentacja motywu rytmicznego trzeciego wycinka serii transponowanej w pierwszym wycinku tejże serii itp.). W *Gawocie* melodii początkowych wycinków serii towarzyszy trzeci wycinek serii, podany w postaci zasadniczej i zazębionego z nią raka. W *Menuecie* układ elementów jest podobny, z tą jednak różnicą, że pierwszy wycinek serii przechodzi do dolnego głosu. W samej serii uderza przewaga interwałów tercji małej i małej sekundy, przy jednoczesnej eliminacji tercji wielkiej. Jeśli poprzednie przykłady można uważać za prace wstępne, niejako doświadczalne, to *Suita* jest już owocem świadomego zastosowania nowych doświadczeń dla celów praktyki kompozytorskiej. Dowodzi tego połączenie dodekafonii z dawnymi, klasycznymi formami, połączenie dość osobliwe, lecz wynikłe ze świadomości, że nowej technice brak jeszcze nowych form.









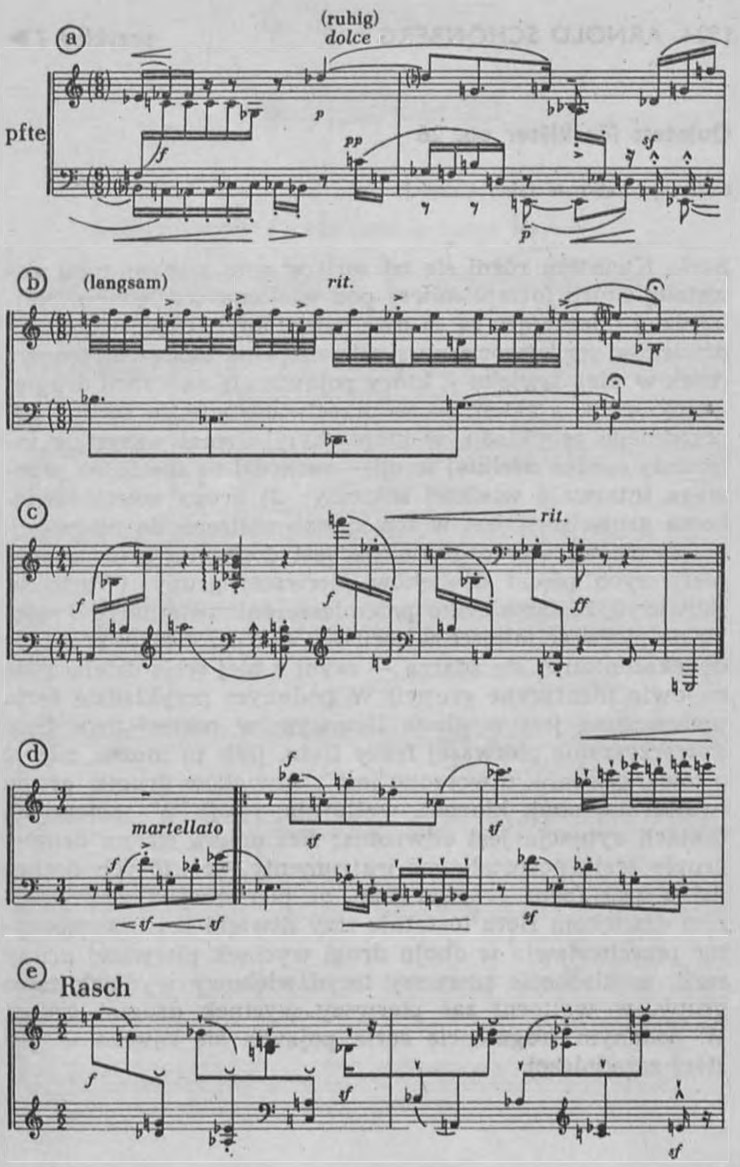
Copyright 1925 by Universal-Edition

1924. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 6* ▶

Suite für Klavier op. 25

kilka wybranych fragmentów

W *Suicie fortepianowej* charakterystyczny jest — poza samym typem zastosowanej techniki dźwiękowej — wpływ nowej techniki na typ faktury fortepianowej. W muzyce romantycznej, którą Schönberg w pierwszych latach twórczości przecież kontynuował, „język fortepianowy" był niemal całkowicie uzależniony od harmoniki, był niemal wypadkową konsytuacji melodyczno-harmonicznych we wszystkich tych zakresach, w których nie działały prawa fakturalne, wywodzące się z samej natury instrumentu. Na przykładzie *Suity* możemy się przekonać, że z jednej strony nowy język muzyczny skłania kompozytora do zastosowania typu faktury, którego muzyka niedodekafoniczna nie zna, z drugiej strony zaś Schönberg sam chce za wszelką cenę zachować równowagę pomiędzy nowym językiem muzycznym a tradycyjnymi, wypróbowanymi ujęciami fakturalnymi. Przykład a uwidacznia, że właściwa dodekafonii niezależność głosów może być przeniesiona, acz z trudem, na fortepian, choć jednocześnie zastosowana tu czterogłosowość ma w sobie coś z wyciągu kompozycji w pełniejszym tego słowa znaczeniu czterogłosowej (np. kwartet na instrumenty dęte). Niezależność artykulacyjna, rytmiczna i frazowa poszczególnych głosów jest antytezą tradycyjnej faktury pianistycznej, której pierwszym prawem jest istnienie wspólnego mianownika fakturalnego, którego tu nie ma. Przykład b — to właśnie owa druga technika, koncesja kompozytora na rzecz ujęcia tradycyjnego, przy czym Schönberg nie zawahał się odejść od głównej zasady dodekafonii — od permanentnej zmienności materiałowej. Przykłady c i d ilustrują łączenie starego z nowym (ruch motoryczny czy nawet toccatowy z niezależnością głosów), przykład e — ingerencję czynnika metrorytmicznego w zakres faktury instrumentalnej.



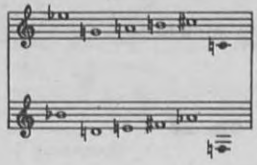
Copyright 1925 by Universal-Edition

1924. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 7* ▶

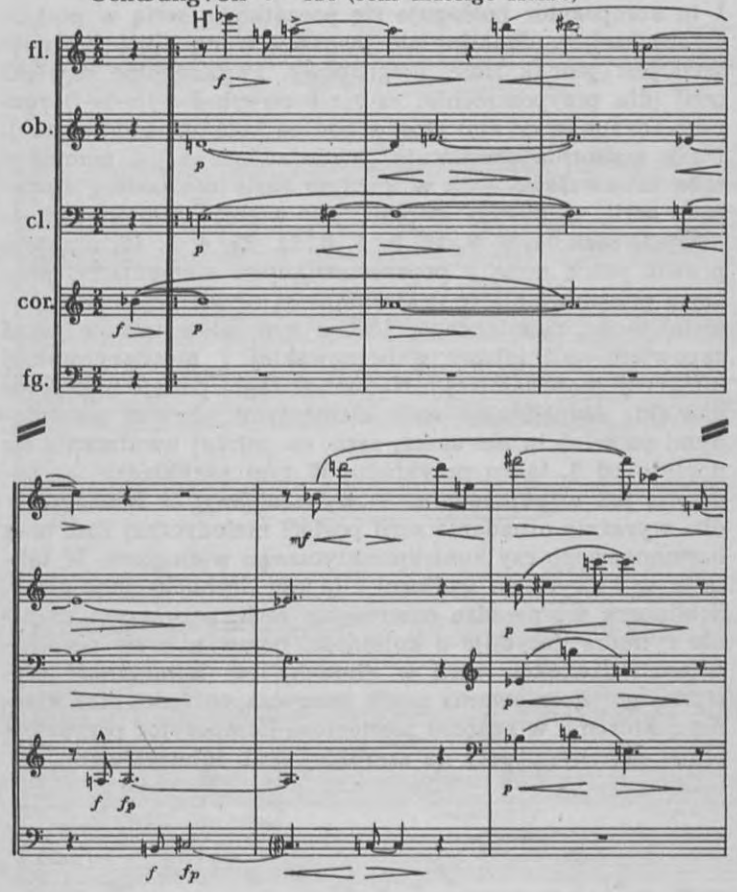
Quintett für Bläser op. 26

seria i początkowe takty I części

Seria *Kwintetu* różni się od serii w tym samym roku powstałej *Suity fortepianowej* pod wieloma względami. Najbardziej uderzające są tu dwa symptomy: 1) pierwsze pięć dźwięków serii tworzy w sumie niepełną skalę całotonową (brak w niej dźwięku *f*, który pojawia się na końcu drugiej grupy serii), a zatem — w przeciwieństwie do serii z poprzedniego przykładu, w której były niemal wszystkie interwały oprócz wielkiej tercji — zachodzi tu absolutna przewaga interwału wielkiej sekundy; 2) druga sześciodźwiękowa grupa serii jest w ten sposób zbliżona do pierwszej, że jej pierwsze pięć dźwięków jest dosłowną transpozycją pierwszych pięciu dźwięków pierwszej grupy. (Warto tu zauważyć, że samo tylko przemieszczenie ostatniego dźwięku na pierwsze miejsce w serii — a tak przecież w praktyce dodekafonicznej się zdarza — czyni z niej serię dzielącą się na dwie identyczne grupy!) W podanym przykładzie seria umieszczona jest w głosie fletowym w postaci dwu fraz. Towarzyszenie pierwszej frazy fletu, jeśli tu można mówić o towarzyszeniu, utworzone jest z dźwięków drugiej grupy (waltornia, obój, klarnet, waltornia, obój). W następnych taktach sytuacja jest odwrotna: flet opiera się na drugiej grupie serii, pozostałe zaś instrumenty, do których dochodzi jeszcze fagot — odwrotnie, na pierwszej. Trzem ostatnim dźwiękom fletu (ostatnie trzy dźwięki serii) kompozytor przeciwstawia w oboju drugi wycinek pierwszej grupy serii, w klarnecie pierwszy trzydźwiękowy wycinek tejże grupy, w waltorni zaś pierwszy wycinek drugiej grupy. W podanym fragmencie seria pojawia się zawsze w postaci zasadniczej.



Schwungvoll ♩ = 126 (sehr mässige Halbe)



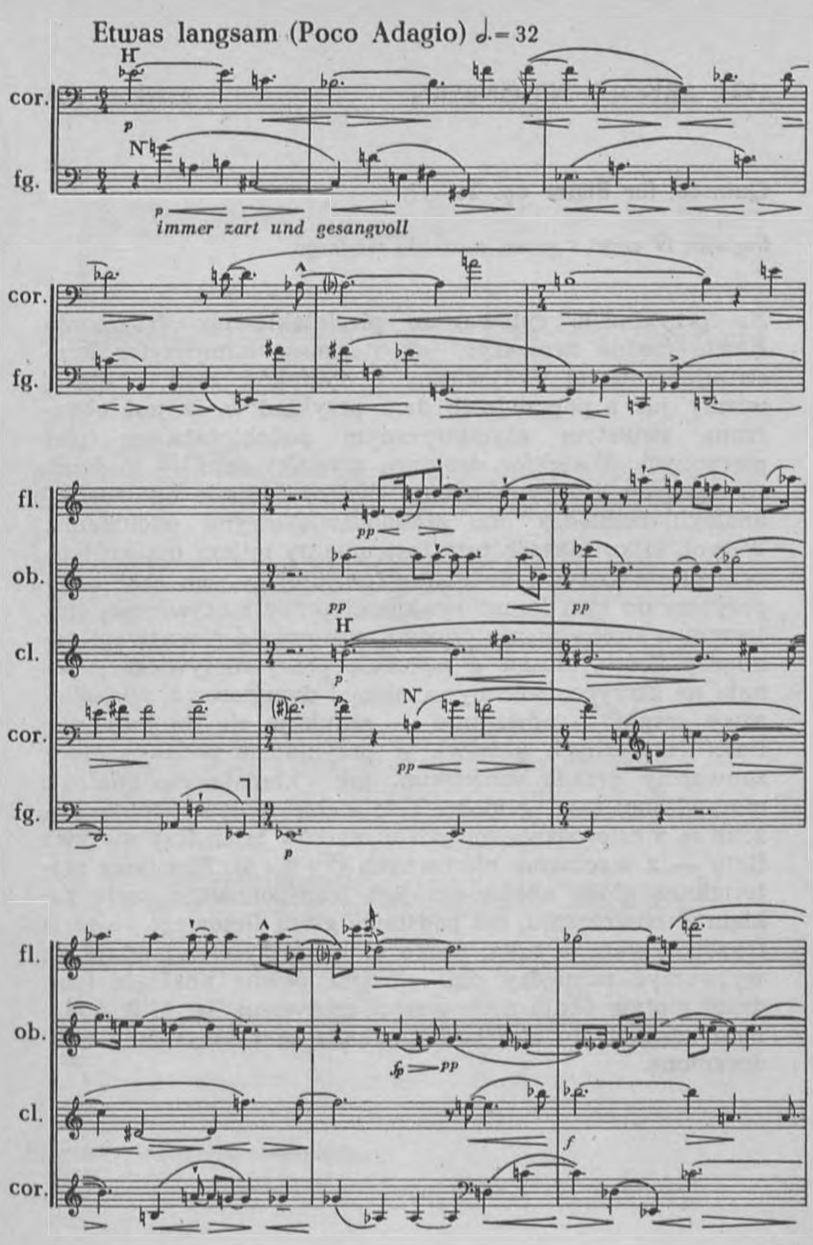
Copyright 1925 by Universal-Edition

1924. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 8* ▶

Quintett für Bläser op. 26

pierwsze takty III części

I tu kompozytor posługuje się początkowo serią w postaci zasadniczej, w dodatku nie transponowaną. Zużytkowanie serii jest jednak inne, niegrupowe. Poszczególne dźwięki serii (dla przypomnienia: *es-g-a-h-cis-c/b-d-e-fis-as-f*) rozprowadzane są do obu głosów podług kolejności rytmicznej. I tak waltornia prezentuje — nie związane już pomiędzy sobą interwałowo — a w każdym razie nie podług struktury serii, w dużym stopniu, jak wiemy, całotonowej — dźwięki serii: 1, 6, 7, 12, 2, 5, 8, 11, 33, 4, 9, 10, a zatem prawie pełną serię z poprzestawianymi elementami (przy czym przestawienia te uzależnione są od elementu pozamateriałowego, rytmicznego; jest w tym niewątpliwie jakaś zapowiedź późniejszej webernowskiej i messiaenowskiej integracji materiałowej!). Natomiast fagot podaje brakujące dźwięki, uzupełniając serię elementami również uwolnionymi od właściwości samej serii, co pełniej uwidacznia się dopiero od 3. taktu przykładu. W tym przykładzie — podobnie jak w poprzednim — wykazaliśmy, że kompozytor dba wyraźnie o nadanie serii postaci melodycznej linii oraz harmonicznego czy kontrapunktycznego wielogłosu. W taktach, w których do waltorni i fagotu dochodzą inne głosy, Schönberg wprowadza odwrócenie serii, przy czym tu już nie rytmika decyduje o kolejności pojawiania się poszczególnych dźwięków serii w głosach, lecz konieczność plastycznego uformowania myśli muzycznych (por. głos klarnetu, któremu w gąszczu pięciogłosu kompozytor przydziela temat główny, oparty na szerokiej skali interwałowej).



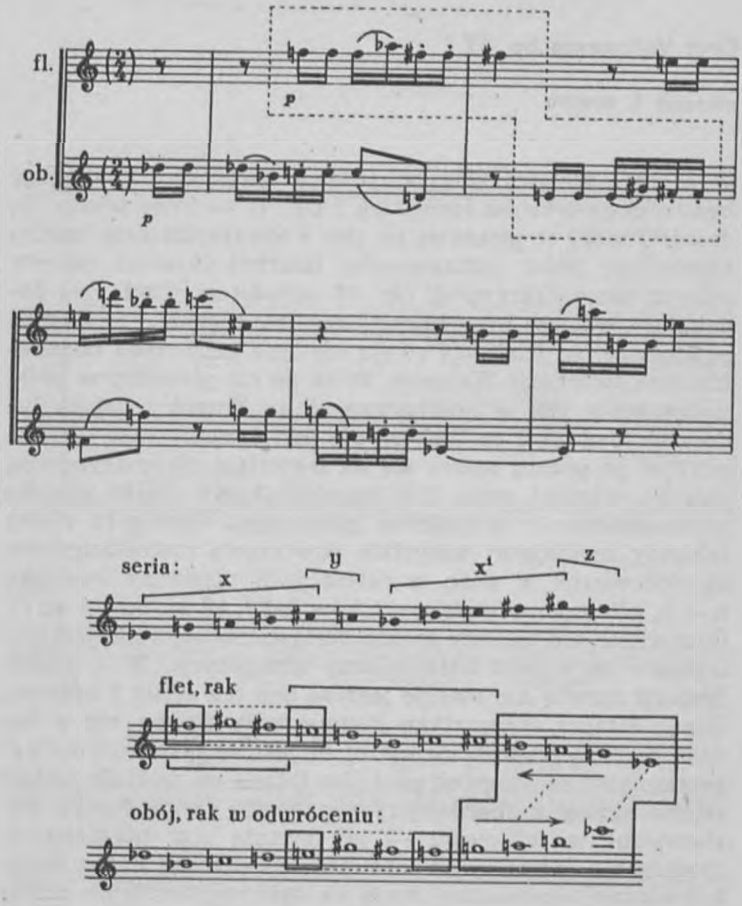
Copyright 1925 by Universal-Edition

1924. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 9* ▶

Quintett für Bläser op. 26

fragment IV części i geneza materiału seryjnego

Na przykładzie cytowanego pięciotaktowego fragmentu *Ronda* można zauważyć, jak starannie kompozytor konstruuje materiał motywiczny z wycinków serii, o której wiemy już z poprzednich dwu przykładów, iż jest obdarzona swoistym asymetrycznym podobieństwem (pięć pierwszych dźwięków drugiego wycinka serii — to ścisła transpozycja i dopiero ostatni tworzy odejście od idealnej analogii pomiędzy obu sześciodźwiękowymi odcinkami). W tych kilku taktach trzy instrumenty milczą (na krótko), przy głosie są tylko dwa i ten fakt niejako „zmusza" kompozytora do tym kunsztowniejszej pracy motywicznej (nb. jeszcze u Bacha mamy częste zastosowania równowagi pomiędzy ilością głosów a gęstością pracy motywicznej: sonata na skrzypce solo bywa niemal dwugłosowa, wielogłosowy zespół — odwrotnie — redukuje się do mniejszej ilości faktycznych głosów). W przykładzie podanym obok zauważmy przede wszystkim, jak układają się analogie motywiczne: trzy „podobne" do siebie motywy oboju złożone są z czterodźwiękowych wycinków serii, trzy motywy fletu — z wycinków nierównych (3 + 5 + 4). Podstawą materiałową głosu obojowego jest transponowana seria rakiem w odwróceniu, zaś podstawą głosu fletowego — seria transponowanego raka. Mimo to kompozytorowi udaje się wytworzyć pomiędzy obu głosami pewne analogie (por. drugi motyw oboju z pierwszym motywem fletu). W podanym zestawieniu obu serii analogie te są wyraźnie uwidocznione.



Copyright 1925 by Universal-Edition

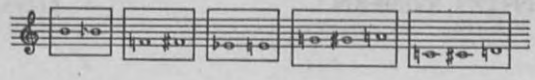
1924. ANTON WEBERN

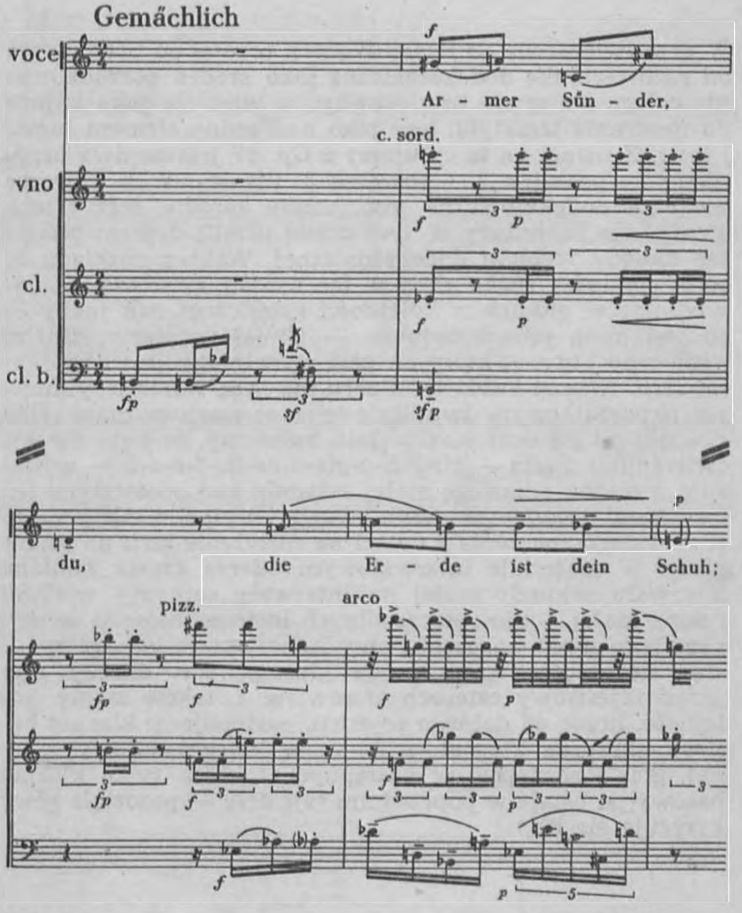
przykład 10 ▶

Drei Volkstexte op. 17

początek 1. utworu

W r. 1924 Webern komponuje dwa cykle: *Op. 16 — Pięć kanonów do tekstów łacińskich* i *Op. 17 — Trzy teksty ludowe*. Utwory te pisane są na głos z towarzyszeniem bardzo niewielkiej ilości instrumentów (klarnet + klarnet basowy oraz to samo + skrzypce). *Op. 16* uchodzi za dzieło już dodekafoniczne, ale przy bliższej analizie można o nim tylko powiedzieć, że ścisłością swoją idealnie zapowiada dodekafoniczną twórczość Weberna, która po raz pierwszy w pełni zastosowana jest w analizowanych tu *Trzech tekstach ludowych*. Jednak i tu Webern nie jest jeszcze „sobą". Kompozytor po prostu opiera się na materiale chromatycznym, którego wycinki dwu- lub trzydźwiękowe uległy niejako przestawieniu: z wyjątkiem pierwszego interwału małej sekundy opadającej wszystkie powiązania małosekundowe są skierowane w górę, a zatem jeśli opuścimy komórkę h — b, otrzymamy serię wycinków (od *f*, od *es*, od *g* i od *c*). Oczywiście ten swoisty sposób zestawienia serii nie jest bez wpływu na klimat harmoniczny kompozycji. W 1. pieśni Webern zresztą nie usiłuje jeszcze być tak ścisły i bardziej dba o totalną chromatykę dwunastodźwiękową niż o dodekafoniczną ścisłość, do której tu jeszcze jakby nie nabrał przekonania (a przecież po kilku latach on właśnie będzie reprezentował najbardziej rygorystyczną dodekafonię!). Zastosowane w tej pieśni — jak zresztą i w późniejszych utworach — powtórzenia dźwięków (sprzeczne z ideą dodekafonicznej zmienności) mają na celu wytworzenie punktów oparcia słuchowego. (Z tej techniki Webern później zrezygnuje niemal zupełnie.)





Copyright 1955 by Universal-Edition

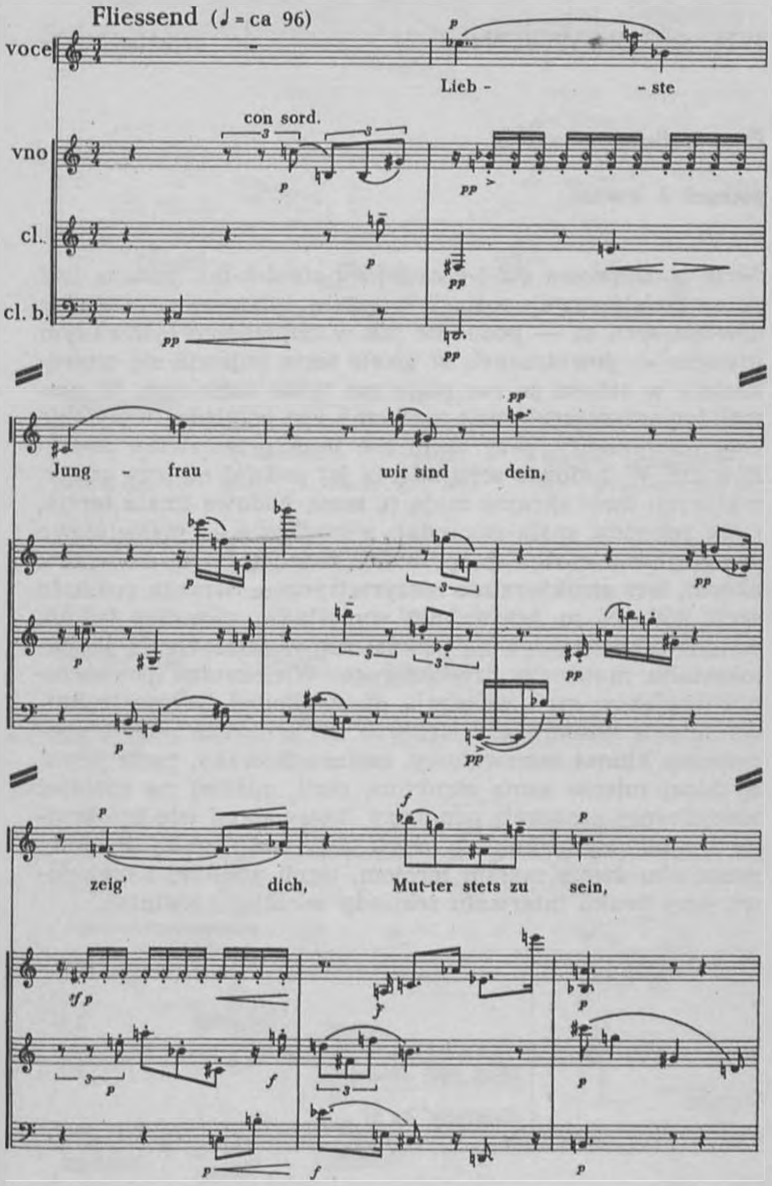
1924. ANTON WEBERN

przykład 11 ▶

Drei Volkstexte op. 17

początek 2. utworu

W przeciwieństwie do Berga Webern przejął od Schönberga od razu technikę dodekafoniczną jako środek porządkowania całego materiału dźwiękowego, a więc nie jako impuls do tworzenia tematyki, lecz jako nadrzędny element logiki i ładu. Z uwagi na to cytujemy z *Op. 17* jeszcze dwa przykłady — początek 2. i początek 3. utworu. W 2. utworze technika dodekafoniczna jest jeszcze surowa, lecz trzeba zważyć, że Schönberg w tym czasie ustalił dopiero pierwsze kanony techniki dodekafonicznej. Webern rozkłada tu serię pomiędzy różne głosy w ten sposób, że dźwięki pojawiają się w głosach w kolejności rytmicznej, tak jakby — co jest mało prawdopodobne — istniał najpierw szkielet rytmiczny utworu, który ex post wypełniany jest dźwiękami serii. Niemal każda nuta serii ma inną wartość rytmiczną: w początkowym dwutakcie te same wartości mają tylko dźwięki *c* i *gis* oraz *fis* i *b* (jeśli założymy, że nuta *fis* jest ćwierćnutą). Seria — *cis-c-h-g-gis-d-es-fis-f-e-a-b* — wykazuje wyraźną przewagę małej sekundy nad pozostałymi interwałami (obiema tercjami, kwartą i trytonem). Nie ma to zbyt dużego znaczenia z uwagi na rozłożenie serii na cztery głosy. W materiale interwałowym uderza częsta zamiana interwału sekundy małej na interwały septymy wielkiej i nony małej. Linie poszczególnych instrumentów są w pełnym tego słowa znaczeniu niezależne, nawet jako głosy — stąd ustawiczne krzyżowanie głosów (por. choćby sam układ rejestrowy czterech głosów; w 1. takcie mamy kolejność, licząc od dolnego rejestru, następującą: klarnet basowy, skrzypce, klarnet; w 2. takcie: klarnet basowy, klarnet, głos i skrzypce; w następnych taktach tylko klarnet basowy pozostaje w poprzednim rejestrze — pozostałe głosy krzyżują się itd.).



Copyright 1955 by Universal-Edition

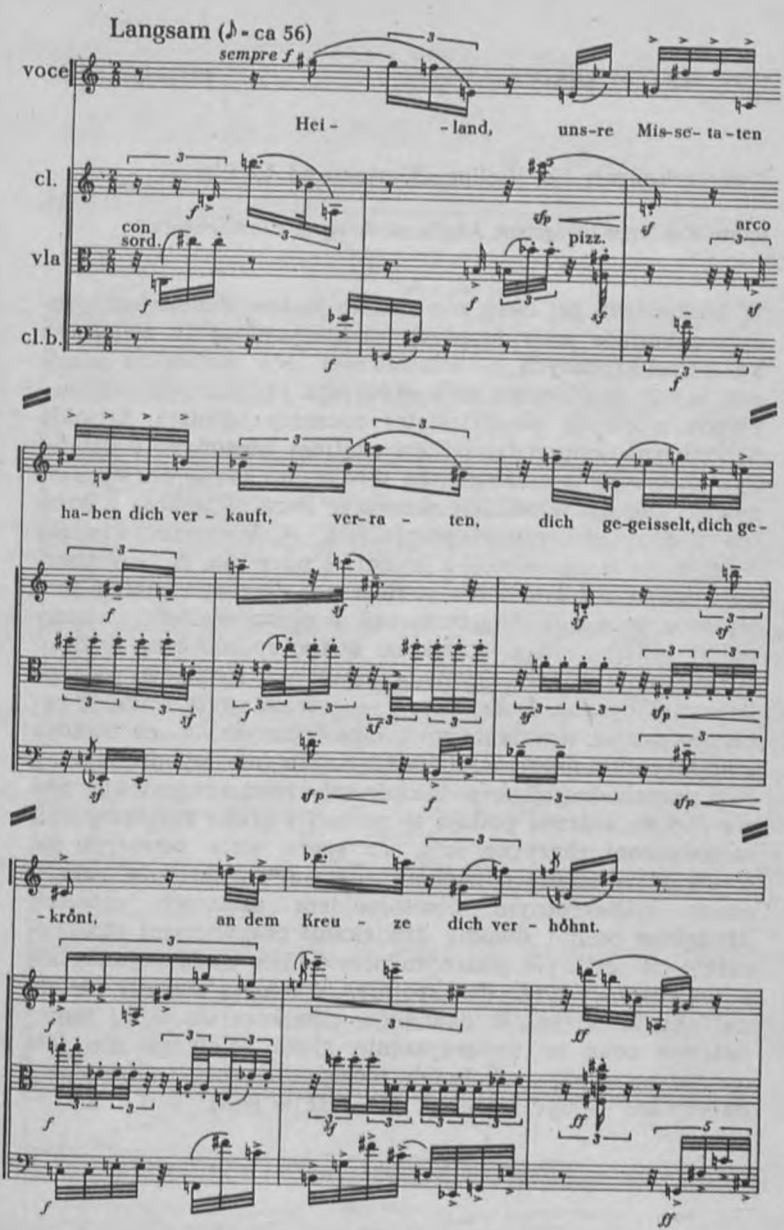
1924. ANTON WEBERN

przykład 12 ▶

Drei Volkstexte op. 17

początek 3. utworu

Seria podstawowa *gis-f-e-es-g-fis-c-cis-d-h-b-a* podana jest tu w podstawowej postaci w głosie śpiewanym (niektóre dźwięki serii są — podobnie jak w poprzednio cytowanym utworze — powtarzane). W głosie seria pojawia się czterokrotnie w całości po raz piąty zaś tylko częściowo. W głosach towarzyszących seria rozłożona jest pomiędzy wszystkie trzy instrumenty, przy czym nie brak przestawień dźwięków etc. W budowie serii uderza jej podział na trzy grupy, z których dwie skrajne mają tę samą budowę (mała tercja, mała sekunda, mała sekunda), a środkowa — materiałowo symetryczną (można to sprawdzić, budując z jej dźwięków akord), lecz strukturalnie niesymetryczną. Samego podziału serii Webern tu jeszcze nie wyzyskuje, niemniej jednak podane cechy odgrywają pewną rolę w formowaniu się całokształtu materiału dźwiękowego. Wielokrotne powtórzenia dźwięków serii wskazują na swobodne jeszcze traktowanie determinant serii. Jedynie w harmonice uderza specyficzny klimat interwałowy, zawarunkowany, rzecz jasna, w dużej mierze samą strukturą serii, opartej na również specyficznej proporcji pomiędzy interwałami (siedmiokrotne — jak poprzednio — użycie interwału małej sekundy przeciwko dwom małym tercjom, tercji wielkiej i trytonowi, przy braku interwału sekundy wielkiej i kwinty).



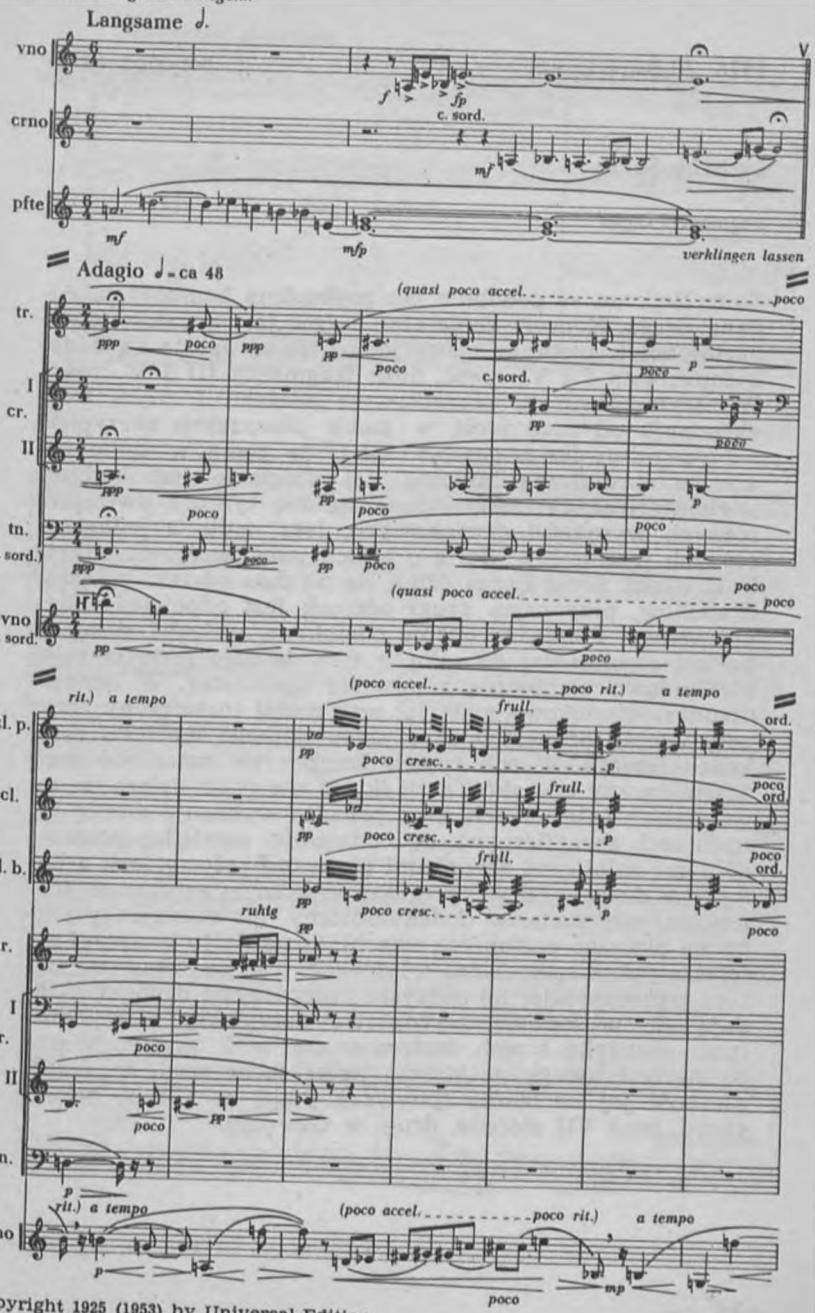
Copyright 1955 by Universal-Edition

Kammerkonzert für Violine, Klavier und 13 Bläser

motto Koncertu i fragment Adagia na skrzypce i instrumenty

W kompozycji tej Berg nie stosuje jeszcze dodekafonii, raczej dokonuje prób adaptacji niektórych jej — zwłaszcza kontrapunktycznych — właściwości. Nie można tu pominąć faktu, że *Koncert* to kompozycja okolicznościowa: napisany z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin Arnolda Schönberga, poprzedzony jest mottem ułożonym z dźwięków, które w nomenklaturze muzycznej mają nazwy literowe. I tak np. w temacie skrzypiec Berg umieszcza z imienia i nazwiska swego przyjaciela, A. Weberna, dźwięki *a-e-b-e* = $a_{nton\ w}ebe_{rn}$, z imienia i nazwiska A. Schönberga dźwięki *a-d-es-c-h-b-e-g*, tworzące dłuższy temat w fortepianie = $a_{rnol}d\ sch_{ön}be_{r}g$, zaś w głosie waltorni własny temat = $a_{l}ba_{n}\ be_{r}g$. Uzyskane w ten sposób tematy Berg zużytkowuje w kompozycji jako motywy i różnego rodzaju linie melodyczne. Dodekafonię — zresztą użytą również raczej w sensie tematycznym i melodycznym — wprowadza kompozytor dopiero w II części dzieła (nie wyodrębnionej, lecz przychodzącej bezpośrednio z I części kompozycji). Serię dodekafoniczną podają w postaci szeroko rozpiętej linii melodycznej skrzypce solo. Ta sama seria powtarza się (z przestawieniami dźwięków, np. *f-a*) dwukrotnie, zakończona kilkakrotnym powtórzeniem ostatnich czterech dźwięków serii i dwoma dźwiękami oderwanymi strukturalnie od serii. (W podanym przykładzie seria pojawia się z konieczności tylko dwukrotnie.) Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że większość dźwięków powtarza się w tej samej oktawie oraz że towarzyszenie głosu solowego nie jest oparte na serii, aczkolwiek niektóre zwroty interwałowe dałyby się — być może — odnaleźć w serii.

Motto: Aller guten Dinge....



Copyright 1925 (1953) by Universal-Edition

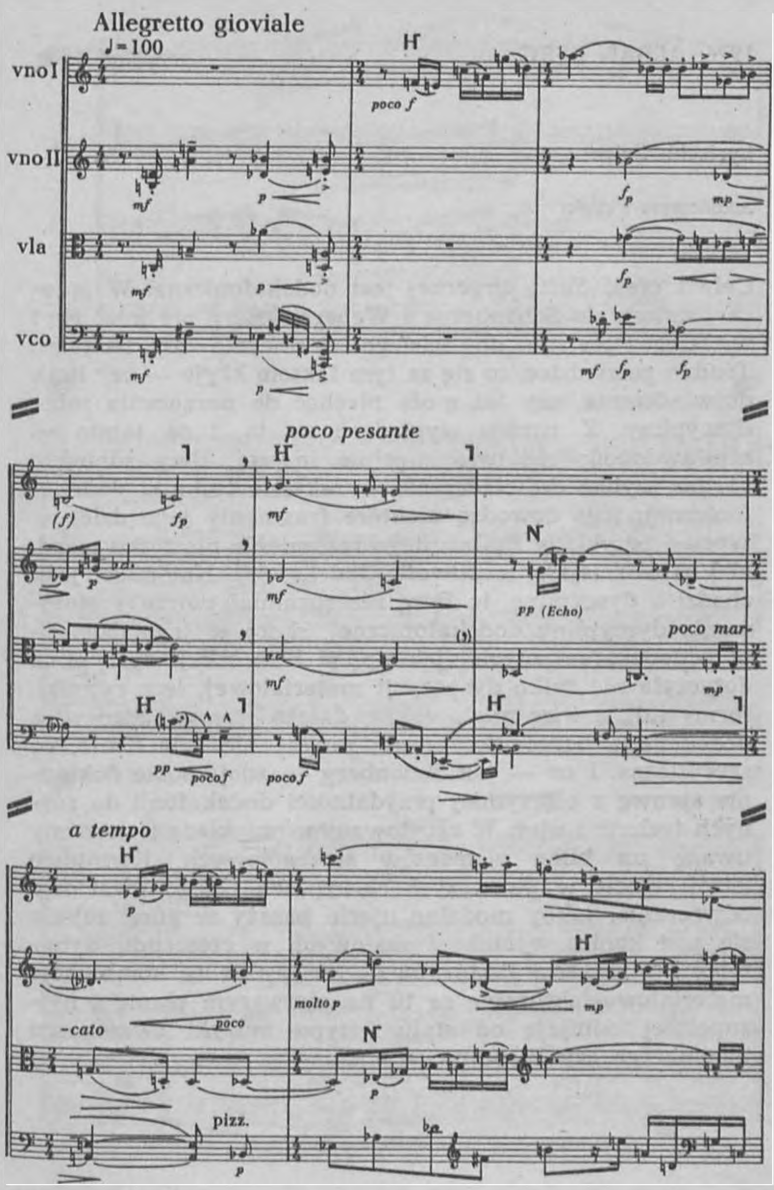
1926. ALBAN BERG

przykład 14 ▶

Lyrische Suite

fragment I części

Suita liryczna — podobnie jak poprzednia kompozycja Albana Berga, *Koncert kameralny* — nie jest w całości dwunastotonowa, niemniej spore jej partie są oparte na dodekafonii: cała I i VI część, duże fragmenty III i V części. W zacytowanym tu początkowym odcinku I części Berg eksponuje od razu serię w głosie pierwszych skrzypiec: *f-e-c-a-g-d-as-des-es-ges-b-h*. Seria ta sama w sobie ma wysoce specyficzną budowę. Jej podstawą jest budowa wielointerwałowa: seria składa się nie tylko z dwunastu różnych wysokości dźwiękowych, lecz nadto z jedenastu różnych interwałów. Serię o takich właściwościach odkrył F. H. Klein. Seria Berga dzieli się na dwa odcinki po sześć dźwięków, przy czym drugi odcinek jest odpowiednikiem pierwszego. Pomiędzy oboma odcinkami zachodzi stosunek postaci oryginalnej do raka, z tym że cała seria w raku ma budowę identyczną z postacią zasadniczą. W temacie dwunastodźwiękowy materiał serii został rozszerzony przez powtórzenia dźwięków oraz przez dodanie dźwięku c na końcu tematu. W ten sposób kompozytor zatarł od razu schematyczny charakter serii (która nie tylko opiera się na wszystkich interwałach, lecz ponadto wykazuje szereg innych cech specyficznych, np.: odległości pomiędzy poszczególnymi kolejnymi dźwiękami pierwszej połowy serii a kolejnymi dźwiękami w porządku wstecznym są zawsze trytonowe, cały materiał dodekafoniczny jest zbudowany jakby na pionowo-poziomych osiach). Seria *Suity lirycznej* ma jeszcze jedną specyficzną właściwość i tę kompozytor również wykorzystuje: jej parzyste i nieparzyste dźwięki układają się w kwartowo-kwintowe kompleksy wertykalne (por. akordykę trzech instrumentów w 1. takcie). Warto tu zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę serii, na diatoniczność jej odcinków (pierwszy jakby w C-dur, heksachord, brak VII stopnia, drugi w Ges-dur).



Copyright 1927 (1955) by Universal-Edition

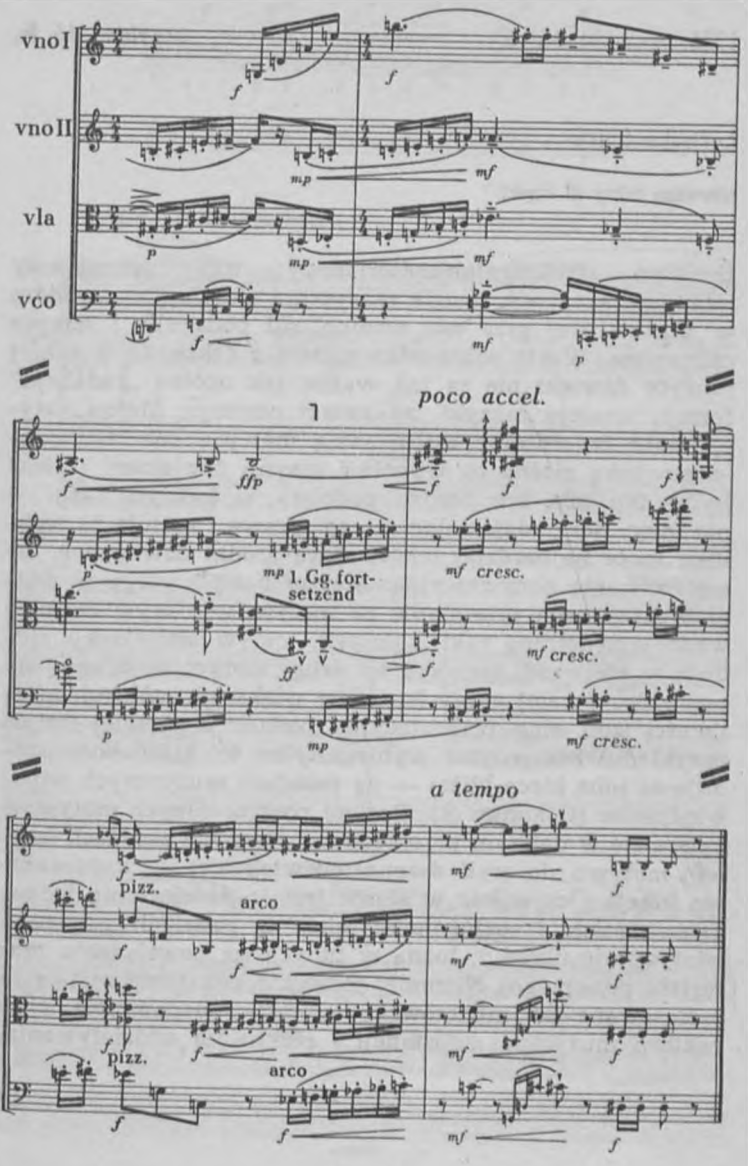
1926. ALBAN BERG

przykład 15 ▶

Lyrische Suite

zakończenie I części

Cała I część *Suity lirycznej* jest dodekafoniczna. W przeciwieństwie do Schönberga i Weberna, Berg nie miał zbyt wielkiego pociągu do ścisłego stosowania tej techniki. Trudno powiedzieć, co się za tym faktem kryje — czy brak doświadczenia, czy też może niechęć do narzucenia sobie dyscypliny. Z pozoru wygląda i na to, i na tamto — a prawdopodobnie było zupełnie inaczej. Berg zdobywa bardzo szybko doświadczenie w zakresie techniki dodekafonicznej; tego dowodzą niektóre fragmenty jego dzieł — typowe przykłady znakomitego rozumienia nie tylko zasad, ale, co ważniejsze, możliwości dodekafonii. Natomiast jeśli chodzi o dyscyplinę, to Berg nie rozumiał potrzeby stosowania dyscypliny dodekafonicznej, skoro w jego dziełach przeddodekafonicznych (jak np. w *Wozzecku*) dyscyplina dotyczyła nie tylko dyspozycji materiałowej, lecz rytmiki, formy itd., a więc miała zakres daleko szerszy. Stąd więc dodekafonia bergowska będzie zawsze nie tyle luźna, co specyficzna. I on — jak Schönberg — zdaje sobie dokładnie sprawę z olbrzymiej przydatności dodekafonii do różnych technik i ujęć. W zacytowanym przykładzie zwróćmy uwagę na kilka elementów szczegółowych. Kwintowe (strój) ujęcie w pierwszych skrzypcach i jego kwartowe odwrócenie, jakby modalne ujęcie pasaży w górę, zejście się pod koniec wycinków skalowych w crescendo dynamiczne i zarazem fakturalne — wszystkie te kombinacje materiałowo-fakturalne są tu na pierwszym planie i najzupełniej odbijają od stylu i typu muzyki ówczesnego Schönberga czy Weberna.



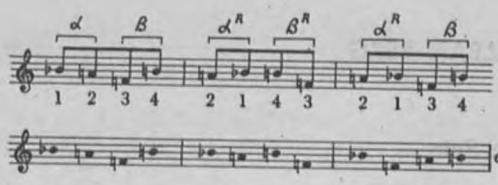
Copyright 1927 (1955) by Universal-Edition

1926. ALBAN BERG *przykład 16* ▶

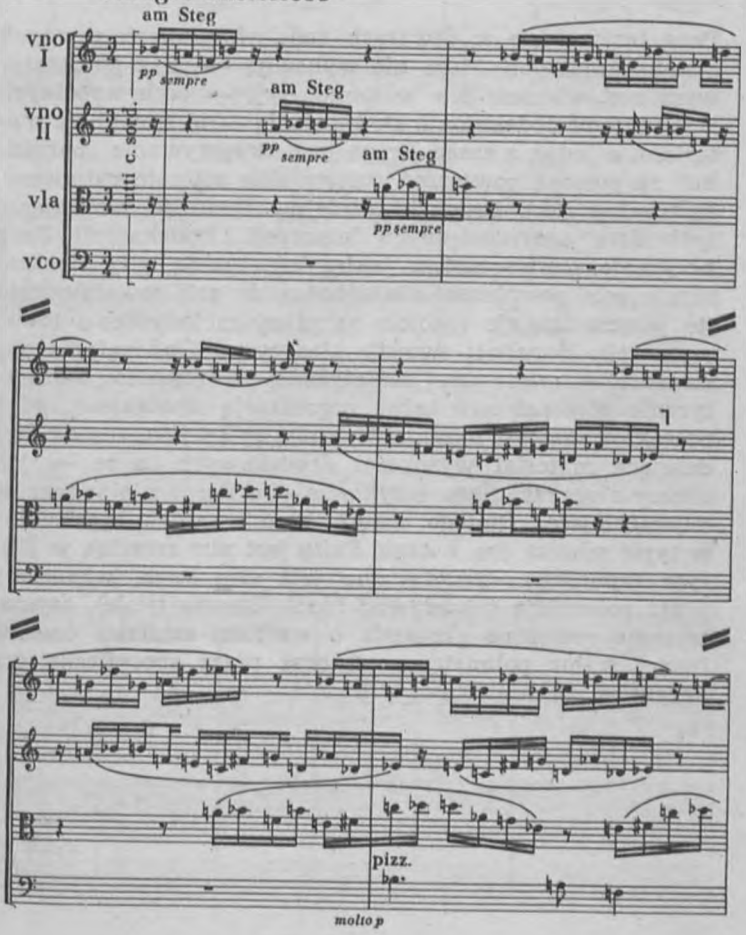
Lyrische Suite

pierwsze takty III części

Problem strukturalno-materiałowy: trzy instrumenty (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce i altówka) uczestniczą w błyskotliwej grze con sordino, sul ponticello i sempre pianissimo. Warto sobie zdać sprawę z faktu, że w takiej muzyce dźwięki nie są tak ważne jak ogólna „redakcja" formy, rozwoju muzyki czy nawet nastroju. Można zaryzykować twierdzenie, że tę samą matrycę kolorystyczno-nastrojową można by wypełnić innymi dźwiękami i efekt byłby ten sam lub bardzo podobny, w każdym razie — nie inny. Berg zdaje sobie z tego sprawę i stosuje tu technikę może najbardziej lekceważącą środki dźwiękowe, bo mechanicznie permutacyjną. Motyw *b-a-f-h* ulega w drugich skrzypcach przemianie na motyw, w którym zastosowano wewnętrzne raki komórek, motyw altówkowy aluduje w pierwszej komórce na drugi motyw, w drugiej na pierwszy. Z całej gamy (znacznie większej) ogólnych możliwości (zob. ciąg permutacyjny podany w drugiej linijce przykładu) kompozytor wybiera tylko te, które korespondują ze sobą nieco bliżej — na zasadach muzycznych odpowiedników (O kontra R). Rozwój poszczególnych motywów opiera się w dalszym przebiegu na własnych zasadach (rozwój motywu do serii dwunastodźwiękowej — każdorazowo innej). Oczywiście w sumie jest to dodekafonia jednocześnie ścisła i rozluźniona; ścisła w pewnych zakresach (statyczność układu), luźna w innych (w powtórzeniu materiału poziomego). Niemniej jednak dodekafonia została tu zastosowana po mistrzowsku, z całą świadomością charakteru muzycznej substancji i efektu jej oddziaływania.



Allegro misterioso



Copyright 1927 (1955) by Universal-Edition

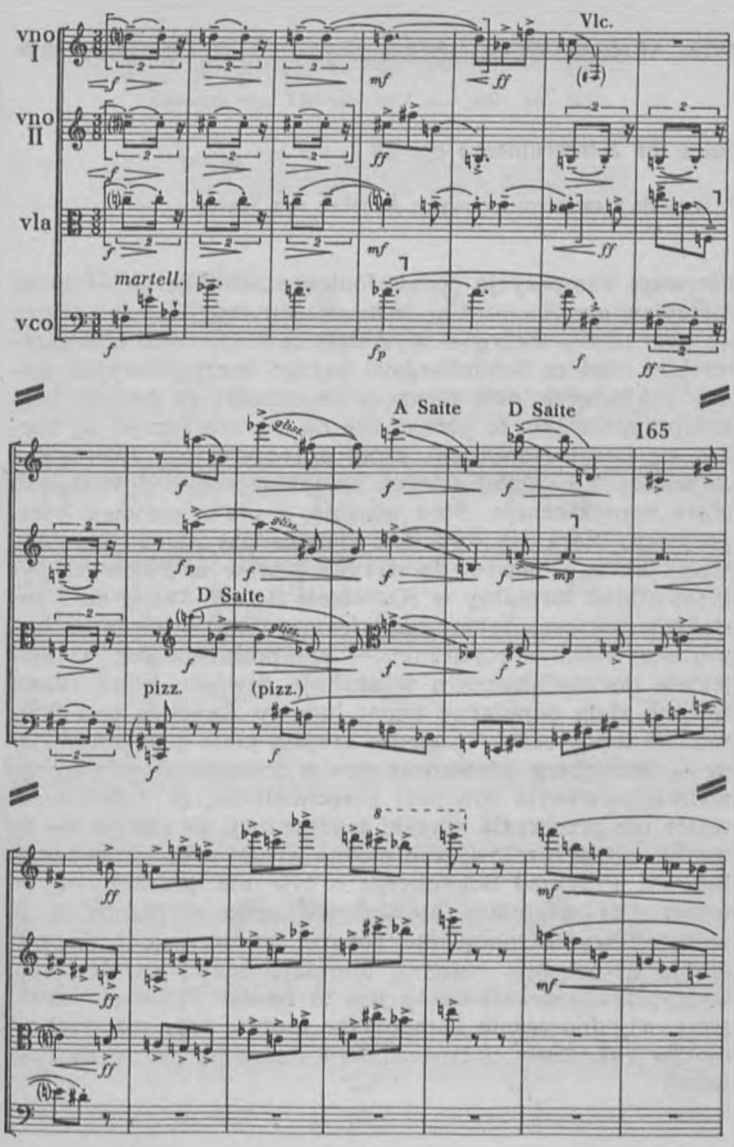
1926. ALBAN BERG

przykład 17 ▶

Lyrische Suite

fragment V części

Berg trzymał się w utworach dodekafonicznych pewnych zasad formalnych, które nie wykazują — poza jednorazowym zestawieniem ich w kompozycji — cech wspólnych z sugestiami dodekafonii. Dodekafonia — to zmienność materiału, a jedną z zasad Berga jest utrzymywanie „porządku" za pomocą powtórzeń (bergowskie ostinato rytmiczne, fakturalne itd.). Przykład niniejszy ilustruje zestawienie tych dwu antynomicznych koncepcji. Dodekafonii Berg przyznaje pierwszeństwo jakby tematyczne, gdy tymczasem ujęcia powtórzeniowe schodzą do roli towarzyszenia (tu jeszcze istnieje rozbicie na plany melodyczne i towarzyszące!). Rezultat: swoisty klasycyzm. Dodekafonia nie może tu — mimo swej tematycznej nadrzędności — faktycznie górować nad luźną organizacją dźwiękową, gdyż potraktowana jest minimalistycznie, tylko jako zasada modelująca materiał wysokości dźwiękowych, a te — jak wiemy z poprzedniego przykładu — u Berga nie zawsze są najważniejsze. Dlatego całość brzmi bardzo swobodnie, w typie scherza (bo V część *Suity* jest nim zresztą), w którym czynnikiem zasadniczym jest sam ruch, wzmożony przez polimetrię sukcesywną (duole kontra triole), asymetrycznie rozłożone glissanda o wartości czterech ósemek (nowy walor polimetryczny!) oraz przez specyficzną grę akcentów.



Copyright 1927 (1955) by Universal-Edition

1927. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 18* ▶

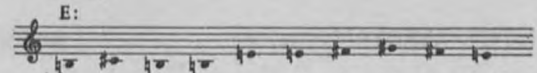
Suite für 7 Instrumente op. 29

1. wariacja z tematem ludowym: Ännchen von Tharau

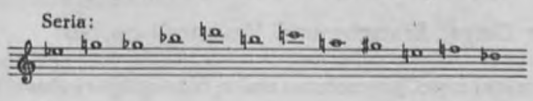
Pierwsze kompozycje dodekafoniczne Schönberga — *Suita fortepianowa, Kwintet na instrumenty dęte, Cztery utwory na chór* i *Trzy satyry* — wywołały w środowisku kompozytorskim bliskim Schönbergowi bardzo kontrowersyjne opinie. Jakkolwiek dziś kompozytor uchodzi za twórcę bezkompromisowego, to jednak nie da się zaprzeczyć, że bardzo się liczył z opiniami, które dotyczyły jego twórczości, co więcej: z bardziej ostrych krytyk wyciągał dość daleko idące konsekwencje. Stąd właśnie, a nie z postawy kompozytora, biorą się owe dziś bardzo nas rażące kompromisy, jak m. i. nawrót do starych tańców w *Suicie*, tradycyjny układ formalny w *Kwintecie* itp. W *Suicie na 7 instrumentów* kompozytor idzie jeszcze dalej w swej — bardzo oczywiście specyficznej — kompromisowości: w materiale dodekafonicznym wyszukuje dźwięki, które razem złożone, dają popularny temat ludowy *Ännchen von Tharau*. W ten sposób — bardzo zresztą mało przekonywający — Schönberg udowadnia swoim (rzeczywistym i trochę wyimaginowanym również) przeciwnikom, że dodekafonia wcale nie przekreśla muzyki tradycyjnej, że nadaje się do bardzo różnych celów, jeśli można w niej ująć nawet temat ludowy. Przykład Schönberga o tyle nie przekonywa, że temat jest właściwie stosunkowo mało słyszalny, a to wskutek wyabstrahowania obrazu rytmicznego i umieszczenia go w dwu różnych punktach metrycznych taktu. Dyscyplina dodekafoniczna jest tu bardzo ściśle przestrzegana, a jednocześnie kompozytor rzutuje cały materiał na motyw rytmiczny o tanecznym i ludowym jakby charakterze.

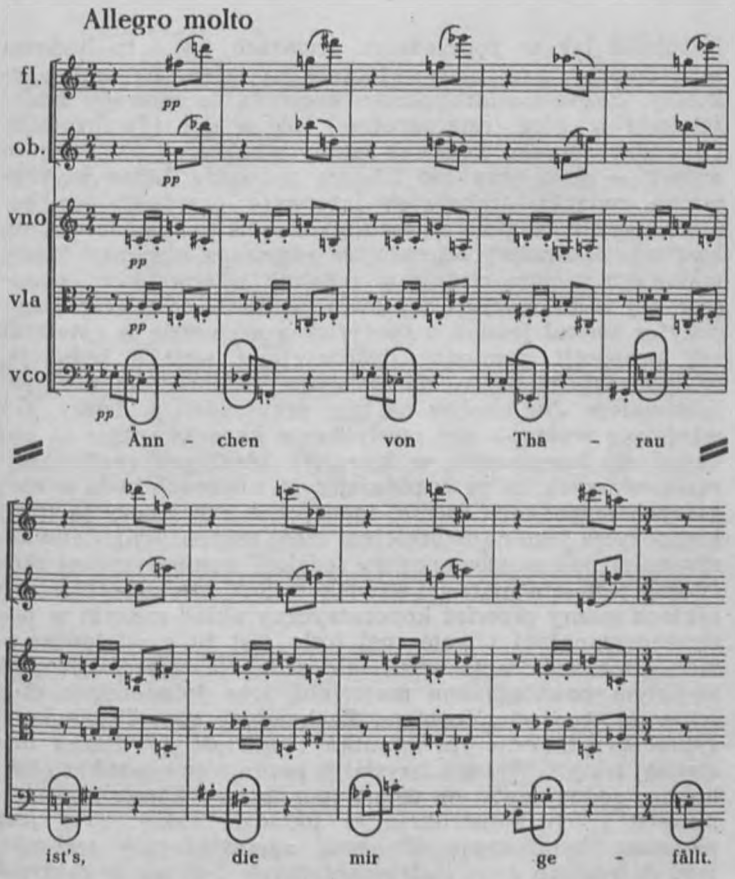
Temat:

E:



Seria:





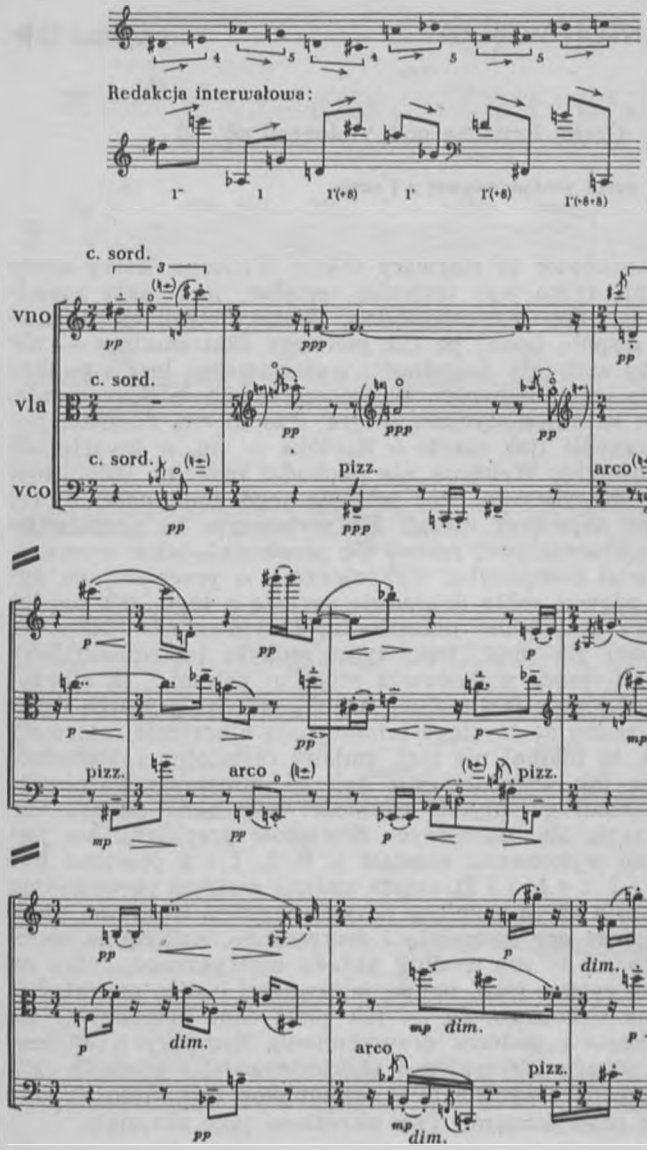
Copyright 1927 by Universal-Edition

1927. ANTON WEBERN *przykład 19* ▶

Trio für Geige, Bratsche und Violoncell op. 20

pierwsze takty I części, poprzedzone analizą redakcji interwałowej pierwszych trzech taktów

Podobnie jak w poprzednich utworach tak i tu budowa serii opiera się niemal wyłącznie na interwale małej sekundy: każda dwudźwiękowa komórka to interwał małej sekundy w górę (czterokrotnie) lub w dół (dwukrotnie). Pomiędzy sumami komórek (sumy strukturalne — termin autora — por. przykład 23) nie zachodzą żadne wykrywalne związki, aczkolwiek interwały przedzielające komórki ograniczają się do dwu wymiarów (wielka tercja lub kwarta). Zauważmy od razu, że przewaga kierunku interwałowego w górę zostaje w redakcji interwałowej, zastosowanej w kompozycji, wyrównana (3 + 3), co więcej: kompozytor zadbał jeszcze o specyficzną asymetrię w ostatecznej proporcji pomiędzy dyspozycjami serii a redakcją; w rezultacie mamy tu do czynienia każdorazowo z innym interwałem. Już choćby na tym przykładzie widzimy, jak właściwie wolno — acz niesłychanie konsekwentnie — posuwał się kompozytor w kierunku idealnych preformacji materiałowych, które w późniejszych utworach będą w niektórych wypadkach niemal identyczne z kompozycją (prekompozycja jako najistotniejsza część kompozycji). Zauważmy dalej, jak w stosunku do redakcji kompozycyjnej nieistotny jest sam materiał dźwiękowy. W pierwszych trzech taktach mamy przecież koncentryczny układ muzyki w postaci oryginalnej i wstecznej (osią jest tu *c* wiolonczelowe — ostatnia nuta serii), ale redakcja wstecz nie jest zwykłym powtórzeniem materiału, lecz jednocześnie częściowym jego odwróceniem. Zachowując specyficzne konsytuacje rytmiczne (przednutka i wartość rytmiczna następnej nuty!), Webern uzyskuje przesunięcie punktu ciężkości z jednej nuty na drugą (por. cztery komórki przednutowe i ich konstrukcja w układzie raka). *Trio* jest pierwszą kompozycją Weberna zapowiadającą technikę jego dojrzałych dzieł instrumentalnych, i to nie w zakresie preformacji materiałowych (na to zastosowana seria jest jeszcze mało przydatna), lecz samej kompozycji.



Copyright 1927 by Universal-Edition

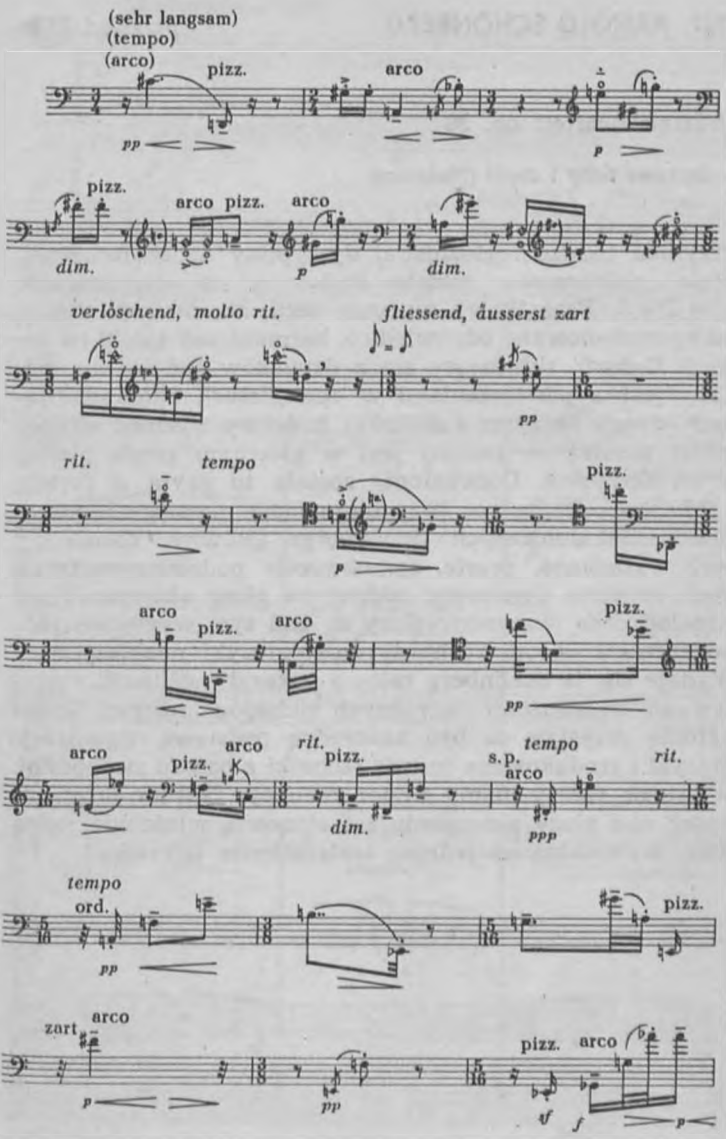
1927. ANTON WEBERN

przykład 20 ▶

Trio für Geige, Bratsche und Violoncell op. 20

fragment partii wiolonczelowej z I części

Trio smyczkowe to pierwszy utwór Weberna, który zapowiada nie tylko jego technikę serialną, lecz także rozwiniętą technikę instrumentalną. Webern traktuje instrumenty zespołu bodaj po raz pierwszy ekstremalnie — nie z punktu widzenia dogodności wykonawczej, lecz z punktu widzenia ich możliwości. To, co jest możliwe do zagrania, wchodzi tu automatycznie w grę, i to nie na zasadzie homogeniczności (jak często u Bartóka — np. w kwartetach smyczkowych); Weberna nie obchodzi przecież jednolitość procesu muzycznego, lecz właśnie jego zmienność, której poświęca najwięcej uwagi. Na wybranym tu przykładzie partii wiolonczelowej można się przekonać, jakie wymagania stawiał kompozytor wykonawcom; a przecież jako dyrygent zdawał sobie dokładnie sprawę z tego, jak bardzo trudności techniczne przeszkadzają wykonaniu. Mimo to nie wahał się pisać tego typu muzyki instrumentalnej. Trudności, które wykonawca musi tu pokonać, są olbrzymie (choć tempo jest wolne): szybka zmiana gry arco i pizzicato, trudne do czystego intonowania olbrzymie interwały (małych tu niemal nie ma), zmiany rejestrów z dochodzeniem do tak wysokich nut jak g^2, mieszanie flażoletów z dźwiękami zwykłymi, trudności rytmiczne (zauważmy, że np. zapis obu pierwszych dźwięków przykładu nie jest dobry do wykonania; zamiast 1, 6, 2, 1 i 2 powinno być 1, 1 + 4 + 1, 1 + 1, 1 i 2), częsta zmiana metrum (w podanym przykładzie aż 15 razy!), a na te wszystkie trudności nałożono jeszcze grę crescenda i decrescenda, nadrzędne zmiany tempa, i to nie według układu metrycznego, tylko na osobnym rytmie (zob. tempo w czwartej linijce przykładu). Nic tedy dziwnego, że — jak pisał sam kompozytor do W. Reicha — podczas prawykonania kompozycji wiolonczelista wbrew obyczajom i etykiecie wstał i wyszedł, rzucając owo oskarżycielskie: *I cannot play this thing!* (z tego powodu prawykonanie *Tria* określono jako skandal).



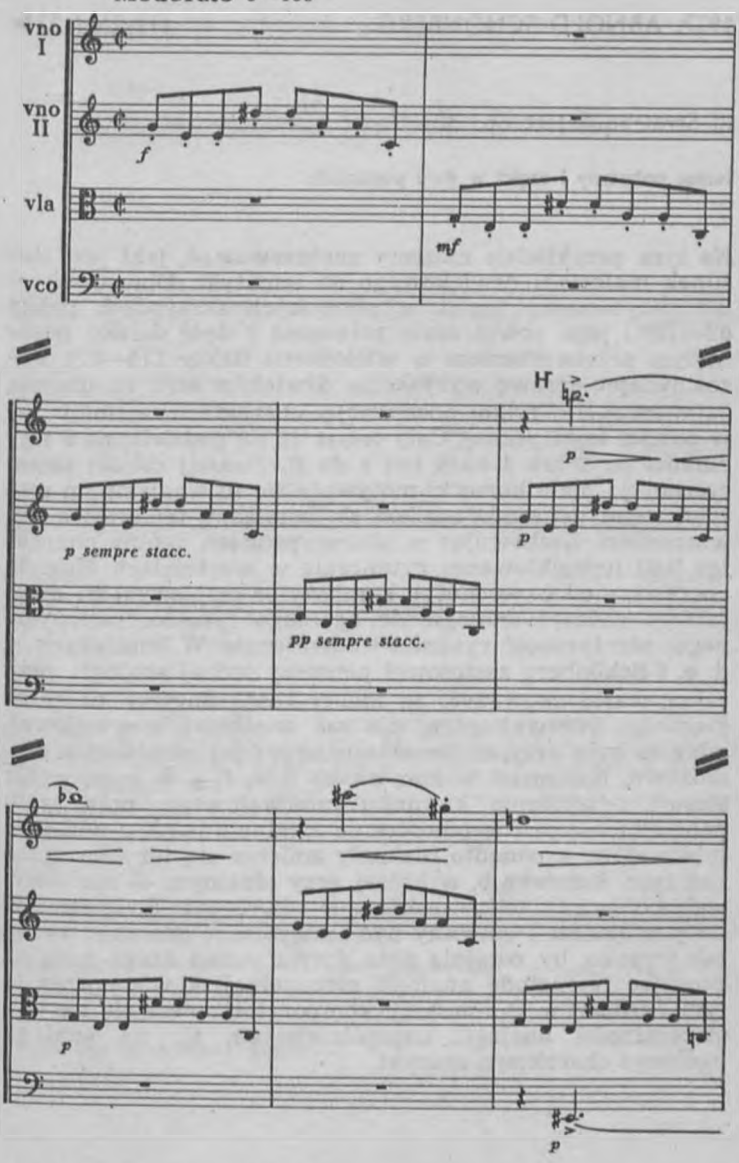
Copyright 1927 by Universal-Edition

1927. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 21* ▶

III Streichquartett op. 30

początkowe takty I części (Moderato)

Przykład bardzo rozluźnionej dyscypliny dodekafonicznej. Seria podstawowa została rozłożona na ugrupowanie 5 (+ 2) + 5. Początkowy wycinek serii, stanowiący zresztą jakby rozbudowany odpowiednik harmoniczny toniki (w tonacji C-dur!), składający się z dźwięków *g-e-dis-a-c*, podany jest z powtórzeniami w obu głosach akompaniujących (drugie skrzypce i altówka), końcowy wycinek serii — mniej tonalny — podany jest w głównym głosie pierwszych skrzypiec. Dodekafonia została tu użyta w formie i fakturze niczym nie przypominającej pierwszych utworów dodekafonicznych Schönberga. Równy, ósemkowy ruch, rytmiczne, proste, symetrycznie podzielne metrum, mało zmienna dynamika, podział na głosy akompaniujące i melodyczne (wszystkie głosy są pod tym względem jednoznaczne!) — oto cechy typowej muzyki neoklasycznej. Wydaje się, iż Schönberg celowo pokazał możliwość zastosowania dodekafonii do różnych rodzajów muzyki. Dodekafonia przestaje tu być nadrzędną podstawą organizacji muzyki i zredukowana jest do techniki z pozoru swobodnej. W istocie rzeczy mamy tu też redukcję faktury do minimum: oba głosy akompaniujące stanowią właściwie jedną linię, wykonalną na jednym instrumencie (altówka!).

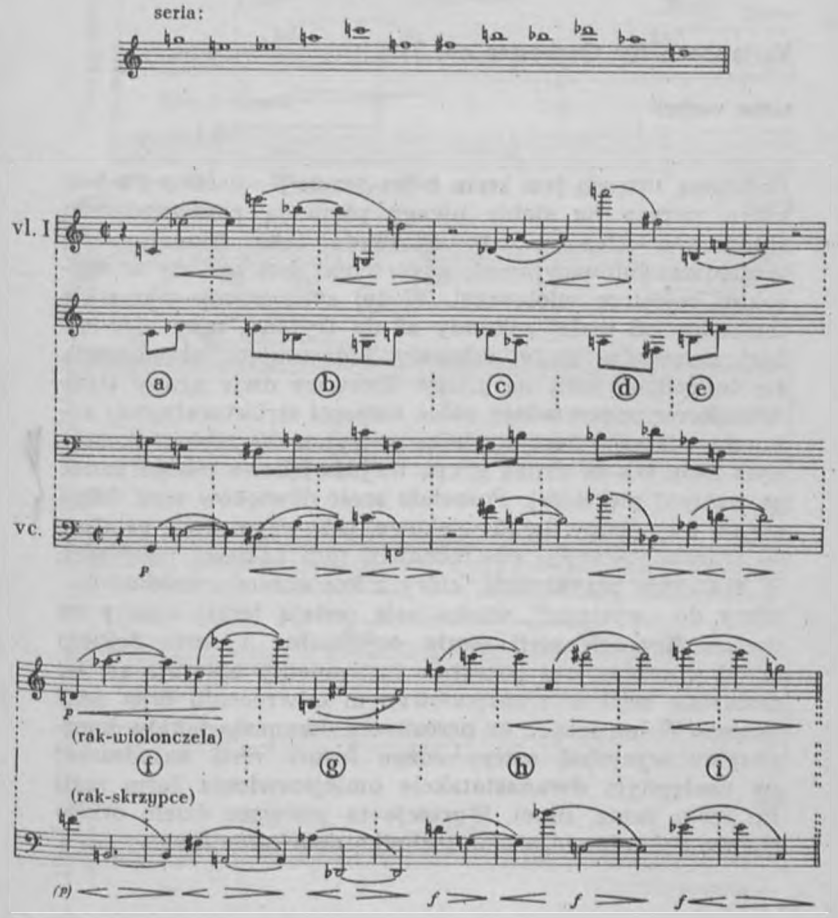


Copyright 1927 by Universal-Edition

III Streichquartett op. 30

temat poboczny I części w dwu postaciach

Na tym przykładzie możemy zaobserwować, jaki jest stosunek materiału dźwiękowego do tematyki. Dla porównania przytaczamy temat w pierwszych skrzypcach (takty 62—75) i jego powtórzenie połączone z dość daleko posuniętym przetworzeniem w wiolonczeli (takty 174—87). Pozostawiając sprawę wyzyskania dźwięków serii na uboczu, zajmiemy się tylko obserwacją charakteru melodii już w postaci tematycznej. Cały temat da się podzielić na 9 wycinków po 2 lub 4 nuty (od a do i). Podział całości tematycznej na małe komórki motywuje się tu wzajemnym motywicznym ustosunkowaniem się pomiędzy tematem a powórzeniem. Zachowując w obu wypadkach ogólny charakter linii (projektowanej rytmicznie w wartościach długich, począwszy od ćwierćnuty), kompozytor zastosował tu dwojakiego rodzaju analogie do ogólnego rysunku melodycznego: identyczność rysunku i odwrócenie. W komórkach a, d, e, i Schönberg zastosował pierwszy rodzaj analogii, przy czym warto zauważyć, że identyczność dotyczy tu tylko kierunku interwałowego, nie zaś wielkości interwałowej, gdyż to było przy zostosowaniu serii i jej odwrócenia niemożliwe. Natomiast w komórkach b, c, f, g, h kompozytor stosuje odwrócenie kierunku interwałowego, przy czym ponownie nie jest to odwrócenie idealne z punktu widzenia interwałów, a ponadto niekiedy zmienia się też sam rysunek (por. komórkę b, w której przy idealnym — nie interwałowo, lecz tylko kierunkowo — odwróceniu dwie ostatnie nuty wiolonczeli powinny być umieszczone znacznie wyżej, tak wysoko, by ostatnia nuta *f* była ponad drugą nutą *a*). Stosując tę metodę analogii niezupełnej, a więc przez to tym bardziej mistrzowskiej, kompozytor opiera się na wystarczalności analogii najogólniejszych, tj. na analogii ogólnego charakteru muzyki.



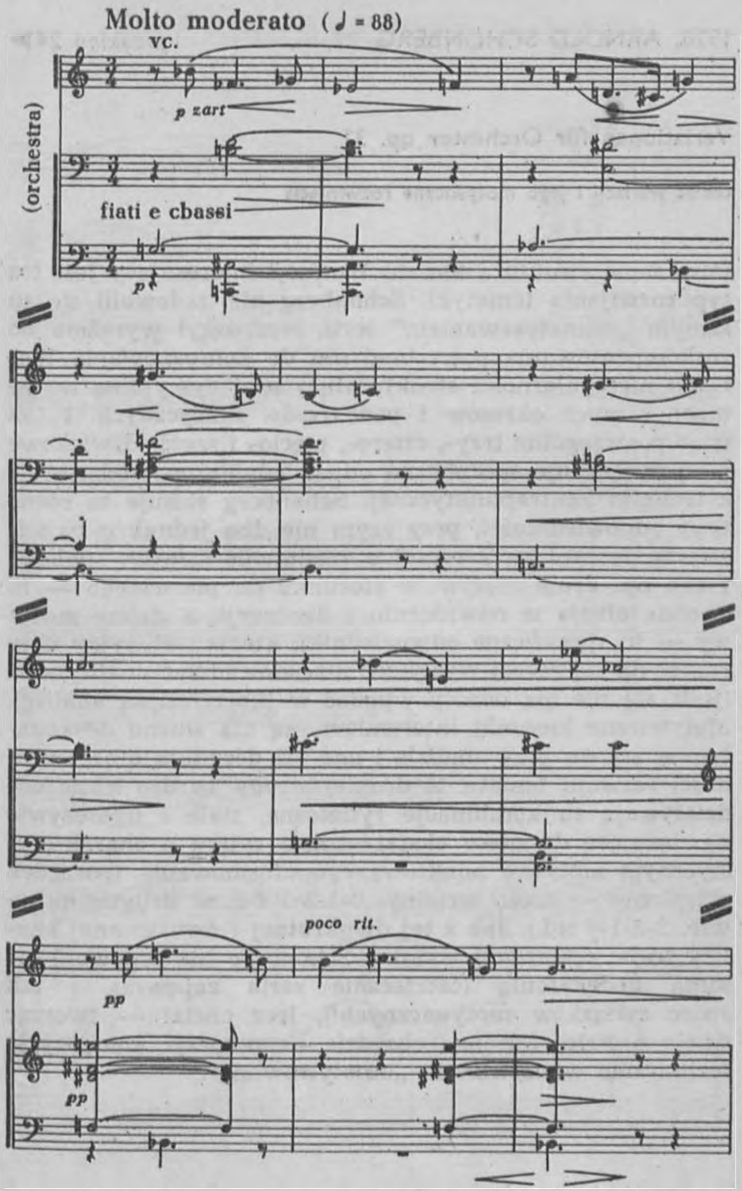
Copyright 1927 by Universal-Edition

1928. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 23*▶

Variationen für Orchester op. 31

temat wariacji

Podstawą utworu jest seria *b-fes-ges-es-f-a-d-cis-g-gis-h-c*, która zwraca na siebie uwagę pisownią poszczególnych składników (*fes-ges-gis*!). Pisownia taka tłumaczy się względami intonacyjnymi, gdyż temat jest podany w wysokim rejestrze wiolonczel. W tej serii mamy wszystkie interwały od małej sekundy aż do trytonu, przy niewielkiej przewadze małej sekundy. Interesująco przedstawia się tu podział serii na grupy. Pierwsze dwie grupy trzydźwiękowe odpowiadają sobie sumami strukturalnymi: sekunda wielka + tercja wielka + tryton (w zapisie skróconym 246), tak że drugą grupę trzydźwiękową można uznać za wariant pierwszej. Pozostałe sześć dźwięków serii dzieli się na trzy grupy dwudźwiękowe, przy czym dwie ostatnie są transponowanym odwróceniem (lub rakiem) pierwszej. W podanym przykładzie, który z konieczności zredukowaliśmy do „wyciągu", wiolonczele podają temat oparty na dwóch formach serii (seria oryginalna i seria rakiem w odwróceniu), zaś pozostałe instrumenty opierają się na materiale serii w transponowanym odwróceniu oraz serii rakiem. W ten sposób na przestrzeni dwunastu taktów kompozytor wyzyskał cztery różne formy serii zasadniczej (w następnym dwunastotakcie umiejscowienia form serii są, rzecz jasna, inne). *Wariacje* to pierwsze dzieło orkiestrowe Schönberga pisane techniką dodekafoniczną.

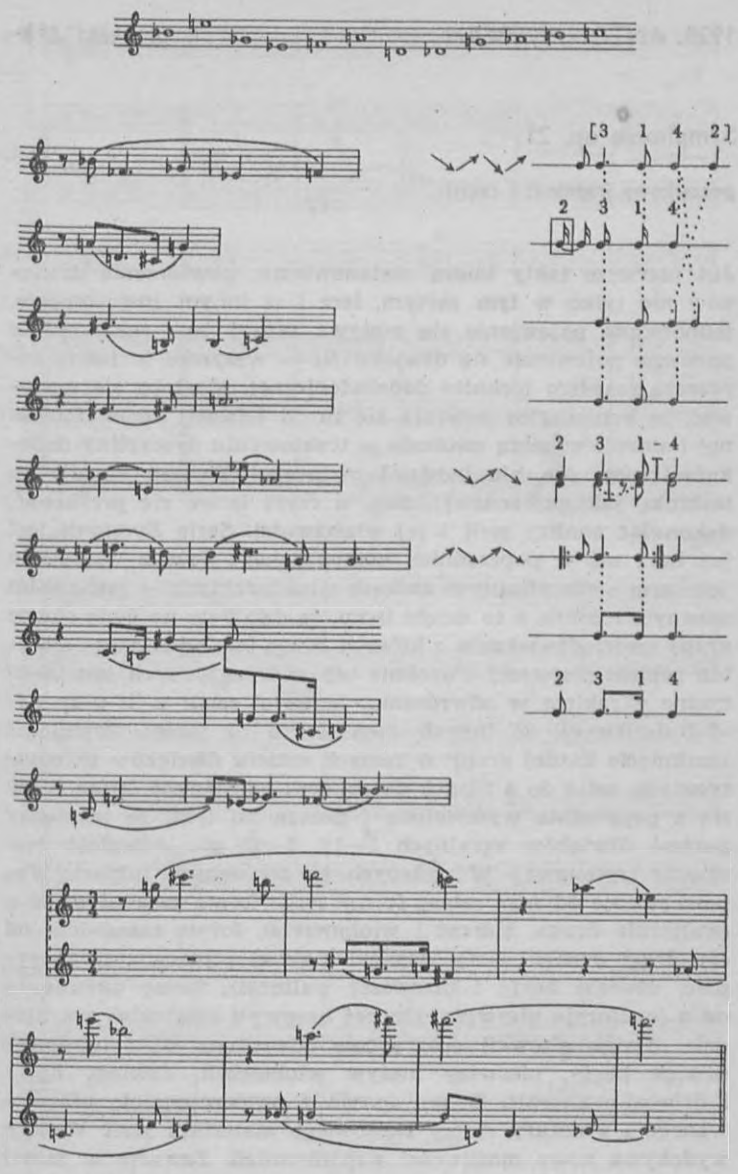


Copyright 1929 by Universal-Edition

Variationen für Orchester op. 31

temat wariacji i jego motywiczne rozwinięcia

Poza samą strukturą tematu *Wariacji* interesujący jest też typ rozwijania tematyki. Schönberg nie zadowolił się tu samym „stematyzowaniem" serii, lecz dążył wyraźnie do zrekompensowania potrzebnej mu do komponowania *Wariacji* nieregularności strukturalnej serii dyscypliną w ramach samych okresów i podokresów muzycznych. I tak więc poszczególne trzy-, cztero-, pięcio- i sześciodźwiękowe motywy cechuje specyficzna odpowiedniość wywodząca się z techniki kontrapunktycznej. Schönberg stosuje tu różne typy odpowiedniości, przy czym nie dba jednak o najściślejszą dyscyplinę, a raczej o zaistnienie samych analogii. I tak np. drugi motyw w stosunku do pierwszego — to swoista aluzja w odwróceniu i diminucji, a dalsze motywy — to specyficzne odpowiedniki, których aluzyjny charakter da się raczej wysłyszeć niż udowadniać analitycznie (jeśli się nie ma ochoty wpadać w hipertrofijną analizę). Motywiczne kierunki interwałowe są dla słuchu doskonałym oparciem przy analizie i one też decydują o organiczności rozwoju tematu. Z drugiej strony bardzo silnie oddziaływają tu kombinacje rytmiczne, stale i uporczywie nawiązujące do nieco ekstatycznego rytmu o charakterystycznym motywie punktowanego uformowania (porządek rytmiczny — nieco serialny: 0-1-3-1-4-2, w drugim motywie: 2-3-1-4 itd.). Jak z tej dwukrotnej i dwustronnej analizy tematu *Wariacji* wynika, Schönberg nie zadowolił się samą dodekafonią (ostatecznie seria zapewnia i tak sporo związków motywicznych!), lecz chciał — tworząc dzieło o dużej formie i obsadzie — stworzyć kompozycję technicznie wielostronnie „umotywowaną".



Copyright 1929 by Universal-Edition

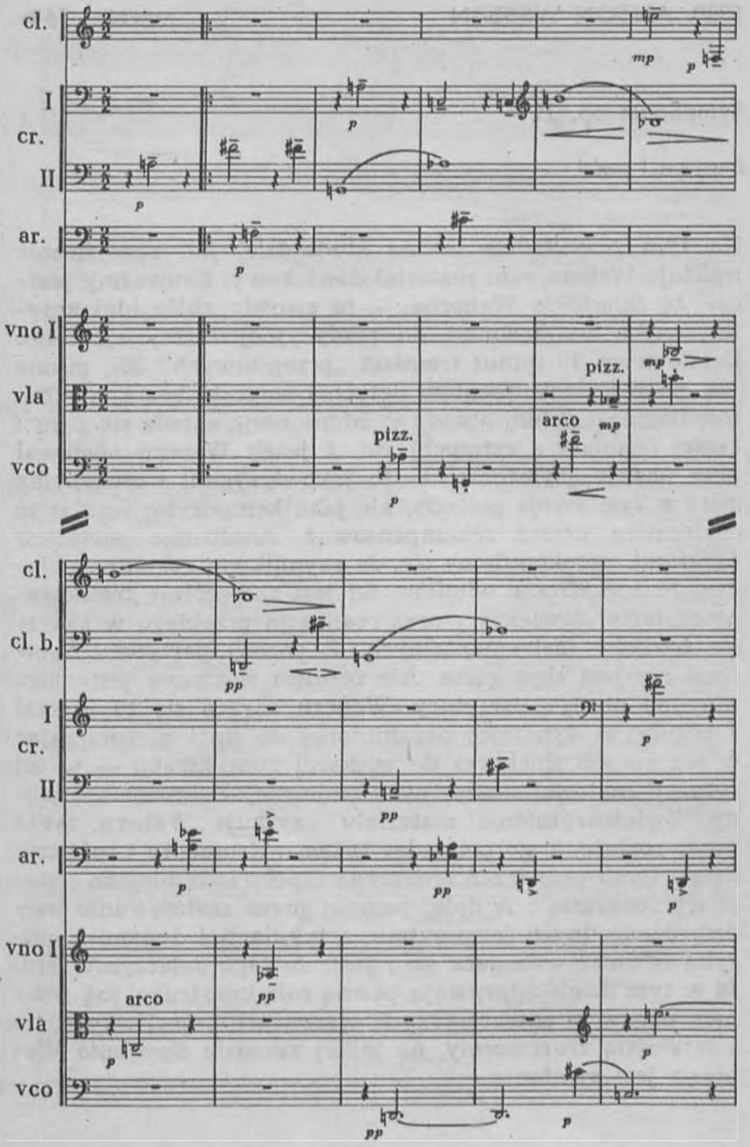
1928. ANTON WEBERN

przykład 25▶

Symphonie op. 21

początkowy fragment I części

Już pierwsze takty budzą zastanowienie: powtórzenie dźwięków nie tylko w tym samym, lecz i w innym instrumencie, jednoczesne pojawienie się motywu *g-as* i jego raka, rychłe ponowne pojawienie się dźwięku *fis* — wszystko to jakby zaprzecza zasadom techniki dodekafonicznej. Mogłoby się wydawać, że kompozytor odwraca się tu od ścisłości dodekafonicznej i stosuje zupełną swobodę w traktowaniu dyscypliny dodekafonicznej. Ale nic bardziej mylącego! Webern stosuje tu technikę jak najbardziej ścisłą, o czym łatwo się przekonać, dokonując analizy serii i jej właściwości. Seria *Symfonii* jest już inna niż w poprzednich kompozycjach. Przede wszystkim jest serią o specyficznych cechach strukturalnych — jest swoim własnym rakiem, a to dzięki temu, że dzieli się na dwie równe grupy sześciodźwiękowe, z których druga jest oddalonym o tryton rakiem pierwszej. Podobnie też odwrócenie serii jest identyczne z rakiem w odwróceniu. Materiał serii: *a-fis-g-as-e-f-h-b-d-cis-c-es*. (Z innych cech warto tu jeszcze wymienić zamknięcie każdej grupy w ramach sześciu dźwięków chromatycznych, od *e* do *a* i od *b* do *es*, oraz właściwość, która łączy się z poprzednio wymienioną i polega na tym, że pomiędzy parami dźwięków skrajnych 1—12, 2—11 etc. odległość jest zawsze trytonowa.) W podanych tu pierwszych taktach Webern stosuje od razu cztery formy serii: formę zasadniczą od *a* (waltornia druga, klarnet i wiolonczela), formę zasadniczą od *cis* (drugi dźwięk harfy, dźwięki altówki i pierwszych skrzypiec, dźwięki harfy i pierwszej waltorni), formę odwróconą od *a* (waltornia pierwsza, klarnet basowy i ostatni w przykładzie dźwięk altówki) oraz formę odwróconą od *f* (pierwszy dźwięk harfy, pierwszy motyw wiolonczeli, dźwięki harfy i drugiej waltorni). W ten sposób z proporcjonalnie uformowanego i z natury rzeczy skróconego materiału serii Webern wydobywa nowe możliwości współbrzmień. Zawarte w samej serii proporcje lustrzane Webern wyzyskuje również w konstrukcji formalnej.



Copyright 1929 by Universal-Edition

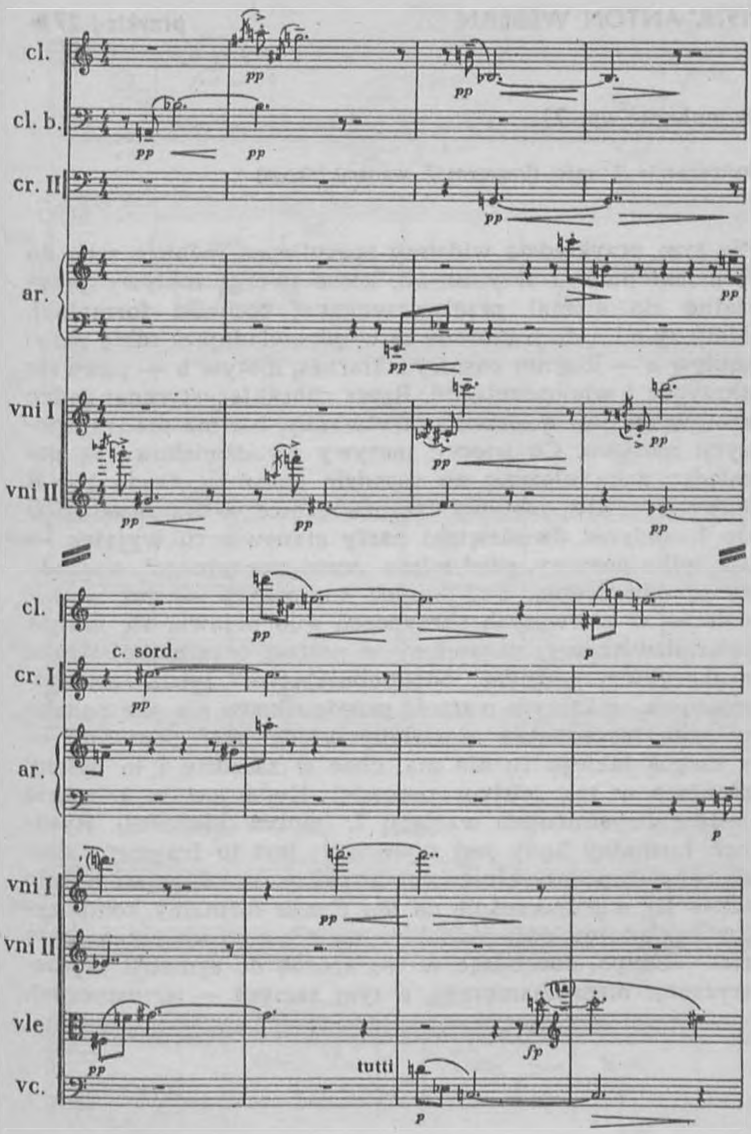
1928. ANTON WEBERN

przykład 26▶

Symphonie op. 21

fragment I części

Na tym przykładzie można stwierdzić, jak specyficznie traktuje Webern sam materiał dźwiękowy. Zauważmy jeszcze, że *Symfonia* Weberna — to swoisty zbiór idei antytetycznych w stosunku do tradycyjnej formy symfonii. Dzieło trwa 10 minut (zamiast „przepisowych" 30), pisane jest na pięć instrumentów dętych i smyczki bez kontrabasów (zamiast pełnej obsady symfonicznej), składa się z dwu części (zamiast z czterech) itd. I jeżeli Webern obstawał przy nazwie „symfonia" — to jako dyrygent i muzykolog miał w tym swoje powody, ale jako kompozytor musiał to odstępstwo czymś rekompensować. Analizując partyturę *Symfonii,* przekonujemy się, że czynnikiem rekompensującym te specyficzne odmienności jest szczególnie traktowany materiał dźwiękowy oraz realizacja przebiegu w zakresie środków instrumentalnych. Z pozoru partytura *Symfonii* nie jest zbyt gęsta. Ale rezultat słuchowy jest nieco inny od obrazu partytury. Webern obraca się tu niemal z reguły w dynamice ograniczonej do pp i p, zmuszając w ten sposób słuchacza do większej koncentracji — w tej sytuacji materiał muzyczny zostaje niejako zwielokrotniony. Zwielokrotnienie materiału uzyskuje Webern także przez rozłożenie go pomiędzy różne instrumenty i rejestry; dzięki temu przestrzeń muzyczna zapełnia się niejako i staje się „bogatsza". A dalej jeszcze: przez zastosowanie bardzo różnorodnych form rytmu, artykulacji i dynamiki muzyka również wzbogaca się i jeśli do tego dołączymy fakt, że w tym dziele odgrywają pewną rolę konstrukcyjną również pauzy w poszczególnych warstwach rejestrowych, to z łatwością zrozumiemy, na jakiej zasadzie *Symfonia* Weberna jest symfonią.

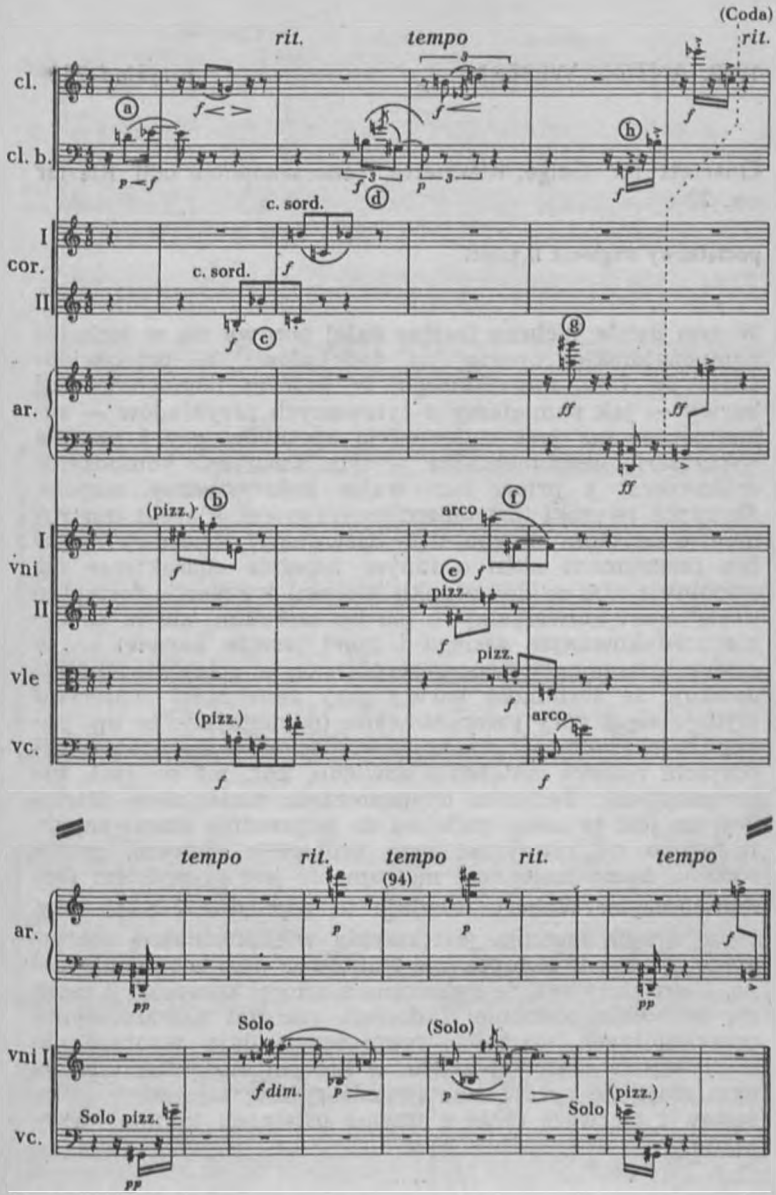


Copyright 1929 by Universal-Edition

Symphonie op. 21

zakończenie II części (fragment 7. wariacji i koda)

Na tym przykładzie widzimy specyficzne rozbicie serii na komórki dwu- i trzynutowe, które tworzą motywy przydatne do niemal przetworzeniowej techniki formalnej. Motywy od a do h ułożone są w odpowiadające sobie pary: motyw a — klarnet basowy i klarnet, motyw b — pierwsze skrzypce i wiolonczela itd. Rzecz charakterystyczna: żaden motyw nie jest dosłownie powtórzony, nie ma też transpozycji motywu. Co więcej: motywy dwudźwiękowe są pomiędzy sobą ułożone na zasadzie stosunku O do I = R (przy O = RI!), motywy trzydźwiękowe — na zasadzie O do I. Jedynie dwudźwięki harfy stanowią tu wyjątek — ale tylko pozorny, gdyż mimo „transpozycyjnego" wyglądu są to odwrócenia. Pod koniec kompozycji — już w kodzie — w pierwszych skrzypcach solo pojawia się motyw czterodźwiękowy, zestawiony w postaci oryginalnej i raka z charakterystycznym „odpodobniającym" rysunkiem rytmicznym, w którym wartość przednutkowa nie jest podana w raku (przednutka musiałaby wtedy być „ponutką" — a czegoś takiego tu nie ma, choć w zasadzie i to byłoby możliwe w tak ścisłym procesie). Koda jest w 1. takcie jeszcze dopełnieniem wariacji 7. (motyw klarnetu). Rysunek formalny kody jest wyrazisty: jest to fragment zbudowany koncentrycznie wokół pauzy w skrzypcach solo (O — R), a jednocześnie na ten proces formalny kompozytor nakłada ex post jednokierunkową i nieodwracalną grę rit.- - -tempo, dochodząc w ten sposób do symetrii asymetrycznej, niemechanicznej, a tym samym — artystycznej.



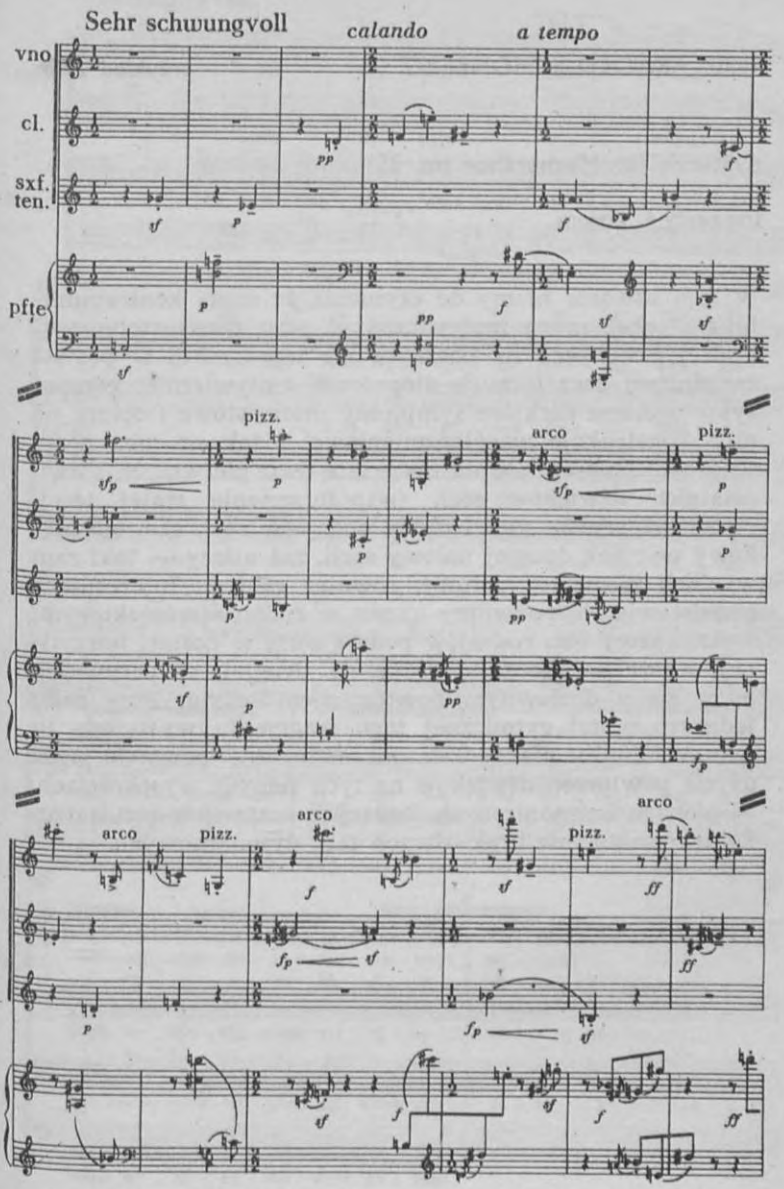
Copyright 1929 by Universal-Edition

1930. ANTON WEBERN *przykład 28*▶

Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22

początkowy fragment II części

W tym dziele Webern jeszcze dalej posuwa się w technice kompozytorskiej opartej na dodekafonii. W przeciwieństwie do *Tria smyczkowego*, w którym homogeniczność barwy — jak pamiętamy z cytowanych przykładów — rekompensowana jest zmiennością sposobów gry i swoistą wirtuozerią instrumentalną, w tym *Kwartecie* kompozytor zróżnicował a priori sam walor kolorystyczny zespołu. Skrzypce (wysoki instrument smyczkowy), klarnet (instrument o szerokim zasięgu, dęty drewniany), tenorowy saksofon (instrument niski o innym zupełnie charakterze niż wspólny z nim co do gatunku klarnet) i wreszcie fortepian (instrument uniwersalny, o bardzo szerokim, ale tu znacznie zredukowanym zasięgu i innej jeszcze barwie) — te cztery instrumenty tworzą zespół sam w sobie tak zróżnicowany, że serialność barwy przy zmienności materiału wydaje się z góry gwarantowana (pamiętajmy, że np. pomiędzy skrzypcami a saksofonem tenorowym istnieje olbrzymia różnica natężenia dźwięku, por. mf na tych instrumentach). Technika dysponowania materiałem dźwiękowym jest tu nieco podobna do poprzednio stosowanych, tu warto się zatrzymać przy problemie metrum, rytmu i czasu. Sama zmienność metrum nie jest czynnikiem formotwórczym: Webern oscyluje tu pomiędzy $\frac{1}{2}$ a $\frac{2}{2}$, przy czym drugie metrum jest zwykłą wielokrotnością pierwszego. Można tę kompozycję traktować jako monometryczną. Zauważmy też, że rytmiczne wartości kompozycji mają się do siebie podobnie. I dopiero rezultat nawarstwienia poszczególnych wartości rytmicznych daje wyobrażenie o strukturze czasowej dzieła, w którym elementem serialnym staje się specyficzna gęstość rytmu; wystarczy tylko zestawić pierwsze takty z trzema ostatnimi taktami przykładu.



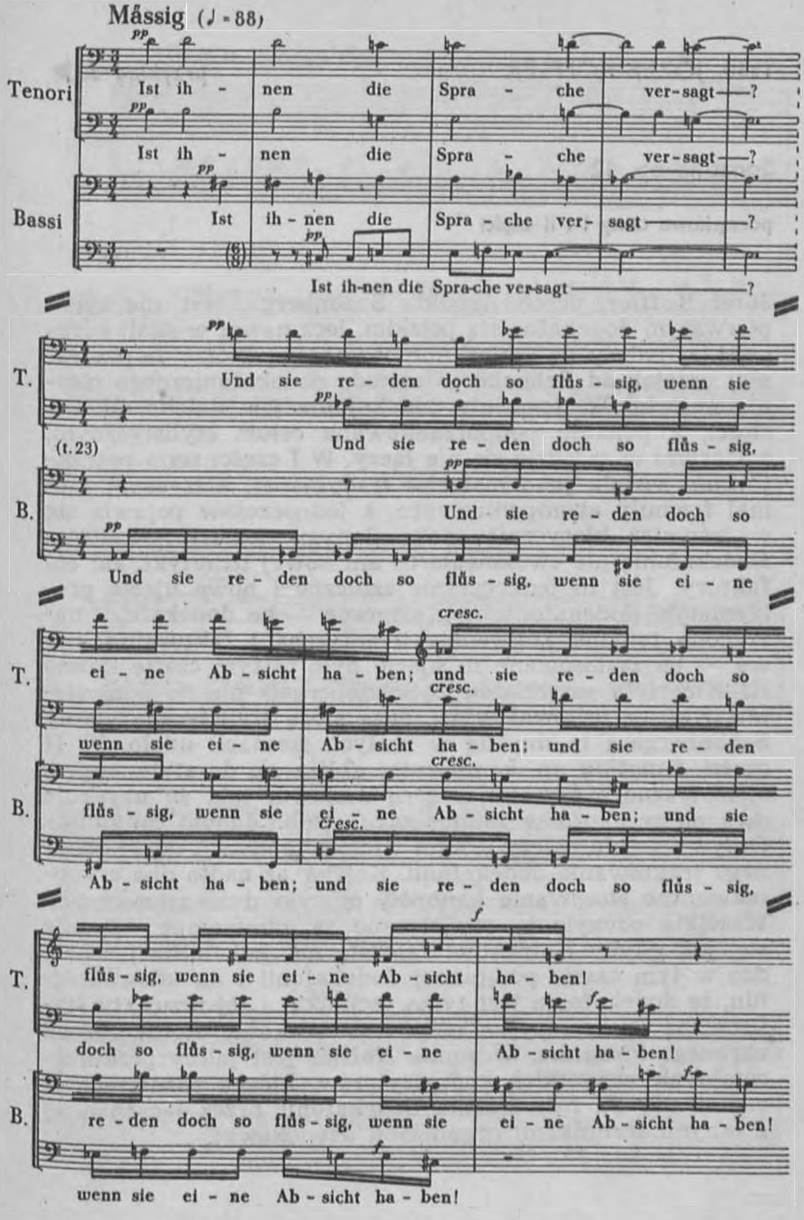
Copyright 1932 (ren. 1960) by Universal-Edition

1930. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 29*▶

6 Stücke für Männerchor op. 35

fragmenty 1. utworu

W tym utworze mamy do czynienia ze ścisłą kontrapunktyką i takąż pracą motywiczną. Z serii dwunastotonowej (której Schönberg na początku nie wprowadza w postaci zasadniczej, lecz formuje stopniowo, motywicznie) kompozytor wybiera niektóre symptomy interwałowe i opiera na nich konstrukcje współbrzmieniowe. I tak np. oba głosy tenorowe opierają się na materiale dwu pierwszych i dwu ostatnich dźwięków serii (współbrzmienia małej tercji i kwarty), wyższy głos basowy podaje w raku czterodźwiękowy wycinek drugiej połowy serii, zaś niższy — taki sam wycinek pierwszej połowy, również rakiem. Interesująco przedstawia się podwójny kanon w ruchu szesnastkowym: wyższe głosy obu rodzajów podają serię w postaci normalnej, niższe — pierwszą grupę po drugiej, co oczywiście łączy się z dosłownym powtórzeniem tekstu. Przy całej jednostronności rytmicznej tego fragmentu występują tu jednak subtelne efekty wewnątrzmetryczne, powstałe przez użycie powtórzeń dźwięków na tych samych wysokościach. W pionach harmonicznych, będących oczywiście rezultatem kontrapunktu, nie brak ostrych tarć dysonansowych.



Wyd. Universal-Edition (Bote und Bock)

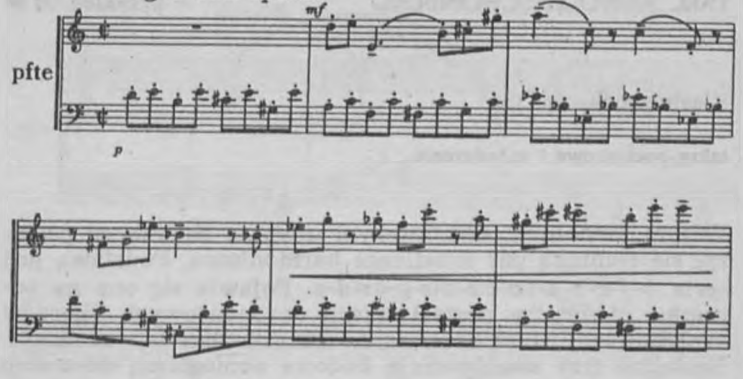
1930. JÓZEF KOFFLER *przykład 30*▶

Sonatina op. 12

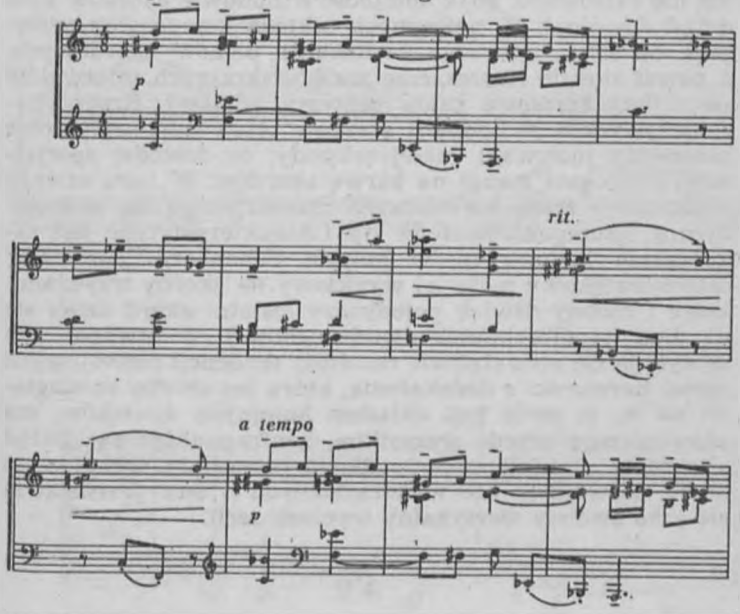
początkowe takty I i II części

Józef Koffler, uczeń Arnolda Schönberga, jest nie tylko pierwszym dodekafonistą polskim, lecz nawet w skali europejskiej należy do grupy kompozytorów, którzy najwcześniej przejęli od Schönberga metodę dodekafonicznego pisania muzyki. W *Sonatinie* dodekafonia jest daleka od ścisłości, a ponadto podporządkowana celom stylistycznym, z którymi w zasadzie się nie łączy. W I części seria potraktowana została jako materiał tradycyjnej, klasycznej niemal formuły akompaniamentu, a jednocześnie pojawia się w (również klasycznie zaokrąglonym) temacie *Sonatiny*. Dodekafonia nie ewokowała tu ani nowej tematyki, ani też faktury. Jest to jednocześnie sztuczne i nowe ujęcie problematyki dodekafonicznej: sztuczne — bo dodekafonii narzucono tonalną konwencję tematyczną i fakturalną, nowe — bo zastosowane tu ujęcie było w tym czasie (mimo *III Kwartetu smyczkowego* Schönberga!) nie do pomyślenia. Koffler usiłował wyjść poza sferę stylistyczną szkoły Schönberga i to mu się w małych formach udało. W II części *Sonatiny* np. kompozytor zbliża się do stylu impresjonistycznego i materiał serii zestawia tak, że uzyskuje dwa piony akordów całotonowych (zob. *Adagio cantabile*). Oczywiście nie należy w tym widzieć tendencji do swobodnego traktowania dodekafonii. Koffler aż nadto dba o konsekwentne stosowanie kanonów muzyki dwunastotonowej. Wszelkie odchylenia stylistyczne są zamierzone. Wydaje się, jak gdyby Kofflerowi zależało na „rehabilitacji" bardzo w tym czasie potępianej dodekafonii i na udowodnieniu, że dodekafonia jest tylko techniką, a jej rezultaty stylistyczne i ekspresyjne mogą być różne w zależności od obranego kierunku. W sumie Koffler jest jakby prekursorem tych wszystkich kompozytorów, którzy później przyczynili się do rozszerzenia dodekafonii przez łączenie jej z innymi technikami organizacji dźwiękowej.

Allegro con spirito



Adagio cantabile molto legato



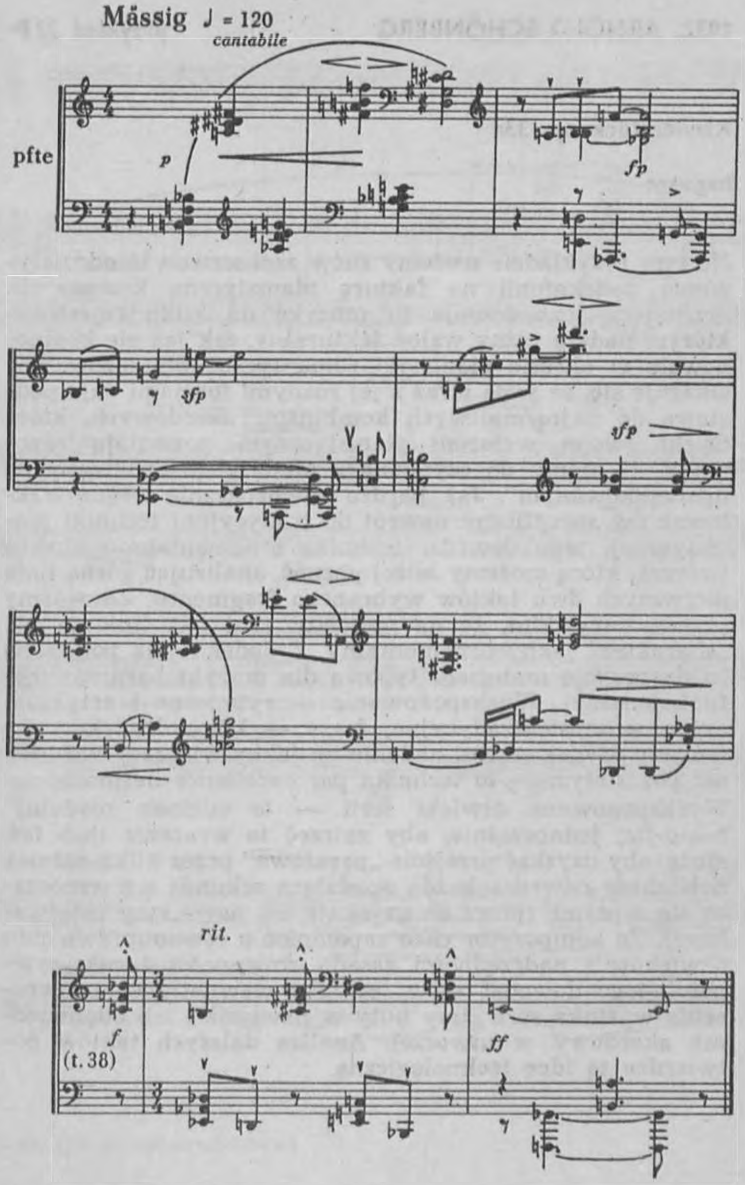
Copyright 1931 by Universal-Edition

1932. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 31* ▶

Klavierstück op. 33a

takty początkowe i zakończenie

W tym niedługim, 40-taktowym utworze Schönberg posłużył się techniką par excellence harmoniczną. Podstawą jest seria *b-f-c-h-a-fis-cis-dis-g-as-d-e*. Pojawia się ona na początku utworu w postaci trzech dysonansowych akordów oznaczonych filuternym zgoła określeniem — cantabile. Następne trzy akordy mają budowę analogiczną do trzech poprzednich, z tym że pierwszy akord odpowiada odwróceniu trzeciego akordu ugrupowania początkowego, drugi — drugiemu, trzeci zaś — pierwszemu (wynika to oczywiście z zastosowania serii w postaci raka w odwróceniu, ale nie całkowicie, gdyż kolejność w budowie akordów była dotąd dowolna). W następnych taktach kompozytor odstępuje od schematycznego budowania pionów akordowych, a nawet stosuje rozszerzenie zasięgu skrajnych interwałów poza dotychczasowe ramy septymy wielkiej. Rzecz charakterystyczna: w budowie akordów przeważają septymowe przewroty interwału małej sekundy, co dowodzi specjalnego zwrócenia uwagi na barwę akordów. W toku utworu konstrukcje zrazu harmoniczne przekształcają się w melodyczne, akompaniamentowe itp. Charakterystyczne jest zakończenie kompozycji, w którym Schönberg „rozdziela" czterodźwiękowy materiał wyjściowy na akordy trzydźwiękowe i osobny dźwięk pojedynczy (ostatni akord dzieli się na dwa współbrzmienia dwudźwiękowe). W utworze tym spotykają się niewątpliwie rezultaty tendencji rozwojowych samej harmoniki z dodekafonią, która już choćby ze względu na to, że seria jest układem kolejnych dźwięków, ma proweniencję przede wszystkim kontrapunktyczną. Układ akordowy nie jest tu wypadkową materiału serii (często dotąd „dźwięków nie wykorzystanych"), lecz przedstawia się jako swoisty wertykalny wycinek serii.



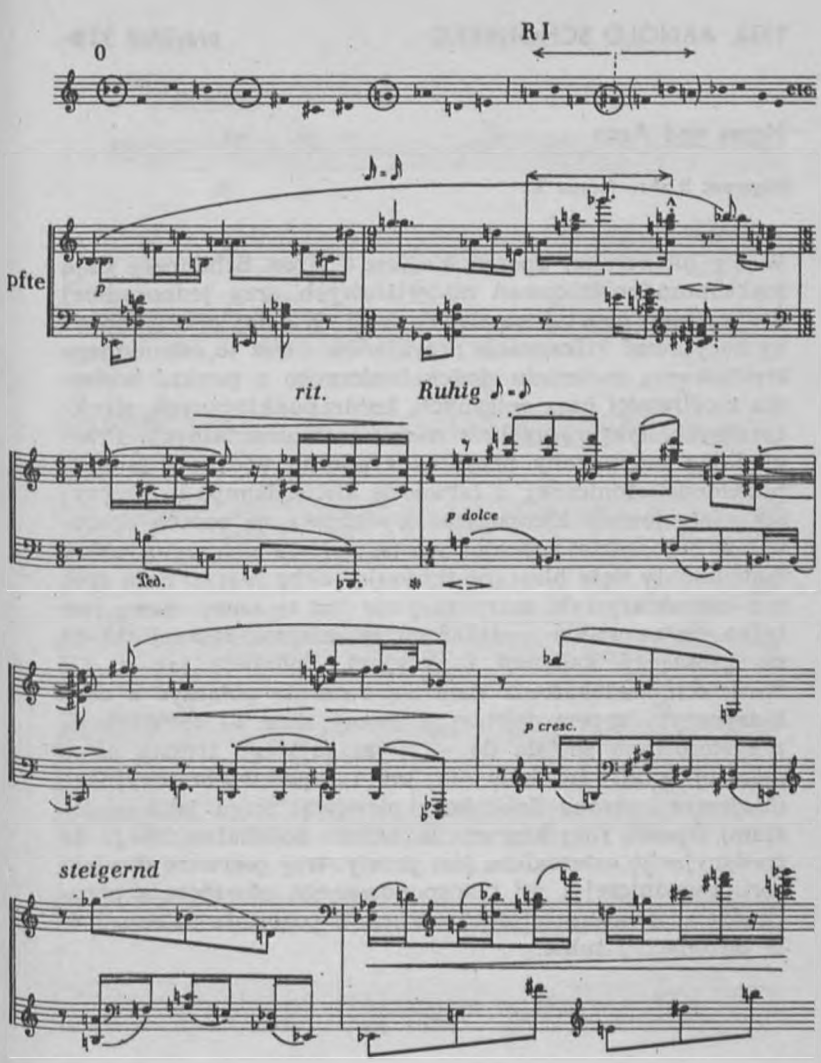
Copyright 1929 by Universal-Edition

1932. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 32*▶

Klavierstück op. 33a

fragment

Na tym przykładzie możemy znów zaobserwować oddziaływanie dodekafonii na fakturę pianistyczną kompozycji. Schönberg rozbudowuje tu muzykę do kilku rejestrów, którym nadaje różny walor fakturalny, tak jak się komponowało w okresie pianistyki romantyczno-wirtuozowskiej. Okazuje się, że seria wraz z jej różnymi formami daje podstawę do najrozmaitszych kombinacji akordowych, które dzięki swoim walorom pianistycznym pozwalają zapomnieć, iż mamy do czynienia z materiałem „sukcesywnie uporządkowanym". Jak bardzo wieloznacznie trzeba traktować ów specyficzny nawrót do tradycyjnej techniki pianistycznej, tego dowodzi technika ornamentalno-melodiotwórcza, którą możemy bliżej poznać, analizując górną linię pierwszych dwu taktów wybranego fragmentu. Zauważmy przede wszystkim, że na pierwszy rzut oka linia ta ma „charakter" jakby ornamentalny. Z dodekafonią połączono tu dyspozycję materiału typową dla muzyki harmoniczno-funkcjonalnej. Wyeksponowanie — rytmiczne i artykulacyjne w sensie tradycyjnej frazy — kilku dźwięków (co czwarty dźwięk serii) i nadanie im jakby większej ważności niż pozostałym — to technika par excellence harmoniczna. Wyeksponowane dźwięki serii — to odcinek modalny: *b-a-g-fis*; jednocześnie, aby zatrzeć to wrażenie (lub też, może, aby uzyskać przejście „pasażowe" przez kilka oktaw), Schönberg odwraca każdą opadającą sekundę we wznoszącą się septymę (przez co uzyskuje też nowe rysy interwałowe). Że kompozytor chce zapomnieć o równouprawnieniu dźwięków i nadrzędności zasady zmienności i sukcesywności, tego dowodzi znów technika wewnętrznego odwrócenia wycinka serii (trzy nuty w nawiasie i ich odpowiednik akordowy w utworze). Analiza dalszych taktów potwierdza tę ideę technologiczną.



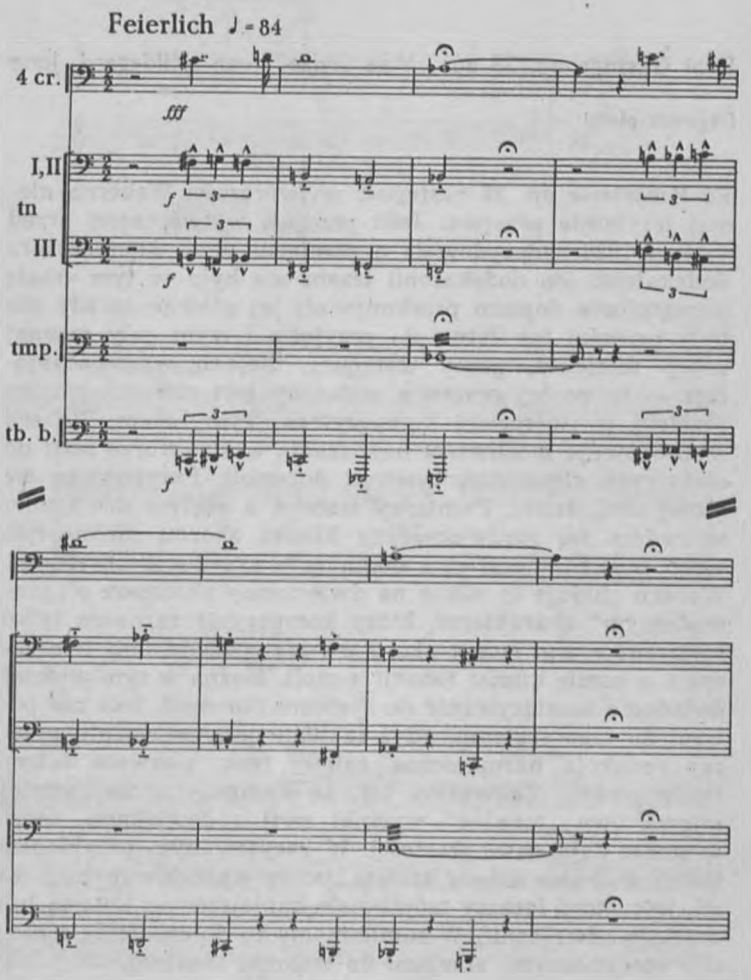
Copyright 1929 by Universal-Edition

1932. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 33*▶

Moses und Aron

fragment II aktu (scena 3.)

W nie ukończonej operze *Mojżesz i Aron* Schönberg daje maksimum zróżnicowań materiałowych przy jednoczesnej dyscyplinie, opartej na dodekafonii. Z całej opery można by zacytować kilkanaście przykładów coraz to odmiennego traktowania materiału dodekafonicznego z punktu widzenia możliwości harmonicznych, kontrapunktycznych, strukturalnych, fakturalnych, a nawet instrumentalnych. Przeglądając zacytowany przykład z punktu widzenia muzyki przeddodekafonicznej, z łatwością stwierdzimy, że uroczystą nastrojowość kompozytor wydobywa na sposób operowy, w najbardziej rodzajowym tego słowa znaczeniu: niskie instrumenty dęte blaszane intonują jakby marsz. Sam sposób charakterystyki muzycznej nie jest tu nowy; nowe jest tylko zastosowanie dodekafonii w miejsce dawnej (tu aż się proszącej) kadencji funkcyjnej. Podobnie jak w *III Kwartecie* dodekafonia dała się świetnie połączyć z neoklasycznym typem faktury i formy, tak tu technika ta przystosowana została do — wymagającego zresztą nieco szerszej skali środków — stylu operowo-oratoryjnego (*Mojżesza i Arona* Schönberg planował zrazu jako oratorium). Sposób zużytkowania materiału dodekafonicznego do tradycyjnego czterogłosu jest prosty: trzy pierwsze dźwięki serii zasadniczej i jej transponowanego odwrócenia przychodzą w temacie czterech waltorni, pozostałe dziewięć — w puzonach i tubie.



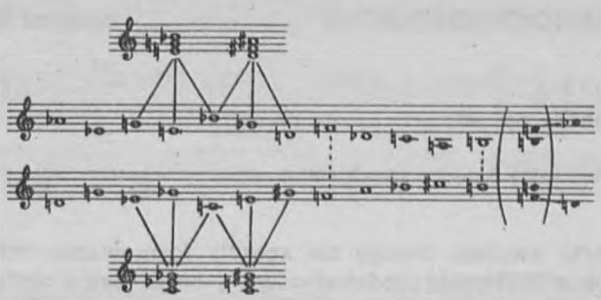
Wyd. Schotts Söhne

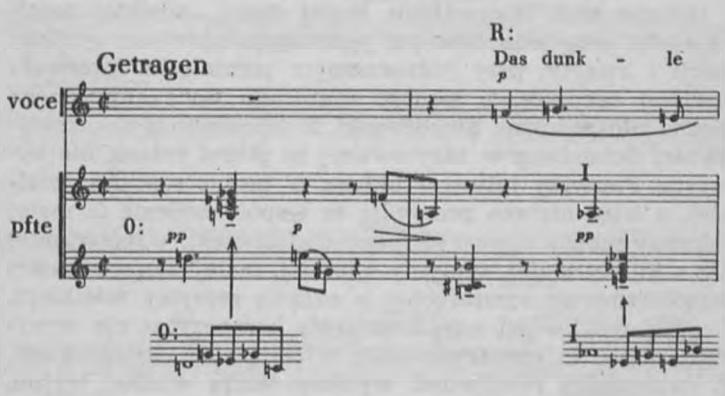
1933. ANTON WEBERN *przykład 34*▶

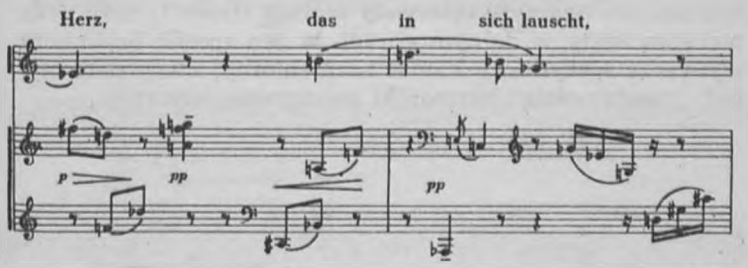
Drei Gesänge op. 23 aus „Viae inviae" von Hildegard Jone

fragment pieśni

Po *Kwartecie op. 22* następuje w twórczości Weberna niemal trzyletnia przerwa. Jeśli przerwa w twórczości przed rokiem 1924 zadecydowała o przejęciu przez kompozytora dodekafonii (do dodekafonii trzeba się było w tym czasie niewątpliwie dopiero przekonywać; jej główne zasady nie były przecież tak łatwe do przyjęcia i wymagały pewnej pracy intelektu, pracy wstępnej, niejako wprowadzającej) — to po tej przerwie widoczny jest również pewien przełom w twórczości kompozytora. Tym razem Webern wypróbowuje możliwości nawiązania w strukturze serii do niektórych elementów systemu dur-moll. Przyjrzyjmy się samej serii dzieła. Pomiędzy trzecim a piątym dźwiękiem wytwarza się niedwuznaczny klimat akordu małotercjowego, pomiędzy piątym a siódmym — akordu zwiększonego. Webern aluduje tu zatem na dwie formy akordowe o „prowadzącym" charakterze, który kompozytor zaznacza tylko wyjątkowo, np. łącząc akord *c-e-gis* z dźwiękami tworzącymi w sumie klimat tonacji a-moll. Można w tym widzieć świadome nawiązywanie do systemu dur-moll, lecz nie powrót do tego systemu, gdyż takiemu przypuszczeniu przeczy redakcja harmoniczna całości (zob. pierwsze cztery takty pieśni). Zauważmy też, że kompozytor najchętniej miesza owe „tonalne" wycinki serii z dźwiękami, które w sumie dają nowe wartości. W zacytowanym przykładzie takim akordem niemal stałym, jakby wyszukiwanym z serii, jest akord łączący trójdźwięk zmniejszony z kwartą lub też jego odwrócenie. W sumie mamy tu do czynienia z bardzo specyficznymi aluzjami do techniki tonalnej.







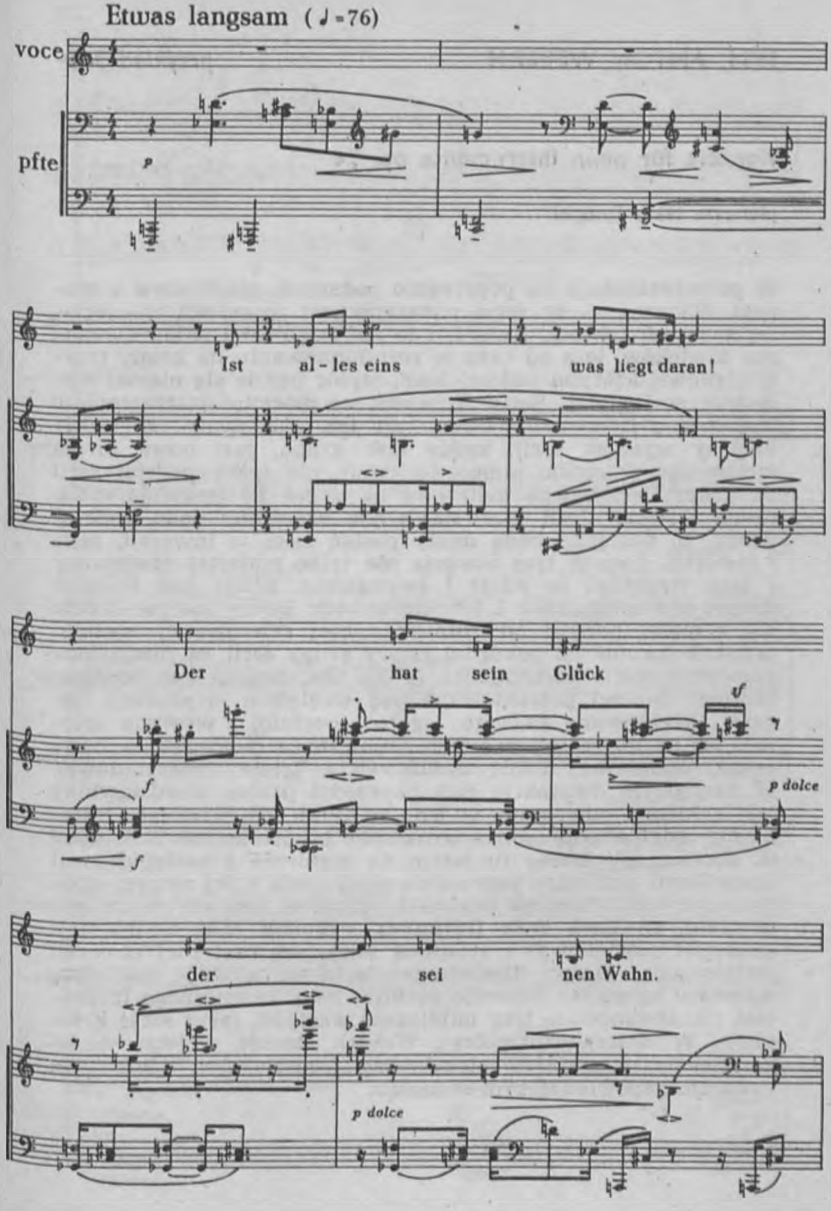
Copyright 1936 by Universal-Edition

1933. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 35*▶

Drei Lieder op. 48

początkowe takty jednej z trzech pieśni

Tu warto zwrócić uwagę na sposób formowania współbrzmień z materiału dodekafonicznej serii. Sama seria — *d-es-a-cis-b-e-gis-g-c-h-f-fis* — opiera się na materiale interwałowym, w którym uderza przewaga małej sekundy i trytonu nad interwałami małej tercji, wielkiej tercji i kwarty, przy jednoczesnym pominięciu interwału wielkiej tercji i kwarty, przy jednoczesnym pominięciu interwału wielkiej sekundy. Z samego materiału dodekafonicznego można ułożyć różne dwudźwięki. Z tej wielkiej skali możliwości Schönberg w zacytowanej tu pieśni jednak nie korzysta. Pierwszy interwał układa w postać septymy wielkiej, a więc niejako precyzuje to współbrzmienie (z małej sekundy można utworzyć różne dwudźwięki: współbrzmienie sekundy małej, septymy wielkiej, małej nony, a nawet współbrzmienie rozszerzonej o oktawę septymy wielkiej!). Drugiej możliwości współbrzmienia kompozytor nie wyzyskuje, choć to jest tryton, tak w tej pieśni eksponowany. Z następnych możliwości wybiera tercję wielką, tryton, znów septymę wielką, zaś ostatnie cztery dźwięki przestawia tak, by tworzyły interwały kwinty i kwarty (zob. trzy pierwsze takty w dolnym głosie). W ten sposób Schönberg wytwarza specyficzny klimat harmoniczny, który przestaje być „specjalnością" harmoniki poimpresjonistycznej.

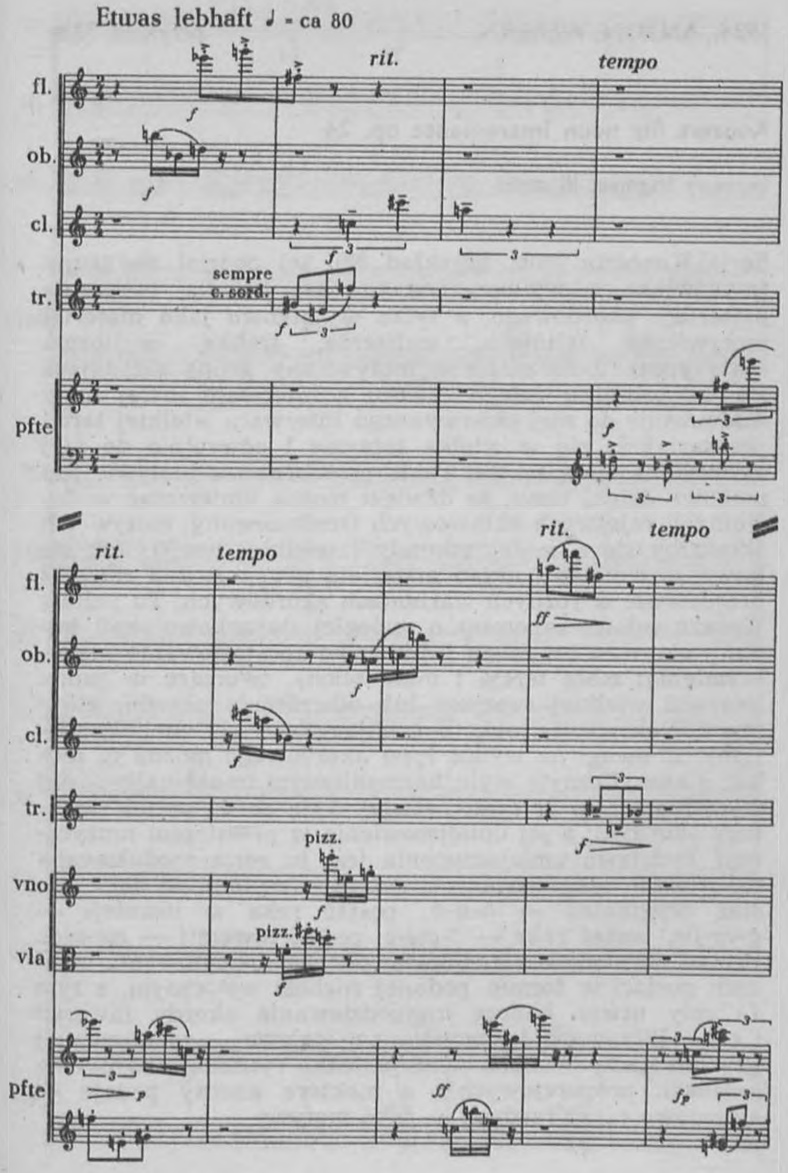

Etwas langsam (♩=76)
voce
pfte
p
Ist al - les eins
was liegt daran!
Der hat sein Glück
f
sf
p dolce
f
der sei nen Wahn.
p dolce

1934. ANTON WEBERN *przykład 36*▶

Konzert für neun Instrumente op. 24

pierwsze takty I części

W przeciwieństwie do poprzednio podanych przykładów z muzyki Weberna — tu seria pokazana jest w całości w pierwszych trzech taktach utworu, i to nie tylko jako układ dwunastu dźwięków, lecz od razu w rozczłonkowaniu na grupy trzydźwiękowe, którymi później kompozytor będzie się niemal wyłącznie posługiwał. Seria *Koncertu na dziewięć instrumentów* (*h-b-d-es-g-fis-gis-e-f-c-cis-a*) jest tak zbudowana, że każdy kolejny wycinek serii, każda tzw. grupa, jest nową formą pierwszego wycinka: mamy tu zatem nie tylko podział serii na grupy, lecz całego materiału na układ 2,3 (sekunda mała, tercja wielka). Jeśli pierwszą grupę określimy jako podstawową, to następne będą miały postać raka w inwersji, raka i inwersji. Lecz w tym utworze nie tylko materiał dźwiękowy i jego struktura są ścisłe i analogiczne. Ścisła jest również dyspozycja interwałów i ich kierunków: każdy motyw składa się z małej nony i odwrotnie do niej skierowanej wielkiej tercji. Pokazane na początku cztery grupy serii są rozdzielone pomiędzy różne instrumenty (obój, flet, trąbka con sordino, klarnet), inaczej potraktowane pod względem artykulacji (legato, akcentowane staccato, legato i portato) i wreszcie opierają się na innych wartościach rytmicznych (wartości szesnastkowe, ósemkowe, triole ósemkowe i triole ćwierćnutowe). W następnym dwutakcie cały poprzedni proces przedstawiony jest rakiem i odwrotnie, w jednym tylko instrumencie (fortepian); jedynie poprzednia dynamika pozostaje nie zmieniona (f, decresc., p). Mamy tu zatem do czynienia z następującymi stosunkami pomiędzy poprzednią ekspozycją a jej nowym upostaciowaniem: stosunek postaci oryginalnej (nie zmieniona dynamika), stosunek raka (rytmika), stosunek raka w inwersji (materiał dźwiękowy) i stosunek jakby wewnętrznej inwersji (artykulacja). Barwa dźwiękowa uległa tu redukcji, zaś uformowanie agogiczne zmieniło rezultat raka rytmicznego (przedtem rit. obejmowało trzy najdłuższe wartości, teraz sześć krótkich). W dalszym przebiegu Webern stosuje podobne przekształcenia wszystkich elementów. *Koncert* jest pierwszym utworem zapowiadającym serializm.



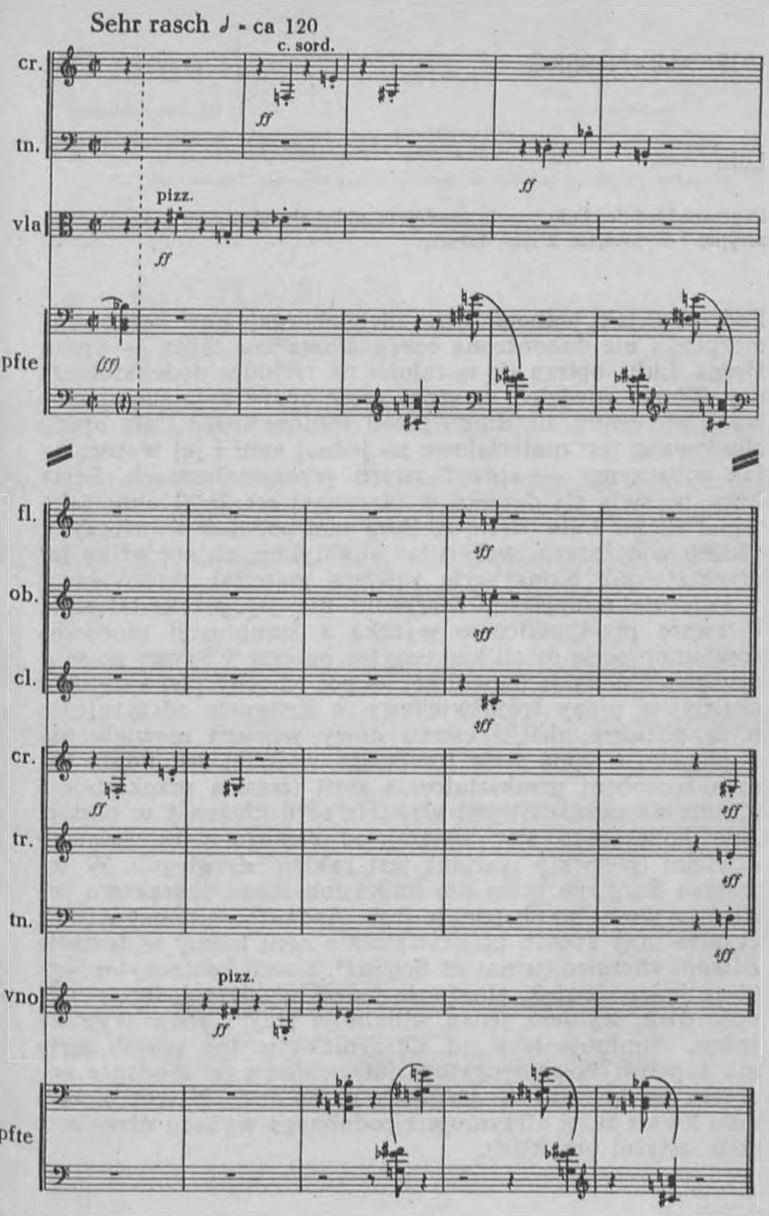
Copyright 1948 by Universal-Edition

1934. ANTON WEBERN *przykład 37*▶

Konzert für neun Instrumente op. 24

końcowy fragment III części

Seria *Koncertu* (zob. przykład 36), jej podział na grupy trzydźwiękowe, wykorzystywana jest tu dla tworzenia materiału akordowego, a tylko wyjątkowo jako materiał motywiczny (altówka, waltornia, trąbka, waltornia i skrzypce). Jako materiał motywiczny grupa składająca się na początku całego utworu z interwału małej nony i odwrotnie do niej skierowanego interwału wielkiej tercji przekształciła się w wielką septymę i odwrotnie do niej skierowaną małą sekstę. Takie przeobrażenie motywu jest możliwe dzięki temu, że dźwięki można umieszczać w dowolnych rejestrach oktawowych (zredukowany, motyw ten składałby się z małej sekundy i wielkiej tercji). Jak się łatwo zorientować, układ materiału grupy można również przedstawić w różnych wariantach akordowych. Tu jednak Webern celowo zapomina o rozległej stosunkowo skali budowy akordów i wybiera jedno tylko upostaciowanie współbrzmienia: mała tercja i mała seksta, tworzące w sumie interwał wielkiej septymy lub odwrócenie akordu, które również eksponuje lekko dysonujący interwał wielkiej septymy. Z uwagi na wybór typu akordowego można tu mówić o specyficznym stylu harmonicznym (może najbardziej wyostrzonym w II części dzieła). Tyle co do samej struktury akordyki; a jej umiejscowienie w przestrzeni muzycznej? Podstawą umiejscowienia jest tu seria zredukowana do czterech nieprzenośnych akordów (czytane od dołu: postać oryginalna — *h-d-b*, postać raka w inwersji — *g-es-fis*, postać raka — *f-gis-e*, postać inwersji — *cis-a-c*). Proces harmoniczny redukuje Webern do cytowania czterech postaci w formie podanej ruchem wstecznym, z tym że cały utwór kończą niespodziewanie akordy inwersji i raka. W ramach tej monotonnej (celowo — zakończenie!) gry dźwięków Webern cieniuje lekko rytmikę (również na zasadach proporcjowych!), a niektóre akordy podaje — stopniowo coraz rzadziej — jako motywy.



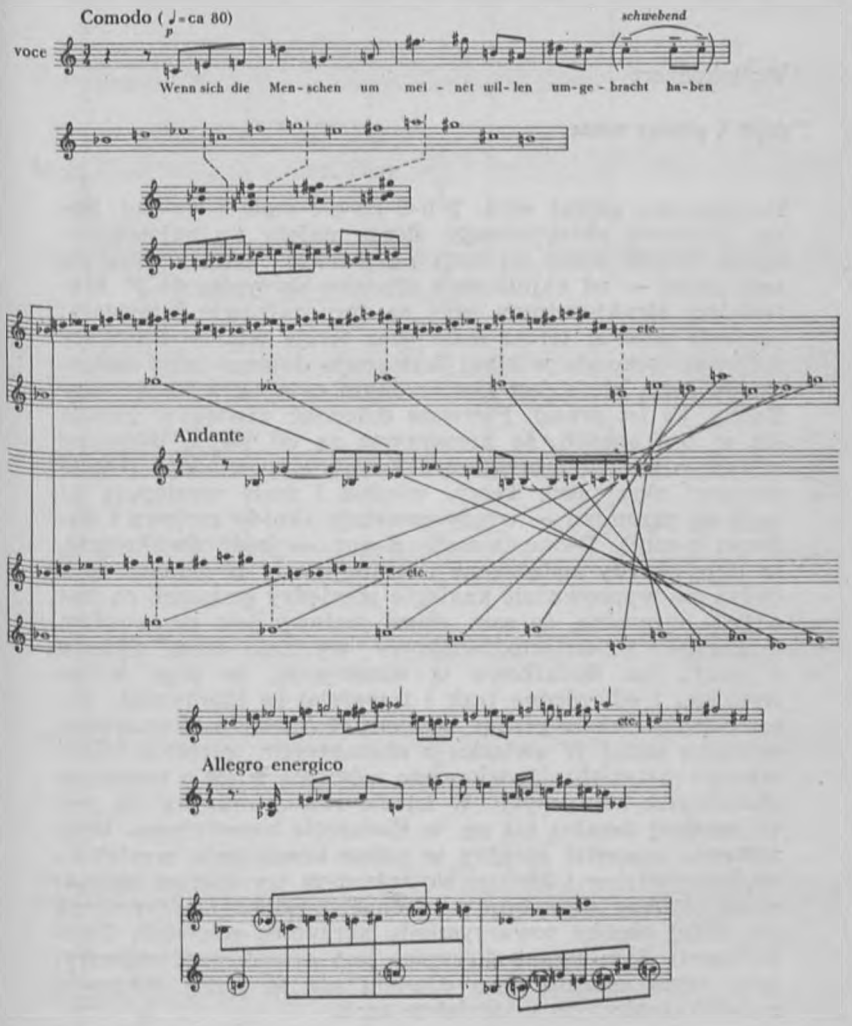
Copyright 1948 by Universal-Edition

1935. ALBAN BERG *przykład 38*▶

Lulu

fragment Lied der Lulu, seria zasadnicza, układ akordowy serii, kombinacje seryjne i wynikające z nich tematy

Podobnie jak jednoaktówka Schönberga, *Von heute auf morgen*, i nie dokończona opera *Moses und Aron* — opera Berga, *Lulu*, opiera się w całości na technice dodekafonicznej. (Warto wiedzieć, że spora część opery była skomponowana wcześniej, na długo przed rokiem 1935.) Cała opera zbudowana jest materiałowo na jednej serii i jej wysoce — jak zobaczymy — specyficznych przekształceniach. Seria *Lulu* pojawia się dopiero w pierwszej scenie II aktu jako temat *Pieśni Lulu*. Serię tę Berg sam podał w transpozycji i kilku wariantach, wskazując analitykom na specyfikę jej przekształceń. Sama seria zawiera materiał interwałowy o znacznie mniejszym znaczeniu niż jej przekształcenia. Pierwsze przekształcenie wynika z kombinacji pionowo-poziomej: serię dzieli kompozytor na cztery grupy po trzy dźwięki, układa je (dowolnie! — por. choćby pierwsze dwa akordy) w piony trójdźwiękowe, a następnie odczytuje tę serię poziomo, dzięki czemu nowy wariant niewiele ma wspólnego z samą serią (przewaga wielkiej sekundy!). Innym sposobem przekształcenia serii (zresztą przekształcenia nie do poznania) jest wybór z serii ułożonej w postaci „nie kończącego się" układu co ósmego i co szóstego dźwięku (pierwszy wariant jest rakiem drugiego!). W tematyce Berg nie tylko nie unika tonalnego charakteru serii, lecz wręcz go eksponuje (zob. *Andante* — temat Alwy). Jeszcze inny sposób przekształcenia serii mamy w temacie *Allegro energico* (temat dr Schöna): z serii kompozytor wybiera jeden dźwięk, eliminuje jeden, wybiera jeden, eliminuje dwa, wybiera jeden, eliminuje trzy i znów wybiera jeden, eliminuje trzy itd. Otrzymana w ten sposób seria ma zupełnie nową strukturę interwałową (w *Andante* początek es-moll, tu — początek w Es-dur). Nawet motyw dwu kwart Berg otrzymuje z podobnego wyboru dźwięków (zob. ostatni przykład).



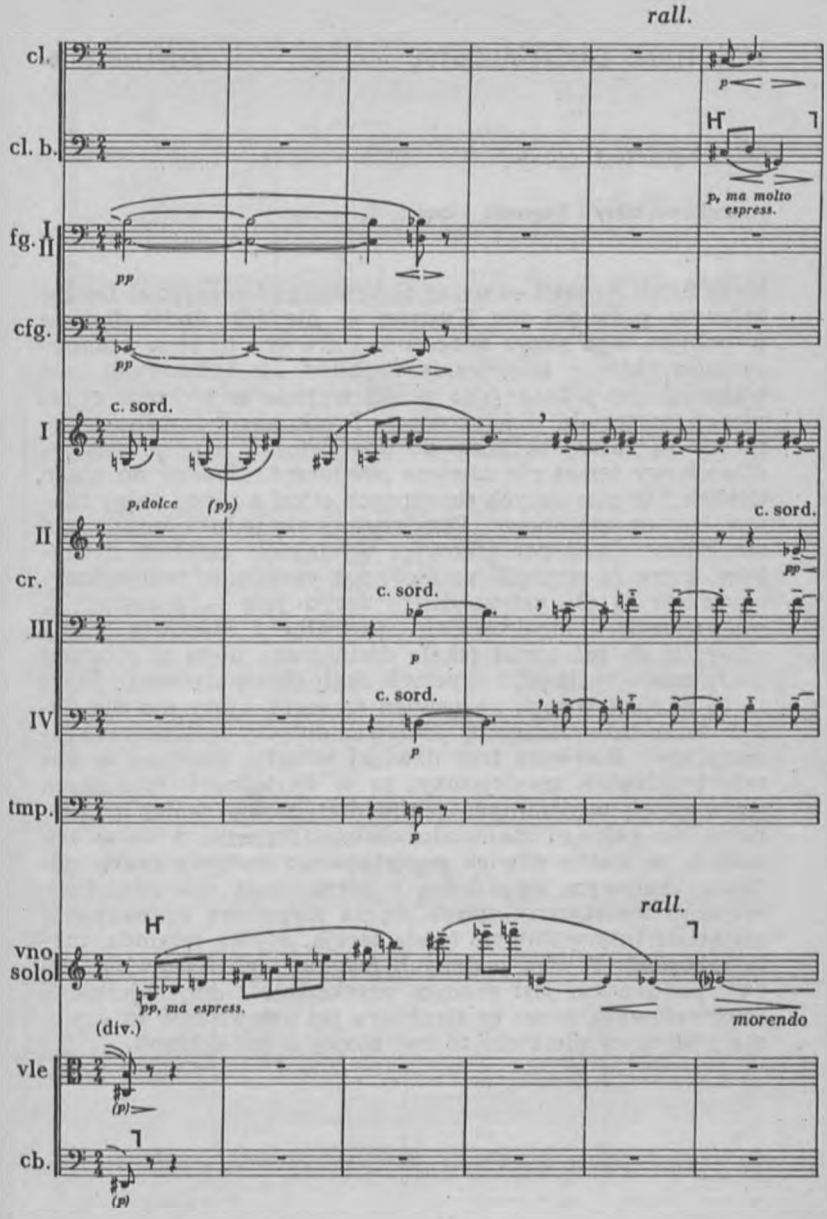
Copyright 1935 by Universal-Edition

1935. ALBAN BERG *przykład 39*▶

Violinkonzert

część I, główny temat

Podstawowa postać serii: *g-b-d-fis-a-c-e-gis-h-cis-es-f*. Seria *Koncertu skrzypcowego* Berga należy do najosobliwszych. Wśród wielu jej cech na pierwszy plan wybija się sam układ — od najniższego dźwięku skrzypiec do f^3. Materiałem strukturalnym serii są trzy zaledwie interwały: sekunda wielka, tercja mała oraz tercja wielka. Pierwszy interwał (sekunda wielka) występuje dopiero przy zakończeniu serii, które jest zamierzonym cytatem z 60. kantaty Bacha, *Es ist genug*. Pierwsze dziewięć dźwięków układa się w ten sposób, że nieparzyste są od siebie oddalone zawsze o kwintę (początkowe kwinty odpowiadają zresztą strojowi skrzypiec). Tercje wielkie i małe występują tu bądź na przemian — wtedy powstają akordy molowe i durowe: g-moll, D-dur, a-moll, E-dur — bądź dwukrotnie, co daje akordy zwiększone i zmniejszone. W ramach serii dadzą się wyprowadzić analogie pomiędzy grupami, co jest o tyle naturalne, że sam akord molowy jest przewrotem durowego. Dziewięciodźwiękowy wycinek serii, złożony z tercji, ma dodatkowo tę właściwość, że jego postać wsteczna i odwrócona (rak i inwersja) są identyczne. (To samo można, rzecz prosta, powiedzieć o wielkosekundowym wycinku serii.) W związku z charakterem tercjowo budowanego materiału dźwiękowego mówi się wiele o tonalnym charakterze kompozycji. W istocie rzeczy muzyka nie jest tu bardziej tonalna niż np. w *Koncercie kameralnym*. Berg zestawia materiał seryjny w różne kombinacje wertykalno-horyzontalne i kieruje się własnym wyczuciem harmonicznym. Aby się o tym przekonać, wystarczy przypatrzyć się bliżej choćby towarzyszeniu skrzypiec solowych (linia waltorni). Sam temat skrzypiec jest czternastodźwiękowy, przy czym ostatnie dwa dźwięki nie są bliżej związane z dodekafonicznym materiałem serii.



Copyright 1936 by Universal-Edition

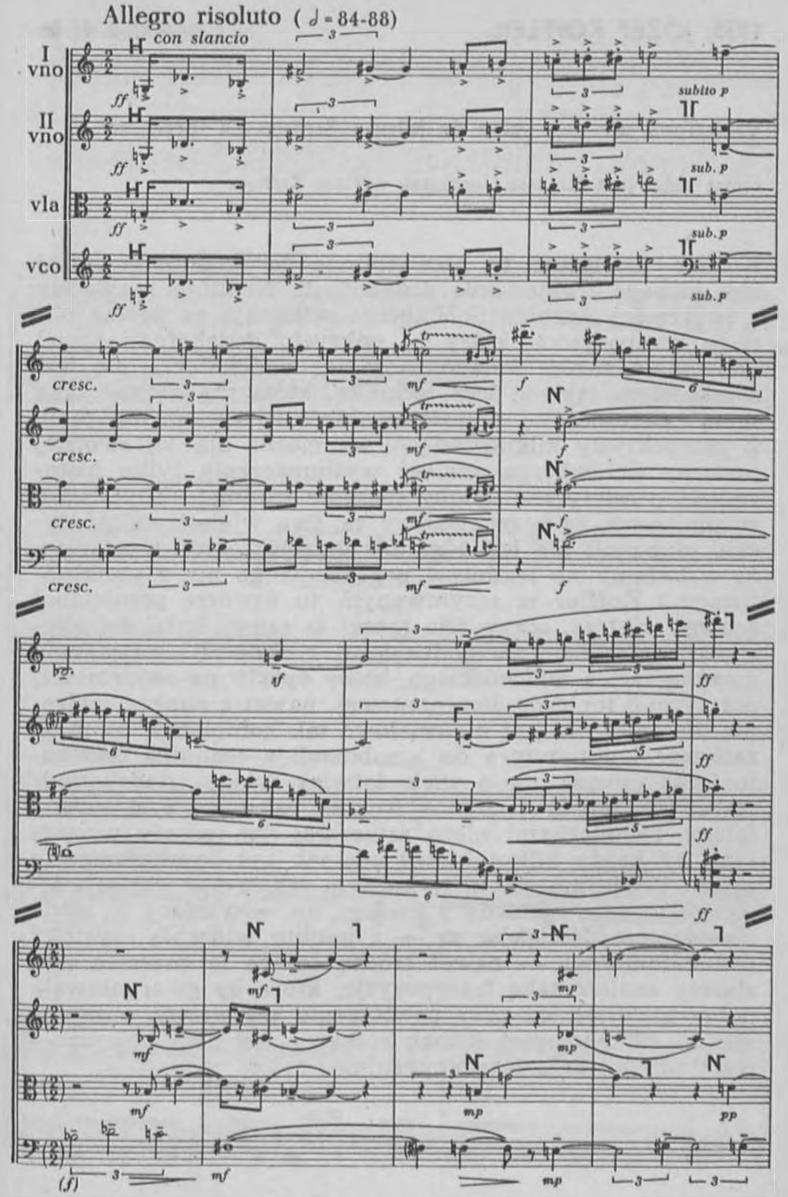
1935. HANS ERICH APOSTEL

przykład 40▶

Streichquartett op. 7

początkowe takty i fragment I części

Hans Erich Apostel — uczeń Schönberga i przyjaciel Berga, któremu poświęca ten *Kwartet* — nie jest dodekafonistą w pełnym tego słowa znaczeniu i otwiera tu serię kompozytorów, którzy technicznie najbliżsi są dodekafonii, nie traktując jej jednak jako punkt wyjścia w technice organizacji materiału dźwiękowego. I tak np. cytowane fragmenty są raczej zbliżone do dodekafonii. Sam jedenastodźwiękowy temat nie zawiera powtórzeń. Dodany do niego dźwięk *f* w pierwszych skrzypcach czyni z niego pełny materiał dwunastotonowy. Przyjrzyjmy się jednak bliżej jego strukturze. Poza początkowym wycinkiem czterech dźwięków, które ze względu na swój par excellence motywiczny charakter są dla całego dzieła decydujące — pozostałe są motywicznie i strukturalnie neutralne i stanowią jakby raczej skalę niż temat (skala diatoniczna ujęta w schemat „cały ton — półton" i wycinek skali chromatycznej). Warto tu zwrócić uwagę na pewien szczegół, który ma dla dodekafonii duże znaczenie, ponieważ dotyczy totalności chromatycznej. Pierwsze trzy dźwięki tematu, tworzące w sumie trójdźwięk zmniejszony, są w następnych dźwiękach (tworzących wspomnianą jakby diatoniczną skalę) uzupełnione do pełnego materiału chromatycznego, a to w ten sposób, że każdy dźwięk początkowego motywu ma w odcinku skalowym swą dolną i górną małą sekundę. Cały materiał tematyczny opiera się na stopniowo zgęszczanym materiale interwałowym (mała tercja, wielka sekunda, mała sekunda). W obu podanych fragmentach *Kwartetu* „seria" poddawana jest różnym przekształceniom, najczęściej interwałowym, przez co struktura jej ustawicznie się zmienia i przez co nie może tu być mowy o dodekafonii.



Copyright 1949 by Universal-Edition

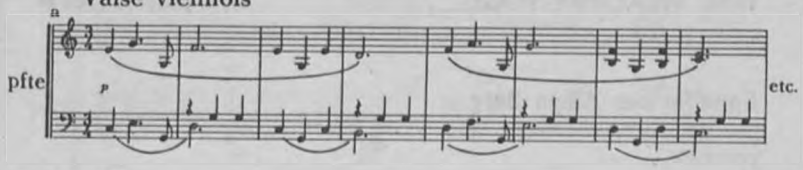
1935. JÓZEF KOFFLER *przykład 41* ▶

Variations sur une valse de Johann Strauss na fortepian

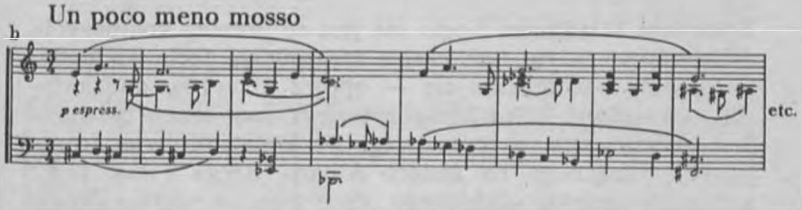
temat walca Jana Straussa i początek wariacji Kofflera

Koffler nawiązuje tu niewątpliwie do schönbergowskiej idei luźnego traktowania dodekafonii. Niektóre przykłady z twórczości Arnolda Schönberga wskazują na pewną obsesję kompozytora, który po odkryciu dodekafonii chciał udowodnić swoim antagonistom, że dodekafonia nie jest zamkniętym stylem, lecz techniką, która ma niemal taką samą „zwrotność" i przystosowalność co system dur-moll. Z perspektywy kilkudziesięciu lat można dla tej swoistej postawy Schönberga znaleźć wytłumaczenie tylko historyczne, o estetyczne byłoby znacznie trudniej. (Zbyt łatwo zapominamy, że przechwalany za swą wielostronność system dur-moll nie jest idealnie wszechstronny: wystarczy, że wskażemy na trudności pogodzenia go np. z punktualizmem.) Koffler w zacytowanym tu utworze prześcignął samego mistrza, oczywiście raczej w samej śmiałości koncepcji niż w łączeniu dodekafonii z obcą jej „rodzajowi" muzyką walca wiedeńskiego, który oparty na najprostszej polaryzacji toniczno-dominantowej, nawet z punktu widzenia diatoniki nie jest materiałowo tak kompletny, by mógł zachęcać kompozytora do kombinacji z techniką dodekafoniczną (wiemy, że o wiele łatwiej byłoby „dodekafonizować" tematy z *Tristana*). Koffler radzi sobie z trudnościami technicznymi nieco sztucznie: dba przede wszystkim, by każdy kilkutaktowy odcinek był dodekafonicznie pełny. Udaje mu się to w każdym takcie np. wariacji 17. (przykład d), a niekiedy z trudem, np. w wariacji 5., gdzie powtórzenia dźwięków są — z punktu widzenia czystości dodekafonicznej — nawet trochę rażące (a przecież wystarczy znaleźć taką transpozycję, która by gwarantowała pełny materiał już przy powtórzeniu pierwszego motywu, np. od *c*!). Niemniej jednak ciekawy jest sam pomysł — wart odnotowania i zacytowania.

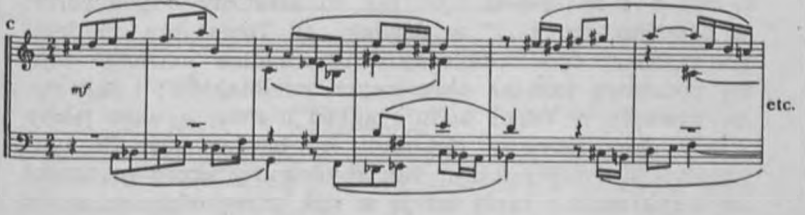
Thème
Valse viennois

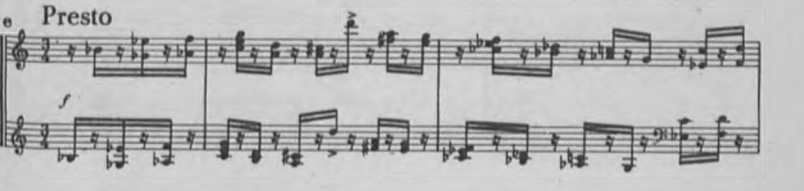


Var. I
Un poco meno mosso



Allegretto grazioso





Copyright 1936 by Universal-Edition

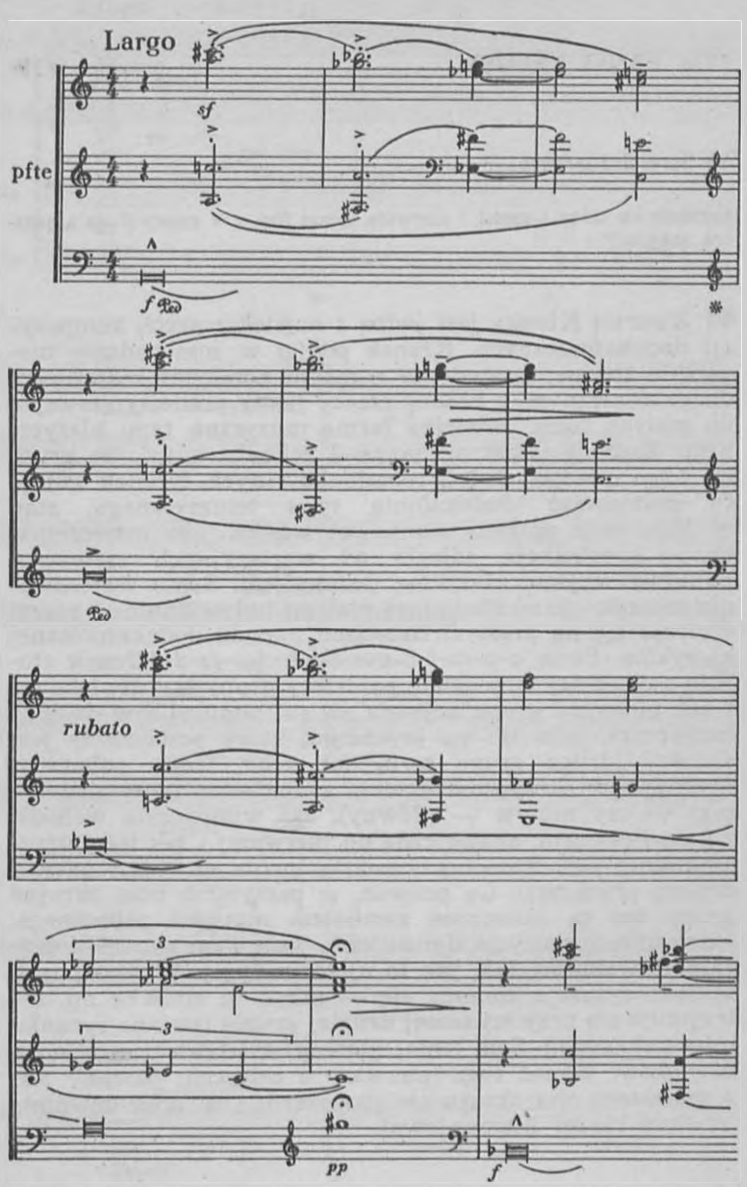
1936. WLADIMIR VOGEL

przykład 42▶

Epitaffio per Alban Berg

początek

Epitafium Wladimira Vogla nie jest co prawda kompozycją dodekafoniczną (w tym czasie rzeczywistą techniką dodekafoniczną posługiwało się — oprócz klasyków dodekafonii — zaledwie kilku kompozytorów), lecz mimo to warte jest zacytowania, a to z uwagi na konstruktywną transpozycję ułożonego na śmierć Albana Berga i tak przez autora *Wozzecka* ulubionego anagramu. Anagram Vogla jest w całości muzyczny: A-l^{a}-b-a-$_{n}$ B-e-r^{e}-g a-u^{t}-f-^{es} G-r^{e}-a-b F-r^{e}-$_{i}$-e-d-e! („n" ma tu sztuczny odpowiednik w dźwięku *gis*, a „i" w dźwięku *c*). Temat ten nie jest, rzecz jasna, dodekafoniczny. Poszczególne dźwięki stają się podstawą tonalną okresowych wielotaktów; i tak np. na dźwięku *a* Vogel buduje akord *a-c-cis*, a więc jakby akord symultatywny dur-moll w bardzo specyficznym układzie decymy i tercji. Tak zbudowany akord przesuwa się trzykrotnie o małą tercję w dół, przechodząc w pełny już tym razem akord A-dur-moll. W całym ułożeniu materiału dźwiękowego staje się łatwo widoczna dbałość o ścisłą organizację materiału dźwiękowego, dbałość bardzo bliska dyscyplinie dodekafonicznej, aczkolwiek tu wszystko rozgrywa się na płaszczyźnie harmonicznej. Tendencja do ścisłości w formowaniu materiału dźwiękowego jest w tym czasie rzadka, toteż przykład z muzyki Vogla czy Bartóka daje znacznie więcej interesującego materiału analitycznego niż muzyka kogoś z grona Schönberga (z wyjątkiem, rzecz jasna, Berga i Weberna).



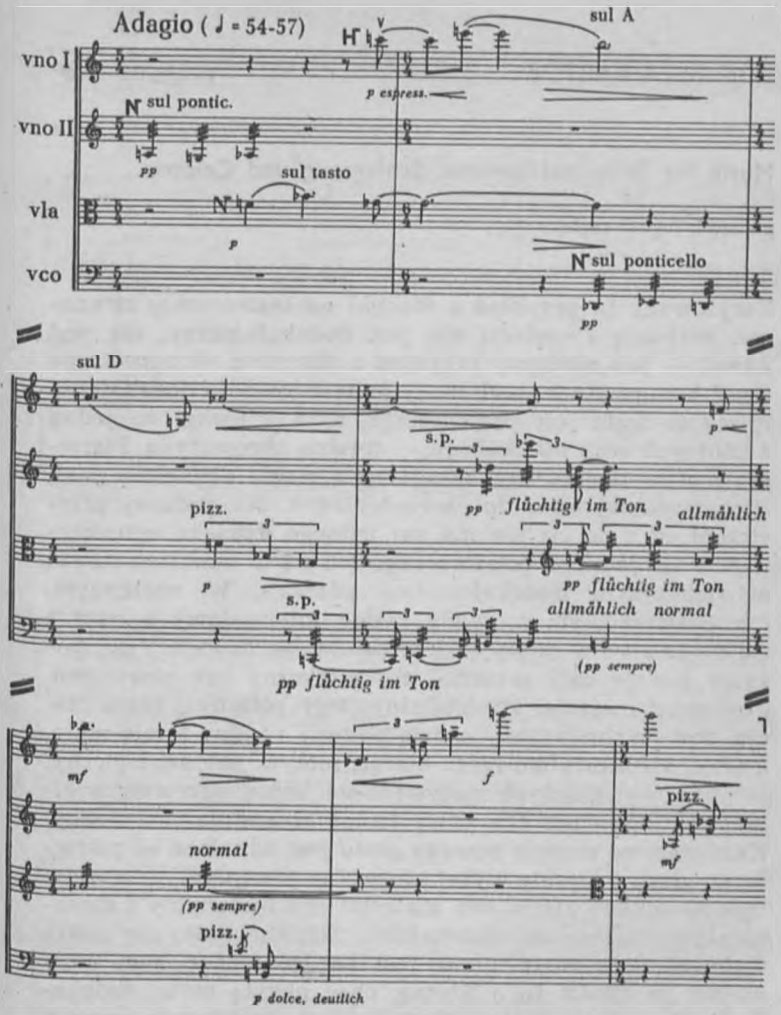
Copyright 1954 by Ricordi

1936. ERNST KŘENEK *przykład 43*▶

VI Streichquartett

początkowe takty I części i pierwszy temat fugi z V części (Fuga a quattro soggetti)

VI Kwartet Křenka jest jedną z najciekawszych kompozycji dodekafonicznych. Křenek podjął w nim zadanie niezwykle trudne: znalezienie pomostu pomiędzy materiałem dodekafonicznym, z natury rzeczy jakby predestynowanym do małych form, a wielką formą muzyczną typu klasycznego. Zadania takie rozwiązywał Schönberg, lecz na gruncie form mniejszych lub rozczłonkowanych. Křenek usiłuje tu zastosować dodekafonię typu tematycznego, stąd w *Kwartecie* pojawia się nawet wielka fuga czterotematowa, konstrukcja odległa od wariacyjnych zazwyczaj punktów wyjścia klasyków dodekafonii. Samo zastosowanie techniki dodekafonicznej nie jest indywidualne i raczej wzoruje się na prostych zasadach muzyki dodekafonicznej klasyków. Serię *a-g-as-f-b-ges-c-e-h-des-es-d* Křenek stosuje najczęściej w podziale na cztery grupy trzydźwiękowe. I tak pierwsza grupa pojawia się sul ponticello w drugich skrzypcach jako tło pp przebiegu, który powierzony jest altówce (druga grupa serii, sul tasto, temat poboczny) i pierwszym skrzypcom (trzecia grupa serii, espressivo, temat — czy motyw — główny), zaś wiolonczela wchodzi z grupą czwartą, analogiczną do pierwszej i tak też instrumentalnie potraktowaną (czwarta grupa serii jest odwróceniem pierwszej). Co prawda, w partyturze obie skrajne grupy też są oznaczone symbolem motywu pobocznego, lecz sama dyspozycja dynamiczna każe nam ujmować hierarchię ważności tak, jak to ujęto powyżej. W następnych taktach sytuacja zmienia się — mimo to altówka np. zatrzymuje się przy tej samej drugiej grupie (zmiana rysunku interwałowego!). Sam temat główny składa się z czternastu dźwięków. Temat fugi (pierwszy z czterech) ułożony jest z materiału obu skrajnych grup serii, i to dość dowolnie (ścisłość raczej interwałowa).



Allegro deciso (♩ = 108-114)

H (normal)

vno I

mf deciso

I. Thema

Copyright 1937 by Universal-Edition

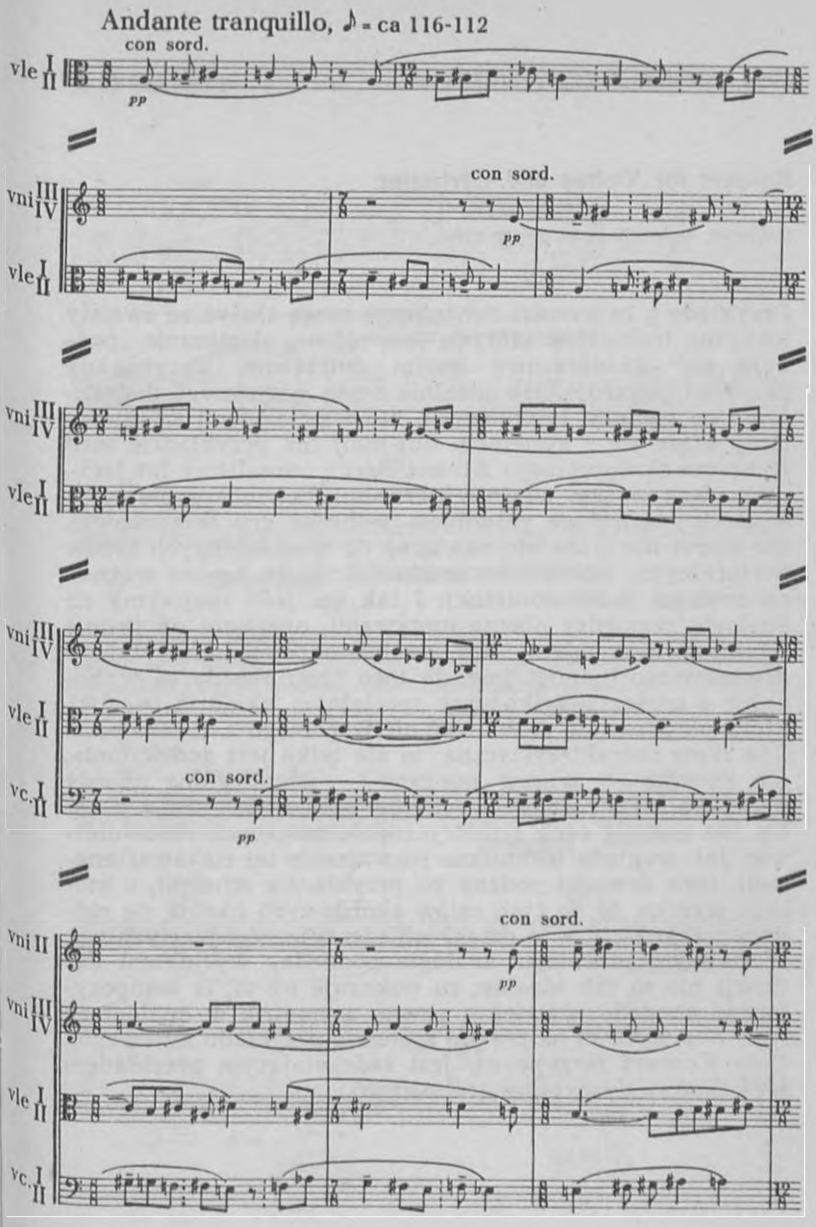
1936. BÉLA BARTÓK

przykład 44 ▶

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta

początek fugi (I część)

Zacytowany tu przykład z *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę* nie jest dodekafoniczny, nie jest nawet — jak następny przykład z *Koncertu skrzypcowego* tegoż kompozytora — zbliżony materiałowo do dodekafonii. Mimo to wart jest przytoczenia, a to z uwagi na jedną z istotnych cech dodekafonii — totalną chromatykę. Pierwszy motyw tematu fugi składa się z pięciu dźwięków skali chromatycznej od *a* do *cis*: *a-b-cis-c-h*. Na podanej przestrzeni od *a* do *cis* nie ma ani jednego dźwięku opuszczonego i ani jednego powtórzonego (co się w tematach nawet ortodoksyjnym dodekafonistom zdarza!). W następnym, ośmiodźwiękowym motywie zasięg interwałowy rozszerza się do *es* i znów (z wyjątkiem ostatniego dźwięku) kompozytor podaje cały materiał chromatyczny bez powtórzeń. Poprzedni materiał strukturalny, trzy półtony i mała tercja, zostaje rozszerzony o dwa półtony i jedną tercję małą, a więc, strukturalnie rzecz biorąc, motyw jest analogiczny. Dopiero w następnych motywach dochodzą interwały wielkiej sekundy, lecz charakter tematyki zostaje zachowany. Każdorazowe wejście nowego głosu jest oddalone od pierwszego głosu o kwintę wyżej i niżej (na przemian), lecz mimo tego tonalnego ujęcia sam materiał jest nietonalny i strukturalnie zbliżony do dodekafonii. Strukturalnie, nie materiałowo — to rozróżnienie jest bardzo ważne, tym ważniejsze że chodzi tu o istotną, choć ukrytą cechę dodekafonii. Przykład z *Muzyki* Bartóka jest wyjątkowy, bowiem kompozytor operował w swej twórczości głównie prostą diatoniką.



Copyright 1937 by Universal-Edition

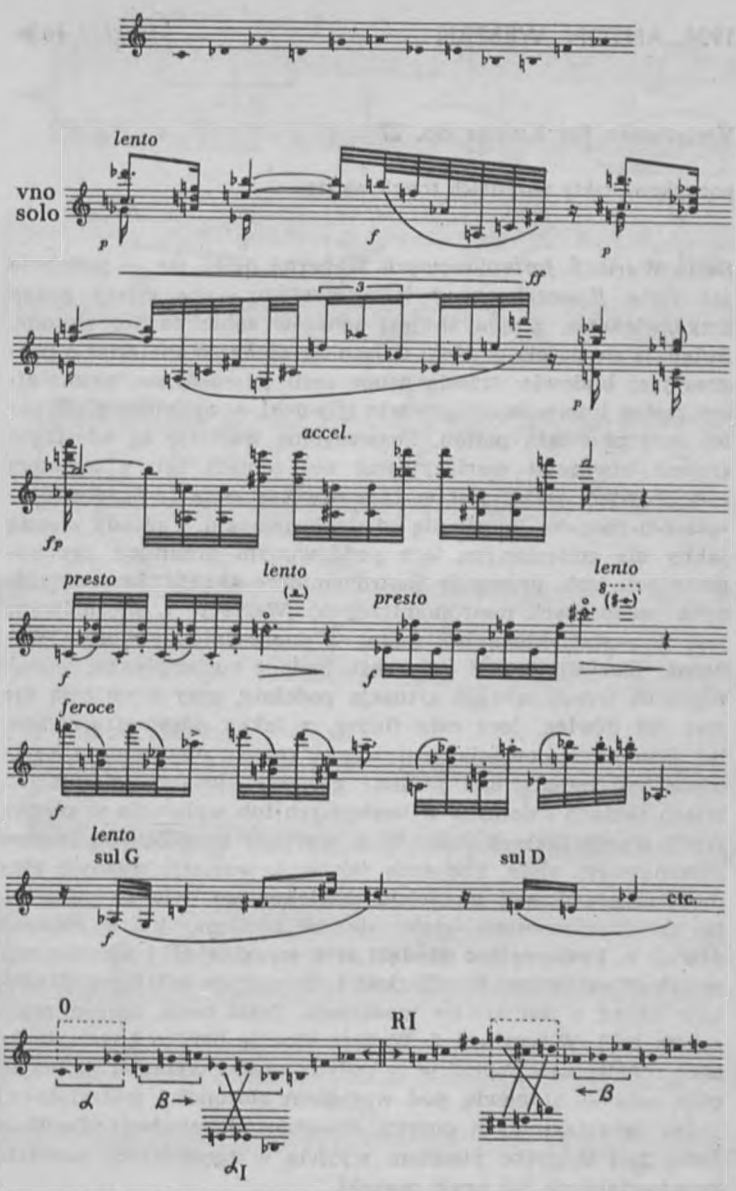
1936. ARNOLD SCHÖNBERG

przykład 45 ▶

Konzert für Violine und Orchester

fragment kadencji na skrzypce solo

Przykłady z twórczości Schönberga mogą służyć za swoisty leksykon technik, w których dodekafonia elastycznie „poddaje się" każdorazowo innym potrzebom. Zacytowany przykład pokazuje, jak idealnie może przystawać dodekafonia do techniki instrumentu, który przez swój kwintowy strój wiąże się z systemem dur-moll (na przykładzie serii *Koncertu skrzypcowego* Albana Berga poznaliśmy już technikę idącą w tym właśnie kierunku). Schönberg nie tylko respektuje odrębnie rozwiniętą technikę gry skrzypcowej, ale nawet nie waha się nawiązać do wcześniejszych typów fakturalnych, nie odchodząc absolutnie (to bardzo ważne!) od ścisłości dodekafonicznej. I tak np. jeśli spojrzymy na analogię pomiędzy oboma motywami, opartymi na rytmie punktowanym, uderzy nas idealna odpowiedniość układu dźwiękowego (pamiętajmy, że tego typu akordy są wykonalne z trudem i tylko przy specjalnym układzie palców), która na pozór nie może mieć nic wspólnego z dodekafonią. I tu rzecz charakterystyczna: to nie tylko jest dodekafonia, ale ponadto — wbrew pozorom — poszczególne akordy wywodzą się z różnych wycinków serii, która sama w sobie nie posiada cech symetrycznych, mogących rzecz ułatwić. Jak wygląda techniczne rozwiązanie tej ciekawej analogii, tego dowodzi podany po przykładzie schemat, z którego wynika, że do tych celów akordowych nadają się różne wycinki serii, a to dzięki ich identyczności wertykalnej. W dalszym przebiegu analogie pomiędzy wycinkami kadencji nie są tak idealne, co wskazuje na to, iż kompozytorowi chodziło również o pewne asymetrie w analogiach (por. oba wycinki na piątym systemie przykładu nutowego). Cały *Koncert skrzypcowy* jest zadziwiającym przykładem wyjątkowej dyscypliny technicznej.



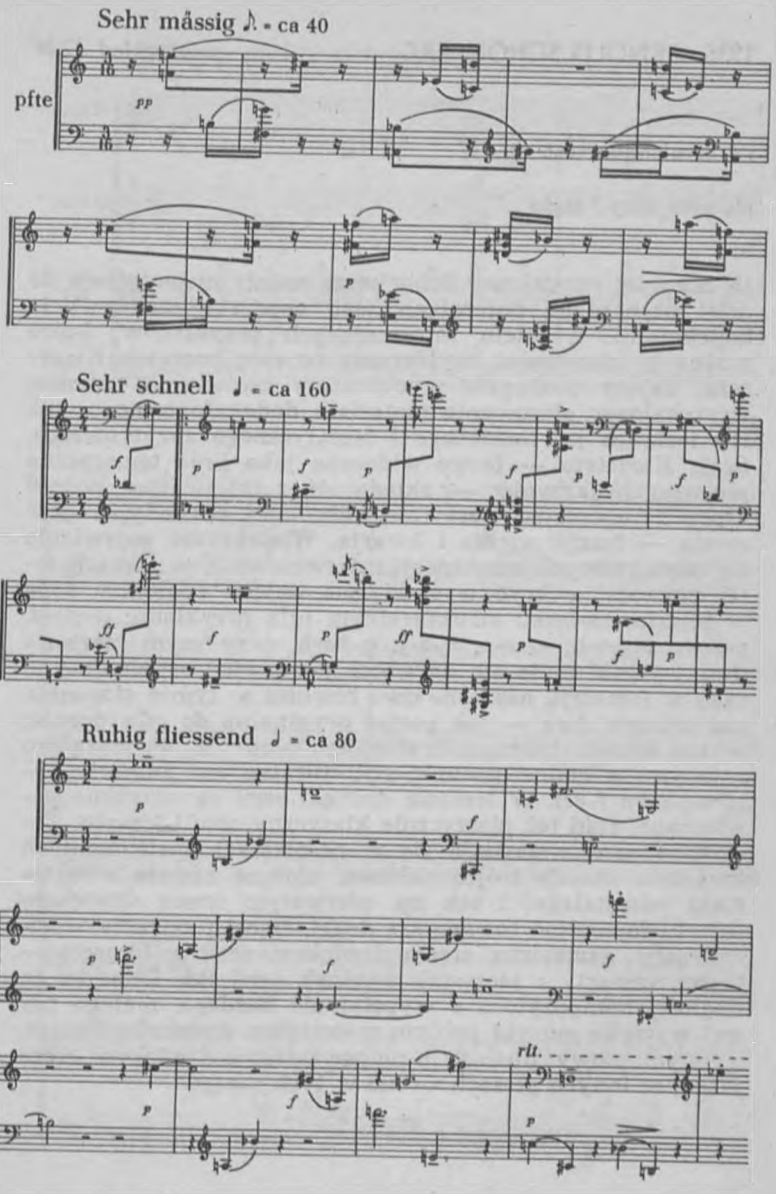
Copyright 1939 by G. Schirmer

1936. ANTON WEBERN *przykład 46* ▶

Variationen für Klavier op. 27

początkowe takty wszystkich trzech wariacji

Seria *Wariacji fortepianowych* Weberna dzieli się — podobnie jak seria *Koncertu na 9 instrumentów* — na cztery grupy trzydźwiękowe, z tym że jest sama w sobie bardzo złożona. Składają się na nią dźwięki dające się ułożyć w materiał o progresyjnej budowie: trzecia grupa serii (*gis-a-b*) ma najmniejszy zasięg interwałowy, czwarta (*fis-g-h*) — największy. W całej serii przeważa półton. Poszczególne wariacje są właściwie trzema utworami wariacyjnymi bez tematu lub z tematem zakulisowym, jakim jest w tym utworze seria (*e-f-cis-es-c-d--gis-a-b-fis-g-h*). Różnią się od siebie tempem, z zasady zresztą jakby nie zmienianym, lecz poddawanym diminucji czy augmentacji (zob. proporcje metronomiczne 40 : 160 : 80 przy różnych jednostkach metronomicznych). Wariacja 1. uformowana jest w postać, którą już znamy z poprzednich utworów Weberna: pierwsze trzy i pół taktu podane ruchem raka, w następnych trzech taktach sytuacja podobna, przy czym osią nie jest już dźwięk, lecz cała figura, z lekka odsymetryzowana, itd. Samo zastosowanie serii jest tu celowo dwuznaczne (seria może być odnaleziona w linii górnego głosu w pierwszych trzech taktach i dolnego w następnych lub wyłącznie w pierwszych trzech taktach itd.). W 2. wariacji muzyka jest jeszcze kunsztowniej ujęta. Podobnie jak w 1. wariacji ważnym elementem organizacji materiału dźwiękowego była oś pionowa, tu takim elementem staje się oś pozioma, którą stanowi dźwięk *a*. Poszczególne dźwięki serii (oryginalnej i odwróconej) są tak uformowane, że odległość tych samych kolejnych dźwięków od osi *a* jest zawsze identyczna (mała nona, unison, mała seksta itd.). W wariacji 3. Webern stosuje bardzo bogatą technikę różnicowań. *Wariacje* — jedyny utwór Weberna na fortepian solo — stanowią pod względem złożoności materiałowej jedną ze szczytowych pozycji klasyków dodekafonii. Dodekafonia jest tu tylko punktem wyjścia w formowaniu nowych, przedserialnych już praw muzyki.



Copyright 1937 by Universal-Edition

1936. ARNOLD SCHÖNBERG

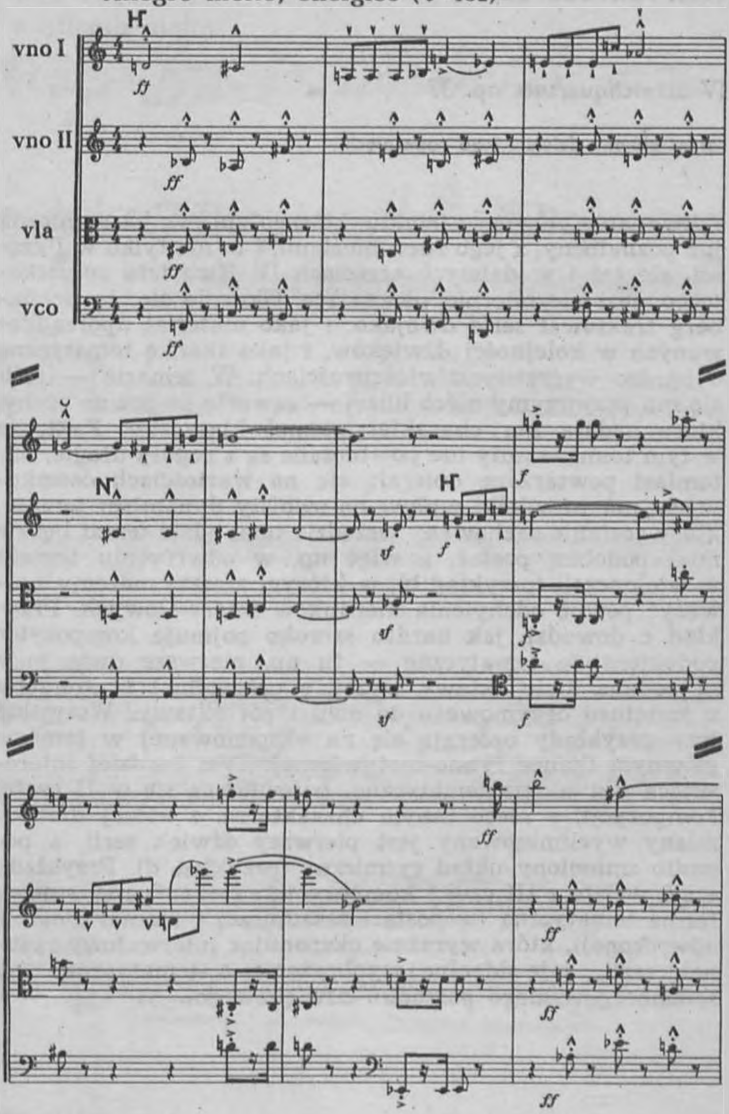
przykład 47 ▶

IV Streichquartett op. 37

pierwsze takty I części

IV Kwartet smyczkowy Schönberga należy niewątpliwie do dzieł najbardziej dojrzałych, jeśli chodzi o zastosowanie dodekafonii. Z wielu interesujących przykładów, które można by zacytować, wybieramy tu sam początek *Kwartetu*, dający doskonałe wyobrażenie zarówno o technice wertykalnego stosowania materiału dodekafonicznego, jak i o technice jej linearnego i tematycznego zużytkowania. Seria *Kwartetu* — łatwo widoczna jako linia tematyczna pierwszych skrzypiec — składa się z interwałów, pośród których najczęstszy jest interwał małej sekundy, a dość częste — tercja wielka i kwarta. Wielokrotne pojawianie się analogicznych kombinacji interwałowych w ramach serii pozwala wykryć wycinki pozostające pomiędzy sobą w bliskim związku strukturalnym (dla przykładu: *d-cis-a, c-as-g; cis-a-b, es-e-c; a-b-f, g-fis-h*, przy czym pierwsze dwa wycinki mają się do siebie jak postać oryginalna do raka w inwersji, następne dwa również w tymże stosunku, zaś ostatnie dwa — jak postać oryginalna do odwrócenia; w ten sposób jedynym wycinkiem serii nie wchodzącym z innymi w żadne stosunki strukturalne jest komórka interwałowa *f-es*). W temacie dźwięki serii są umyślnie powtarzane, stąd też plastycznie klasyczny profil tematu. Tematowi przeciwstawiają się w pozostałych instrumentach kwartetu akordy trójdźwiękowe, złożone zawsze z materiału pozostałego; i tak np. pierwszym trzem dźwiękom tematu fortissimo towarzyszą drugi, trzeci i czwarty wycinek serii, następnym trzem dźwiękom serii w temacie — trzeci, czwarty i pierwszy wycinek serii itd. Dowodzi to dbałości kompozytora o wypełnianie każdego, małego nawet wycinka muzyki pełnym materiałem dodekafonicznym, a innymi słowy: dbałości o niepowtarzanie dźwięków, rzecz jasna, w innych głosach — nie w tych samych.

Allegro molto, energico (♩=152)



Wyd. G. Schirmer

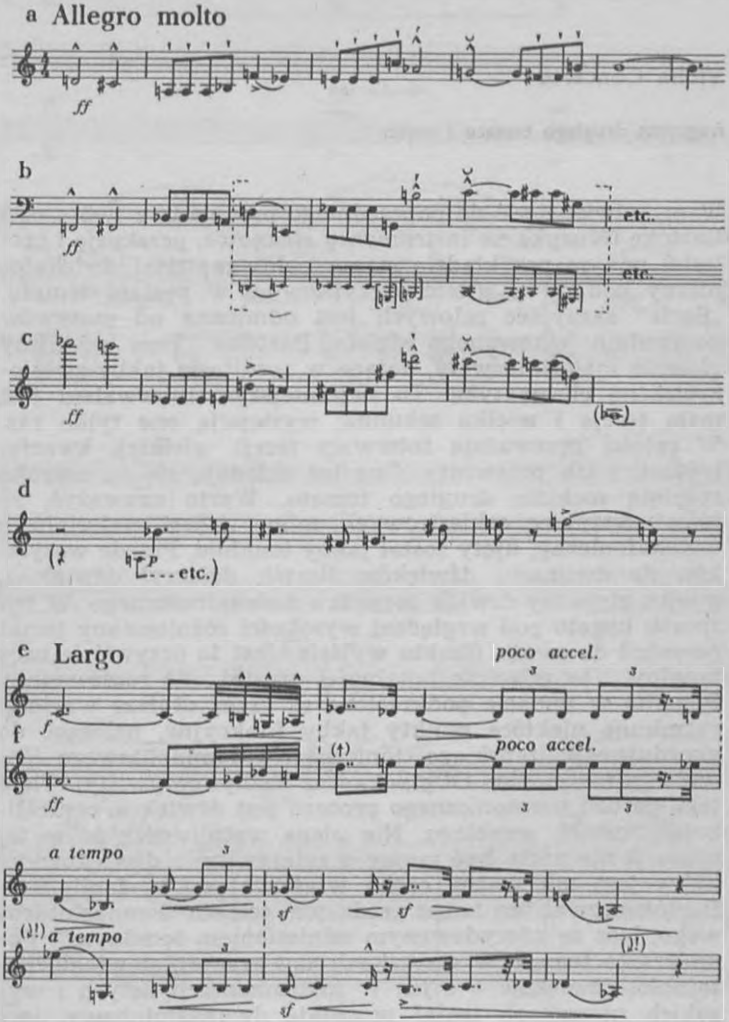
1936. ARNOLD SCHÖNBERG

przykład 48 ▶

IV Streichquartett op. 37

temat główny dzieła i jego rozwinięcia

Porównanie głównego tematu, którego oprawę harmoniczną już poznaliśmy, z jego rozwinięciami, i to nie tylko w I części, ale też i w dalszych częściach *IV Kwartetu smyczkowego*, jest niezmiernie pouczające. Okazuje się, że Schönberg traktował serię dwojako: i jako materiał uporządkowanych w kolejności dźwięków, i jako tkankę tematyczną o bardzo wyrazistych właściwościach. W temacie — jeśli się mu przyjrzymy nieco bliżej — zawarte są pewne cechy, które nadają mu charakter niemal klasyczny. Fakt, że w tym temacie nuty nie powtarzane są z reguły długie, natomiast powtarzane opierają się na wartościach ósemkowych, ma tu wielki wpływ na swoisty dynamizm tematu, który zostanie zachowany wszędzie tam, gdzie temat będzie miał podobną postać, a więc np. w odwróceniu tematu w wiolonczeli (przykład b), w którym zresztą możemy zauważyć pewne odchylenia kierunków interwałowych. Przykład c dowodzi, jak bardzo szeroko pojmuje kompozytor podobieństwa tematyczne — tu np. pierwsze dwie nuty są podane dwie oktawy wyżej, a cały temat rozszerzony z ambitusu decymowego do dwu i pół oktawy. Wszystkie trzy przykłady opierają się na eksponowanej w temacie głównym tkance rytmo-motywicznej. Tym bardziej interesująca jest aluzja tematyczna, pojawiająca się w II części kompozycji, o nieco innym charakterze, z której dla odmiany wyeliminowany jest pierwszy dźwięk serii, a ponadto zmieniony układ rytmiczny (przykład d). Przykłady e i f, wzięte z III części kompozycji, zapoznają nas z nową formą tematyczną (w postaci zasadniczej i niemal idealnie odwróconej), która wyraźnie eksponując interwałowy rysunek serii, daje idealne wyobrażenie o tematycznej roli schönbergowskiego porządku dźwiękowego.



Wyd. G. Schirmer

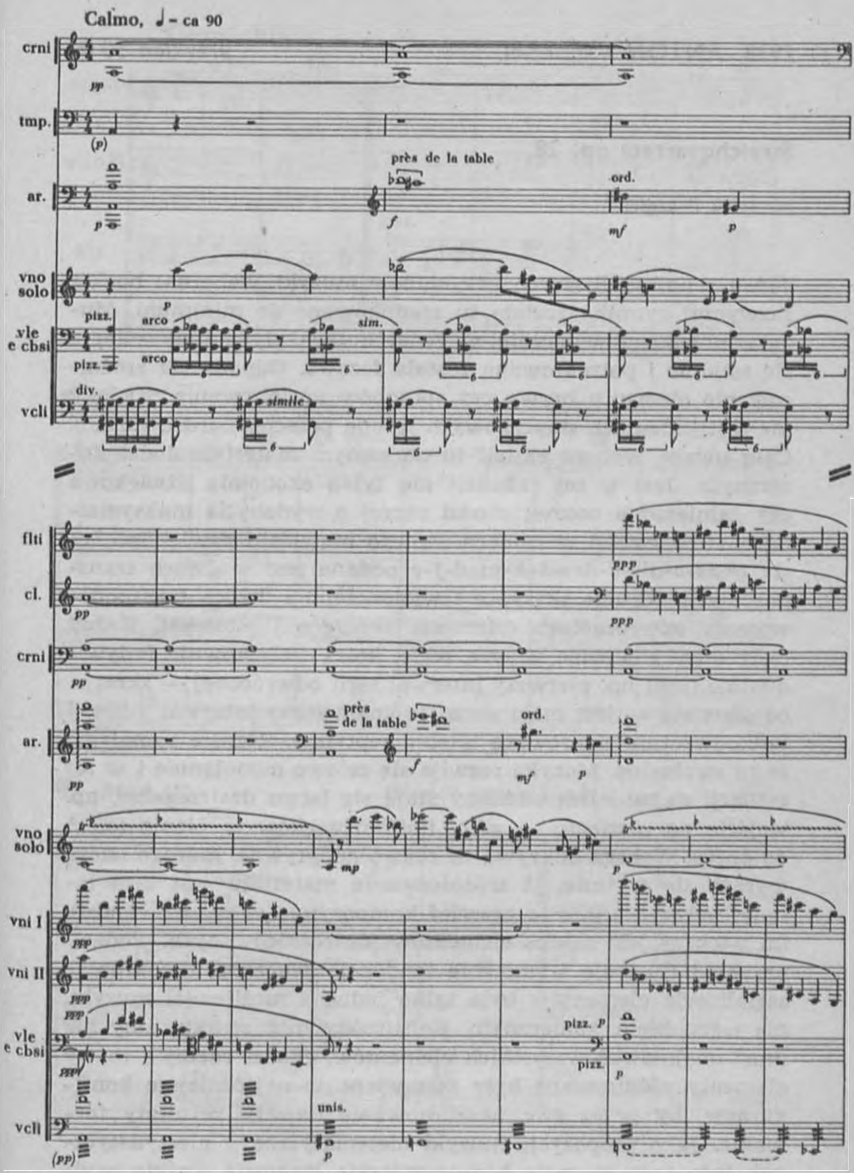
1938. BÉLA BARTÓK

przykład 49 ▶

Violin Concerto

fragment drugiego tematu I części

W przeciwieństwie do poprzedniego przykładu z twórczości Bartóka (*Muzyka na instrumenty strunowe, perskusję i czelestę*) w tym przykładzie mamy pełny materiał dodekafoniczny podany w głosie skrzypcowym w postaci tematu. „Seria" skrzypiec solowych jest odmienna od motywów poprzednio cytowanego dzieła Bartóka. Tam mieliśmy głównie małe interwały, dające w rezultacie jakby zwielokrotnioną chromatykę. Tu najmniejszym interwałem jest mała tercja i wielka sekunda; występują one tylko raz. W całości przeważają interwały tercji wielkiej, kwarty, trytonu i ich przewroty. One też składają się na szeroko rozpiętą melodię drugiego tematu. Warto zauważyć, że temat skrzypiec orkiestrowych, mimo iż jest materiałowo dodekafoniczny, ujęty został jakby tonalnie. Przede wszystkim do dwunastu dźwięków Bartók dołączył dźwięk *a*, a więc pierwszy dźwięk porządku dodekafonicznego. W ten sposób bogato pod względem wysokości różnicowany temat powrócił do swego punktu wyjścia. Jest to oczywiście usus tonalny, i to w sensie tonalności prostej, nie rozszerzonej. Ponadto w temacie podkreślone są przez dłuższe wartości rytmiczne niektóre punkty jakby funkcyjne, należące do akordu neapolitańskiego, tonicznego i dominantowego (powrót do toniki *a* po D^7 *gis-d* — aż nazbyt oczywisty). Tłem tego bardzo harmonicznego procesu jest dźwięk *a*, centralizujący całość przebiegu. Nie ulega wątpliwości, że w tej sytuacji nie może być mowy o relatywizmie dźwiękowym, który jest tak ważną cechą właściwej dodekafonii. Sam Bartók nazwał ten temat „rodzajem tematu dwunastotonowego, lecz ze zdecydowanym odniesieniem tonalnym". Powtórzenie tematu w smyczkach zawiera przestawienie kolejności dźwięków *b* i *fis*. W instrumentach dętych i wysokich smyczkach temat pozostaje dwunastotonowy, lecz strukturalnie wykracza poza interwały tematu skrzypiec.



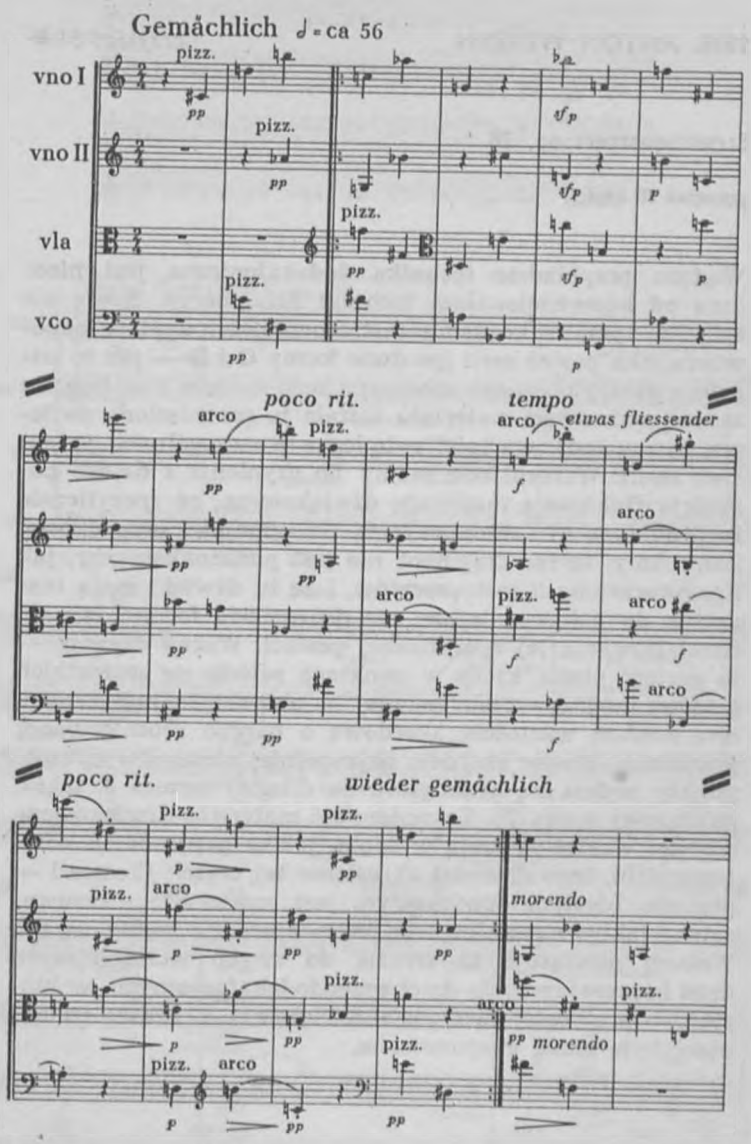
Copyright 1946 by Boosey and Hawkes

1938. ANTON WEBERN *przykład 50* ▶

Streichquartett op. 28

początek II części

Jeden z najosobliwszych przykładów muzyki Weberna: bogata zazwyczaj rytmika została tu zredukowana do minimum. Muzyka przebiega wyłącznie w ćwierćnutach, dynamika zmienia się totalnie i potraktowana została fazowo. Odpada też zróżnicowanie elementu barwy czy sposobów wydobywania dźwięku (na instrumentach smyczkowych są one przecież bardzo różne!). Całą uwagę Webern skupił tu na samym materiale dodekafonicznym. Jest w tej redukcji nie tylko ekonomia dźwiękowa czy zamierzona asceza; chodzi raczej o wydobycie maksymalnych zróżnicowań w ramach samego materiału dźwięków. Seria *g-fis-a-gis-c-des-b-h-es-d-f-e* podana jest w dwóch transpozycjach: (drugie skrzypce i wiolonczela) i dwóch transponowanych odwróceniach (pierwsze skrzypce i altówka). Każdy instrument ma więc własną serię, którą zużytkowuje indywidualnie (jeśli np. pierwszy interwał serii odwróconej — skrzypce pierwsze — jest małą noną, to analogiczny interwał altówki jest odwrotnie skierowaną wielką septymą). Różnice i analogie są tu swobodne. Muzyka rozwija się celowo monotonnie i w tej sytuacji najmniejsze odmiany stają się łatwo dostrzegalne, np. wejście po pizzicato — arco, ilość dźwięków w pionie (od 1 do 4) itp. Webern odkrywa tu prawo audytywne, którego istota wyraża się w tezie, iż zróżnicowanie materiału jest tym łatwiej uchwytne (a o to przecież kompozytorowi zawsze chodzi), im większy jest zakres elementów nie różnicowanych. Podany przykład ilustruje wymownie tendencje Weberna, dla którego serializacja elementów była tylko jedną z możliwości muzyki, nie warunkiem koniecznym. Konstruktywizm strukturalny nie musi obejmować wszystkich elementów, chodzi raczej o to, by elementy różnicowane były zestawiane w najróżniejsze konfiguracje, by przez swe ukształtowanie dawały rezultaty formalne. Jako propozycja muzyki nietematycznej i niestylistycznej, tego typu sugestie kompozytorskie stanowią ważkie ogniwo rozwoju muzyki dodekafonicznej.



Copyright 1939 by Universal-Edition

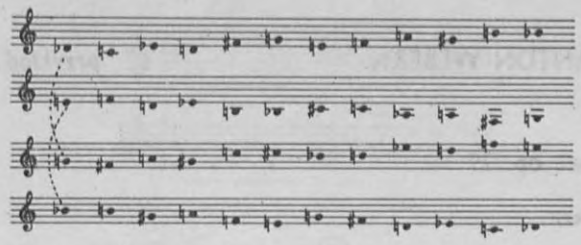
1938. ANTON WEBERN

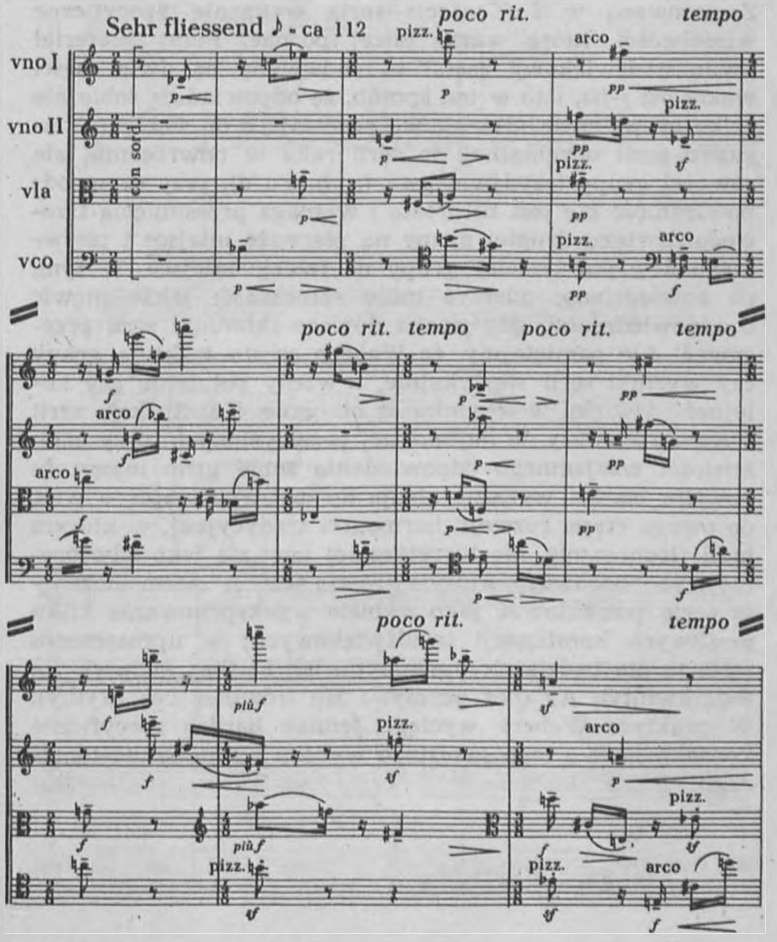
przykład 51 ▶

Streichquartett op. 28

początek III części

W tym przykładzie technika dodekafoniczna jest nieco inna od konwencjonalnej techniki Schönberga. Rzecz nie tylko w tym, że każdemu instrumentowi *Kwartetu* odpowiada inna postać serii (po dwie formy O i I) — jak to widzimy z zacytowanego schematu serii — lecz i w tym, że zasada zmienności materiału została tu przeniesiona na teren rytmu (por. wartości rytmiczne poszczególnych jednostek serii). W rezultacie mamy do czynienia z daleko posuniętą fluktuacją materiału dźwiękowego, ze specyficznie rozdrobnioną i zatomizowaną harmoniką wypadkową. Zauważmy, że ten fragment nie jest punktualistyczny, jak np. *Koncert na 9 instrumentów*, i że tu dźwięki mają tendencję do jednoczenia się; nie do rozbicia formy, lecz do ukształtowania jej specyficznej postaci. Ważny czynnik — to gęstość pionu, który w punktach zejścia się wszystkich głosów nie jest — jak dawniej — akordem syntetycznym, lecz swoistą wartością akordową o bardzo zróżnicowanej zawartości, a więc akordem najzupełniej niestopliwym (zob. punkty zejścia się czterogłosu na drugiej ósemce 3. taktu, na drugiej 4. czy 7.). Że zmienność materiału dźwiękowego nie jest wartością samą w sobie (jak w poprzednich kompozycjach), tego dowodzi określenie tej części: fliessend — płynnie. Ideałem dźwiękowym jest zmienność niezauważalna, jakby naturalna, nie zwracająca na siebie uwagi. Webern nawiązuje tu zresztą do swych wcześniejszych dzieł kameralnych, do dzieł przeddodekafonicznych, w których — przy całej swobodzie dźwiękowej — zasada zmienności była silnie eksponowana.





Copyright 1939 by Universal-Edition

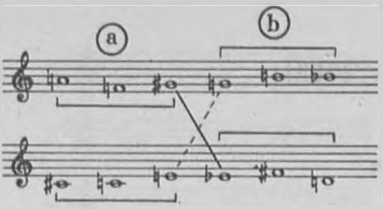
1939. ANTON WEBERN

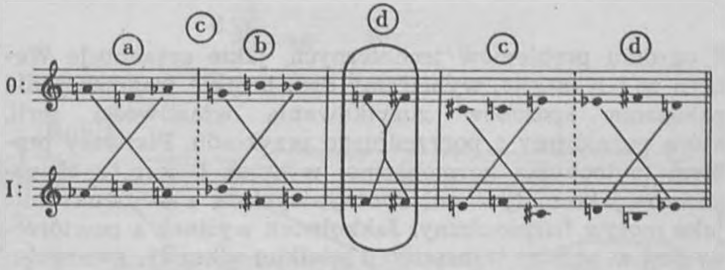
przykład 52 ▶

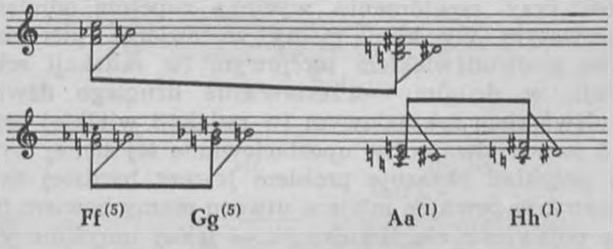
I Kantate op. 29

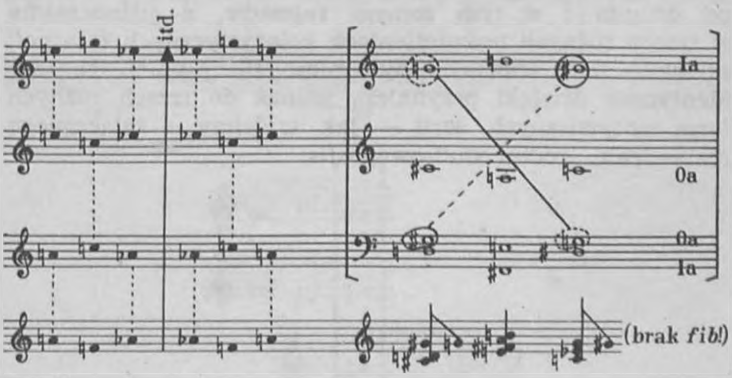
analiza serii

Zastosowana w *I Kantacie* seria wykazuje specyficzne właściwości, które warto bliżej poznać. Pełny materiał dwunastodźwiękowy został tu podzielony na dwie części wokół osi *f-fis*, i to w ten sposób, że odpowiadają sobie nie tylko grupy sześciodźwiękowe pozostające do siebie w stosunku serii oryginalnej do serii raka w odwróceniu, ale również grupy trzydźwiękowe (a, b, c i d), przy czym odpowiedniość nie jest tu prosta i wymaga przesunięcia trzeciego dźwięku drugiej grupy na pierwsze miejsce i pierwszego dźwięku trzeciej grupy na trzecie miejsce. W tym, co powiedziano, uderzyć może sztuczność: jakże mówić o odpowiedniości, gdy trzeba dopiero składniki serii przesuwać! Ale pamiętajmy, że Webern często traktuje grupy czy wycinki serii wertykalnie, a wtedy położenie czy kolejność dźwięku w wycinku są obojętne. Konstrukcja serii *I Kantaty* należy do najbardziej przemyślanych: przy całej ścisłości wzajemnego odpowiadania sobie grup mamy tu bowiem bardzo wyraźne aluzje do dwutrybowości, a więc do owego etapu rozwoju harmoniki tradycyjnej, w którym moll (technicznie, nie teoretycznie) jawi się jako odwrócenie trybu durowego, którym zresztą jest. A zatem możemy tę serię potraktować jako swoiste wyeksponowanie kilku możliwych kombinacji trójdźwiękowych; w uproszczeniu seria ta nie będzie niczym innym, jak Ff (bez kwinty), Gg (bez kwinty), Aa (bez prymy) i Hh (również bez prymy)! W praktyce Webern wyciąga jednak bardzo specyficzne konsekwencje z tego swoistego wyboru harmoniczno-tonalnego.









Copyright 1957 by Universal-Edition

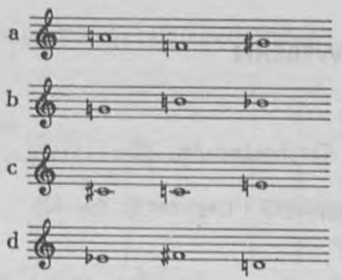
1939. ANTON WEBERN

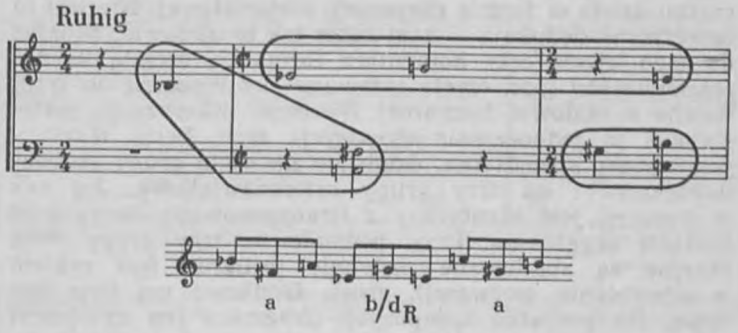
przykład 53 ▶

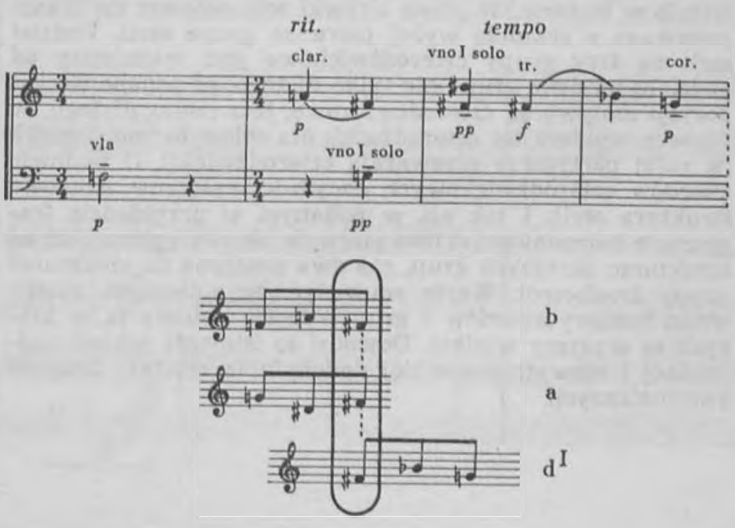
I Kantate op. 29

analiza wybranych fragmentów

Z ogromu problemów technicznych, jakie prezentuje Webern w *I Kantacie*, wybieramy dwa krótkie fragmenty dla pokazania sposobów zużytkowania właściwości serii, którą poznaliśmy z poprzedniego przykładu. Pierwszy problem to technika harmoniczna: wycinek b jest tu eksponowany jako motyw melodyczny, wycinek a — dwukrotnie jako motyw harmoniczny. Jakkolwiek wycinek a powtórzony jest w prostej transpozycji wielkiej sekundy, gwarantującej jednocześnie wytworzenie pełnego chromatycznego zasobu sześciodźwiękowego, to jego dyspozycja harmoniczna jest przy powtórzeniu wycinka zupełnie odmienna. W pierwszym wypadku mamy zestawienie pierwszego dźwięku z dwudźwiękiem tercjowym (w redakcji seksty wielkiej), w drugim — zestawienie drugiego dźwięku z dwudźwiękiem sekundowym (w redakcji wielkiej septymy). A zatem: dwa różne upostaciowania tej samej formy. Drugi przykład obrazuje problem jeszcze bardziej skomplikowany: w pewnym miejscu utworu mamy bowiem trzykrotne pojawienie się dźwięku *fis* — jakby umyślnie jedno po drugim i w tym samym rejestrze, a jednocześnie w trzech różnych naświetleniach kolorystycznych (klarnet, skrzypce solo, trąbka) i dynamicznych (p-pp-f). Te trzy identyczne dźwięki przynależą jednak do trzech różnych form motywicznych serii — jak widzimy z załączonego zestawienia „rodowodu" owego *fis*.







Copyright 1957 by Universal-Edition

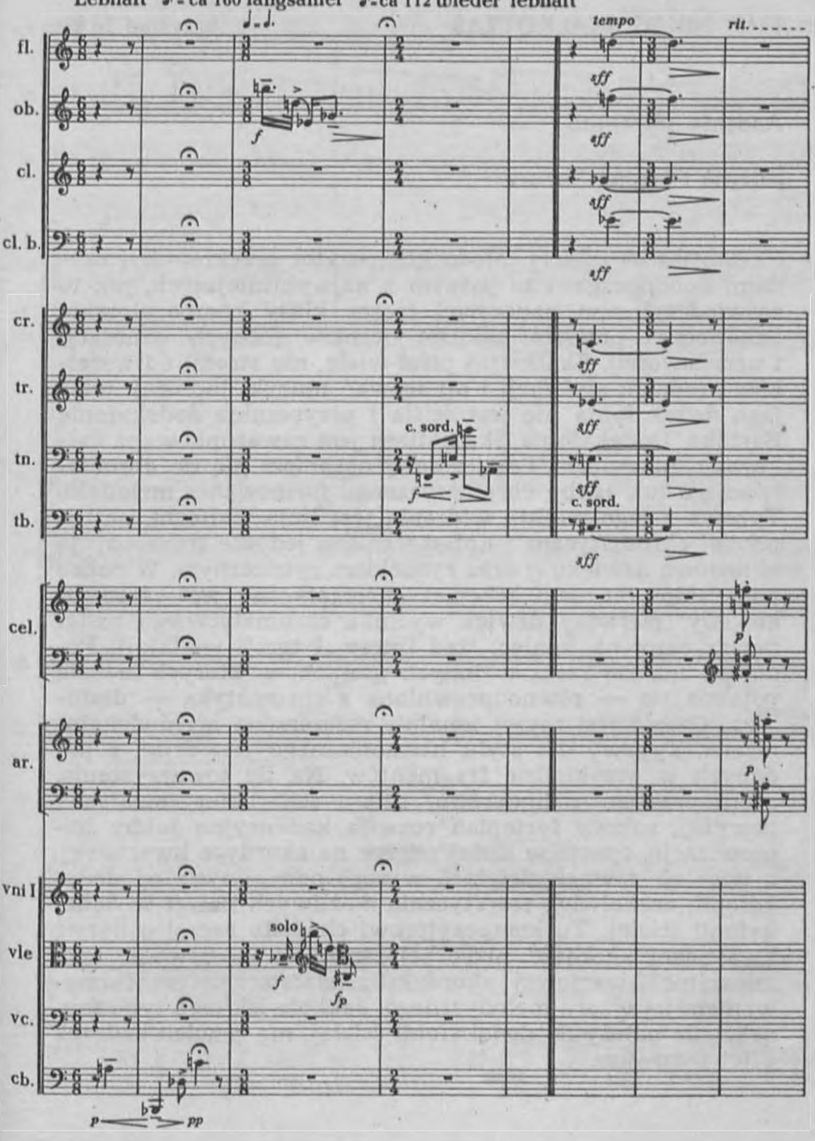
1940. ANTON WEBERN

przykład 54 ▶

Variationen für Orchester op. 30

pierwsze takty kompozycji i fragment (t. 60—62)

Wariacje na orkiestrę trwają niecałe dziesięć minut i opierają się na jedynym temacie, który Webern podaje na początku dzieła w formie ekspozycji materiałowej. Nie jest to teoretyczna dedukcja — sam autor tak to ujmował, dodając do tego ujęcia cały komentarz formalny, zresztą bardzo zeszłowieczny (por. często cytowany list Weberna do Willi Reicha o budowie formalnej *Wariacji*). Ekspozycja materiałowa to jednocześnie ekspozycja serii. Seria *Wariacji* jest wysoce specyficzna, dzieli się na dwie grupy sześciodźwiękowe i na trzy grupy czterodźwiękowe. Jej rak w inwersji jest identyczny z (transponowaną oczywiście) postacią oryginalną. Przy podziale na trzy grupy dwie skrajne są zbudowane podobnie (ostatnia jest rakiem w odwróceniu pierwszej), grupa środkowa ma inną budowę. Na początku kompozycji (fragment ten cytujemy) pierwsza grupa występuje w kontrabasach, druga w oboju, trzecia w puzonie. W głosie altówki solo pojawia się transponowana o sekundę wyżej pierwsza grupa serii. Podział serii na trzy grupy czterodźwiękowe jest ważniejszy od podziału na dwie grupy nie tylko dlatego, że podane w ekspozycji motywy są czterodźwiękowe, lecz nadto dlatego, że Webern wybiera też czterodźwięk dla celów harmonicznych (w całej partyturze przeważają czterodźwięki). O budowie akordów czterodźwiękowych decyduje wyłącznie grupowa struktura serii. I tak np. w podanym w przykładzie fragmencie harmonicznym dwa pierwsze akordy opierają się na strukturze skrajnych grup, zaś dwa następne na strukturze grupy środkowej. Warto zauważyć, że z licznych możliwości budowy akordów z grup Webern wybiera te, w których są septymy wielkie. Dowodzi to istnienia jakiejś nadrzędnej i niewytłumaczalnej dodekafonią estetyki brzmień harmonicznych.



Copyright 1956 by Universal-Edition

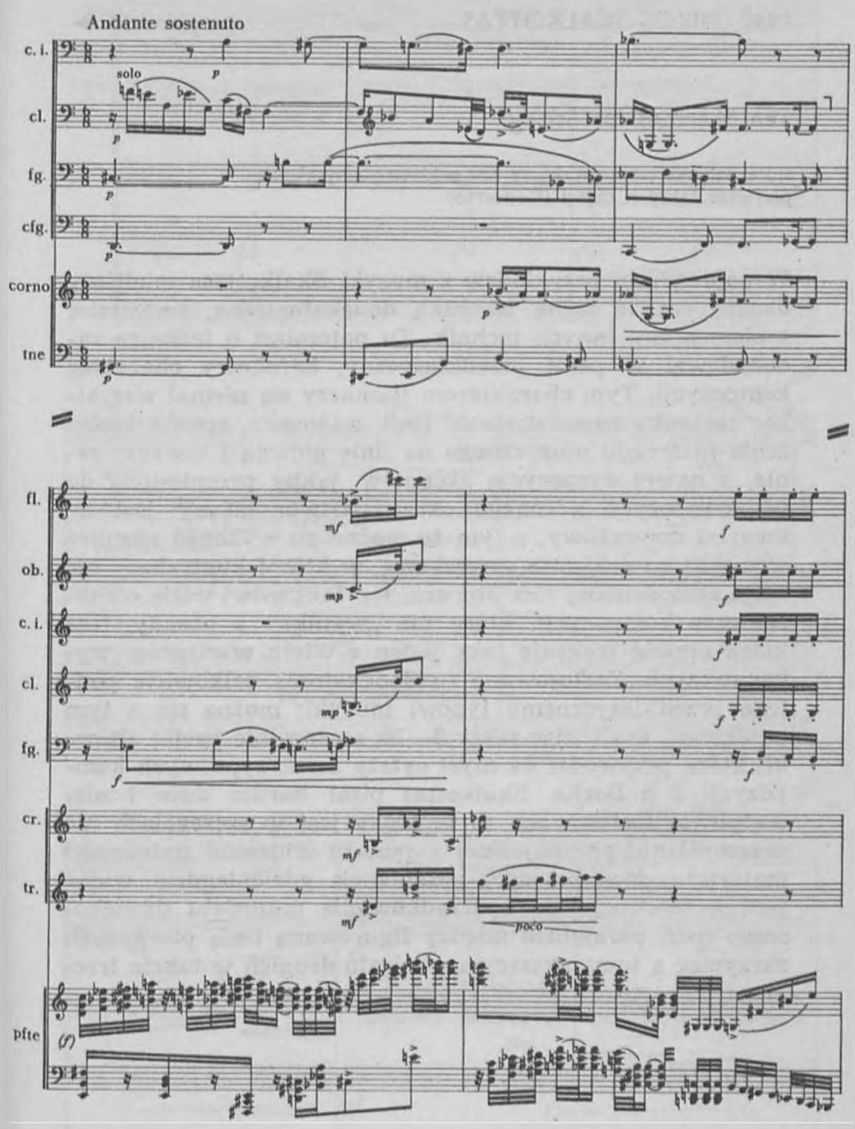
1940. NIKOS SKALKOTTAS

przykład 55 ▶

Andante sostenuto

początek i fragment utworu

Skalkottas — zmarły młodo kompozytor grecki — był uczniem Schönberga, i to jednym z najwybitniejszych, jak to zaświadczył sam nauczyciel (przez klasy kompozytorskie Schönberga przeszło kilkuset uczniów różnych generacji i narodowości). Skalkottas pisał wiele, nie stronił od wszelkiego rodzaju stylizacji i opracowań muzyki ludowej, toteż jego dodekafonia nie jest ścisła i przypomina dodekafonię Bartóka. Dodekafonia Skalkottasa jest zawarunkowana całkowicie harmoniką i najczęściej ogranicza się do chromatycznego lub jakby chromatycznego formowania melodyki. Typowa z tego punktu widzenia jest linia waltorni, najzupełniej chromatyczna i uplastyczniona jedynie transpozycją oktawową dźwięku *g* oraz rysunkiem rytmicznym. W rożku angielskim ten sam schemat chromatyczny jest zmodyfikowany (pierwszy dźwięk wycinka chromatycznego został przerzucony na koniec, stąd interwał tercji wielkiej). Podobnie ma się rzecz w innych głosach, w których zresztą pojawia się — równouprawniona z chromatyką — diatonika. Całość jest raczej tonalnie rozszerzona niż dodekafoniczna. Typowy dla stylu harmonicznego jest drugi z podanych w przykładzie fragmentów. Na tle towarzyszenia, uformowanego z materiału, który scharakteryzowaliśmy powyżej, solowy fortepian rozwija kadencyjną jakby improwizację, opartą w dużej mierze na akordyce kwartowej, a więc na równoległościach wysoce odmiennych od dodekafonii, aczkolwiek teoretycznie możliwych nawet w dodekafonii ścisłej. Tu kompozytorowi chodziło raczej o barwę kwartowej akordyki niż o jej strukturę — dowodzi tego mieszanie kwartowej akordyki z małotercjowym formowaniem jej wzoru melodycznego. Jakkolwiek tego typu muzyka nie należy do dodekafonii ścisłej, ma pewien związek z jej rozwojem.



Copyright 1954 by Universal-Edition

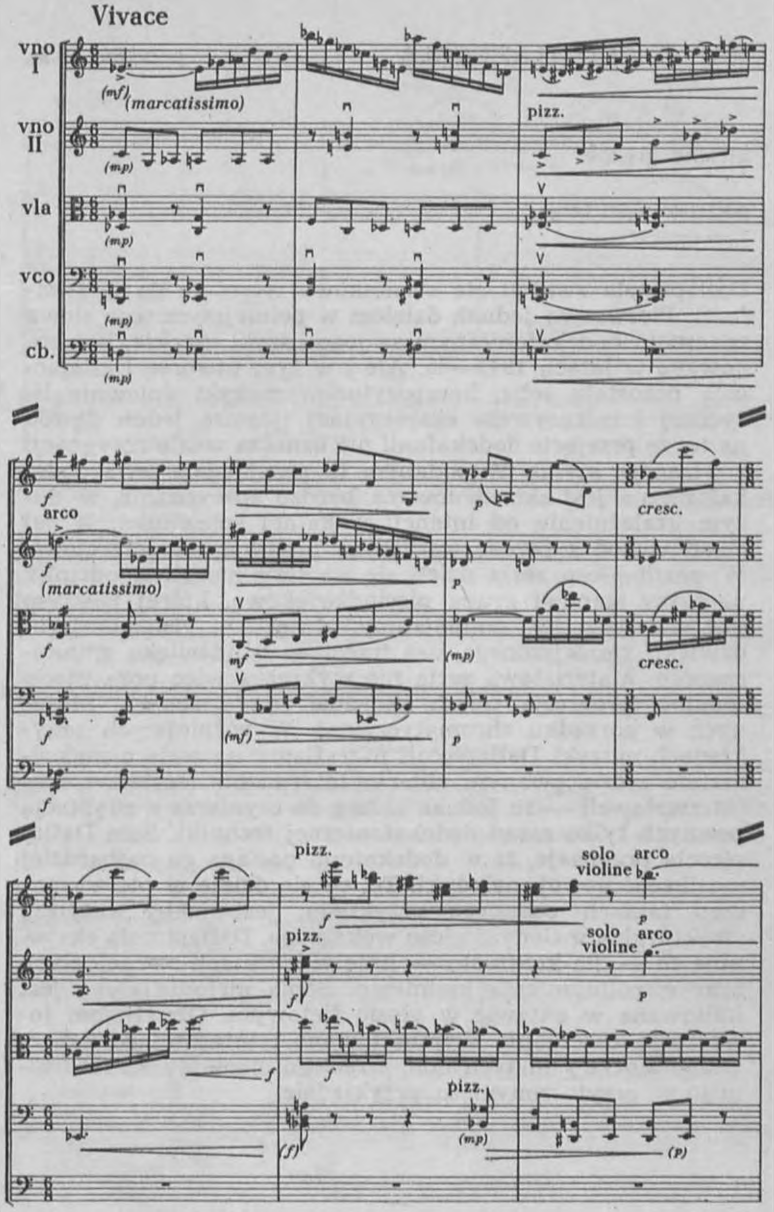
1940. NIKOS SKALKOTTAS

przykład 56 ▶

Ten Sketches for Strings

suita na kwartet smyczkowy lub orkiestrę smyczkową
pierwsze takty II części (Concerto)

W poprzednim przykładzie z muzyki Skalkottasa mieliśmy okazję poznać luźną technikę dodekafoniczną, zmieszaną z elementami innych technik. Tu natomiast o technice zadecydował w pełni przedklasyczny, barokowy charakter kompozycji. Tym charakterem tłumaczy się niemal wszystko: technika nawarstwiania linii, motoryka, sposób rozłożenia materiału muzycznego na linię główną i towarzyszenie, a nawet dyspozycja akcentów, jakby przeniesiona do tej kompozycji z innego okresu. Utwór pisany jest na kwartet smyczkowy, z tym że można go wykonać również w wersji na orkiestrę smyczkową, w której kontrabasy nie mają samodzielnej roli. Już sam ten fakt mówi wiele o charakterze kompozycji, która nie „wynika" z obsady, lecz która obsadę traktuje jako jeden z wielu wariantów wykonawczych. Zastosowana tu dodekafonia całkowicie podlega przedklasycznemu typowi muzyki; można się o tym przekonać, analizując takty 9—10, szczególnie partię altówki, która przywodzi na myśl cytaty ze skrzypcowych kompozycji J. S. Bacha. Skalkottas pisał bardzo dużo i niewątpliwie zastosowana tu technika jest w szczegółach nie przemyślana, przynajmniej z punktu widzenia zmienności materiału dźwiękowego, aczkolwiek gdzieniegdzie widać pewną tendencję do uporządkowania materiału dźwiękowego (por. paralelizm między figurowaną linią pierwszych skrzypiec a towarzyszącym pizzicato drugich w takcie trzecim itp.).



Copyright 1953 by Universal-Edition

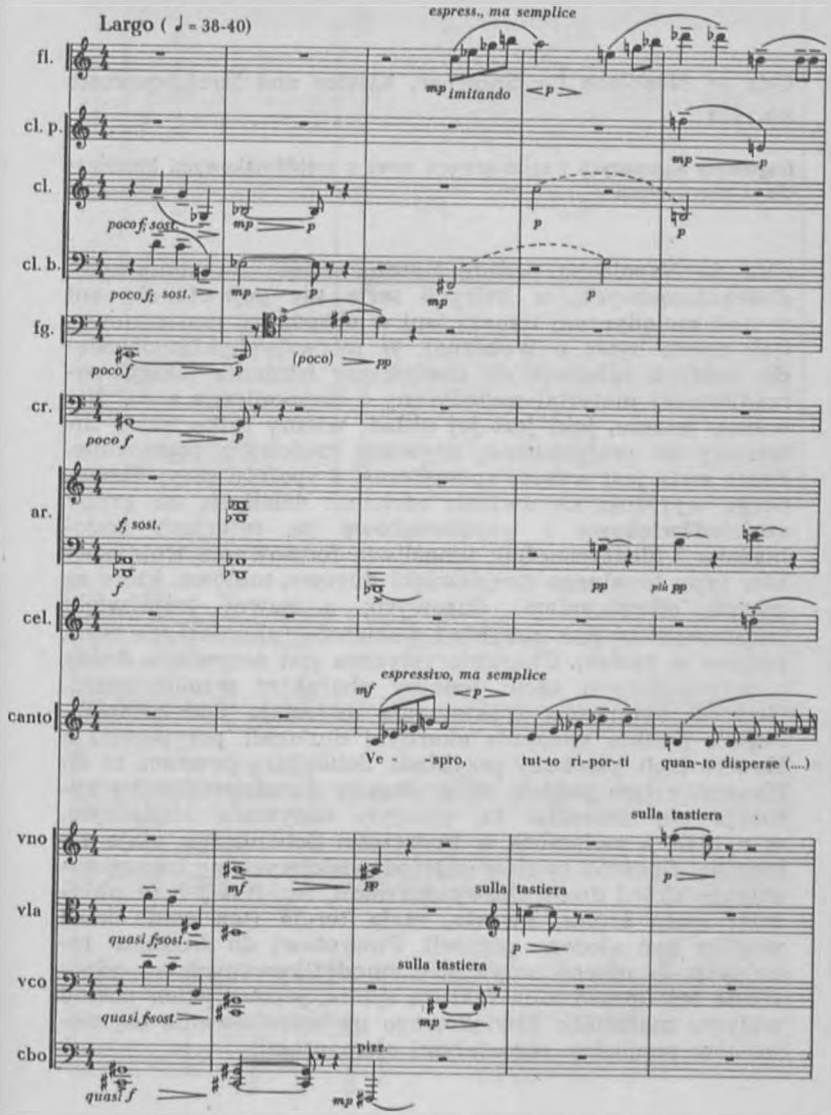
1942. LUIGI DALLAPICCOLA

przykład 57 ▶

Liriche greche

początek części Largo

Dallapiccola zwrócił się stosunkowo wcześnie do dodekafonii. Pierwszym jednak dziełem w pełniejszym tego słowa znaczeniu dodekafonicznym są jego *Liryki greckie*, komponowane w latach 1942—45. Ale i w tym utworze Dallapiccola pozostaje sobą, kompozytorem muzyki śpiewnie lirycznej i intensywnie ekspresyjnej (jeszcze jeden dowód na to, że przejęcie dodekafonii nie oznacza wcale rezygnacji z własnego stylu). W podanym tu przykładzie seria dodekafoniczna jest skonstruowana bardzo specyficznie, w dużym uzależnieniu od intencji wokalnej śpiewności. W jej skład wchodzą przede wszystkim interwały małotercjowe. W partii głosu seria dzieli się na trzy nierówne odcinki: pierwszy stanowi grupa pięciodźwiękowa, której kośćcem jest czterodźwięk zmniejszony, drugi — grupa czterodźwięku zmniejszonego, zaś trzeci — trójdźwięku zmniejszonego. Materiałowo seria nie wykracza więc poza ujęcie tonalne (progresja trzech akordów zmniejszonych, ułożonych w porządku chromatycznym). W późniejszych przykładach muzyki Dallapiccoli natrafiamy na serie o maksymalnie zróżnicowanym zbiorze interwałów (serie wszechinterwałowe!) — tu jednak mamy do czynienia z adaptacją pewnych tylko zasad dodekafonicznej techniki. Sam Dallapiccola przyznaje, że w dodekafonii pociąga go najbardziej możliwość nowej melodyki. To, co się dzieje w pierwszych dwu taktach podanego przykładu, jest jakby antytezą strukturalną melodyki głosu wokalnego. Dallapiccola eksponuje tu — dla kontrastu — linię w kwintach równoległych oraz współbrzmienia kwintowe. Sama melodia głosu jest imitowana w oktawie w głosie fletowym. Obu liniom towarzyszą oszczędnie wypunktowane i interesująco dobarwiane motywy małych non, trzeciego elementu strukturalnego w przytoczonym tu przykładzie.

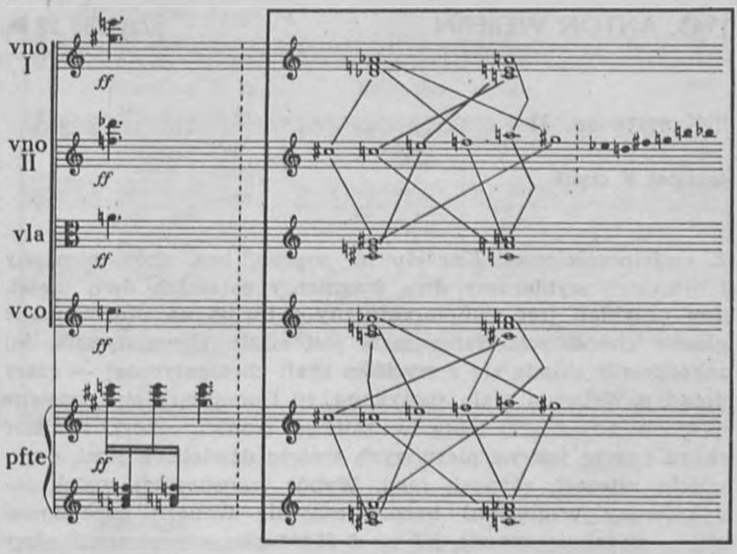

Largo (♩ = 38-40)
espress., ma semplice
fl.
mp imitando
cl. p.
cl.
poco f; sost.
cl. b.
poco f; sost.
fg.
poco f
(poco)
cr.
poco f
ar.
f; sost.
pp
più pp
cel.
espressivo, ma semplice
canto
mf
Ve - -spro, tut-to ri-por-ti quan-to disperse (....)
sulla tastiera
vno
vla
quasi f; sost.
sulla tastiera
vco
quasi f; sost.
sulla tastiera
cbo
pizz.
quasi f

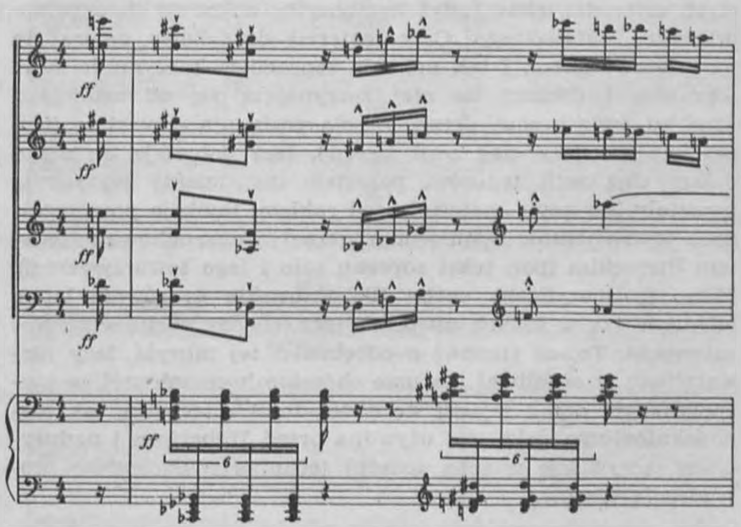
1943. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 58* ▶

Ode an Napoleon für Sprecher, Klavier und Streichquartett op. 41a

fragmenty kompozycji i seria utworu wraz z trójdźwiękowymi kombinacjami akordowymi

Oda do Napoleona podług Byrona należy do kompozycji dodekafonicznych, w których seria nie pojawia się ani w linii melodycznej tematu, ani w ekspozycji materiałowej (jak często bywa u Weberna). W pierwszych kilkudziesięciu taktach zaledwie się domyślamy istnienia jakiejś porządkującej materiał melodyczny i harmoniczny serii. Nie wiemy jeszcze, jaki jest jej układ; wiemy tylko, jakie interwały są preferowane, używane częściej i rozmyślnie. Sama seria jest wysoce specyficzna, a spośród seryj Schönberga wyróżnia się dwiema cechami: dzieli się na grupy sześciodźwiękowe i trzydźwiękowe (w relacjach podobieństw i identyczności); umożliwia formowanie trójdźwięków typu tonalnego (trójdźwięki durowe, molowe, które są zresztą odwróceniami durowych, a nawet trójdźwięki zwiększone — por. przykład wariantów akordowych serii, podany w ramce). Charakterystyczna jest oczywiście druga z wymienionych cech: tonalny charakter współbrzmień. Niektóre symptomy traktowania materiału dodekafonicznego z punktu widzenia akordyki dur-moll przypominają Hauera (zob. pierwszy przykład). Schönberg powraca tu do Hauera, z tym jednak, że w okresie dwudziestoletnim sytuacja się zmieniła: to, co było nazywane atonalnym, w r. 1943, a zwłaszcza w twórczości Schönberga, staje się tonalne! Spośród tworów czterodźwiękowych na uwagę zasługuje akord dwutrybowy dur-moll, np. *h-d-g-b* w układzie: mała tercja, kwarta, mała tercja (ten sam akord mógłby być ułożony różnie!). Powrotowi do środków tonalnych — mocno oczywiście zmodyfikowanych — odpowiada też uproszczona faktura dzieła, jeszcze jeden dowód wpływu materiału dźwiękowego na kształtowanie się stosunków pomiędzy pozostałymi elementami.


vno I
vno II
vla
vco
pfte
ff


ff
6

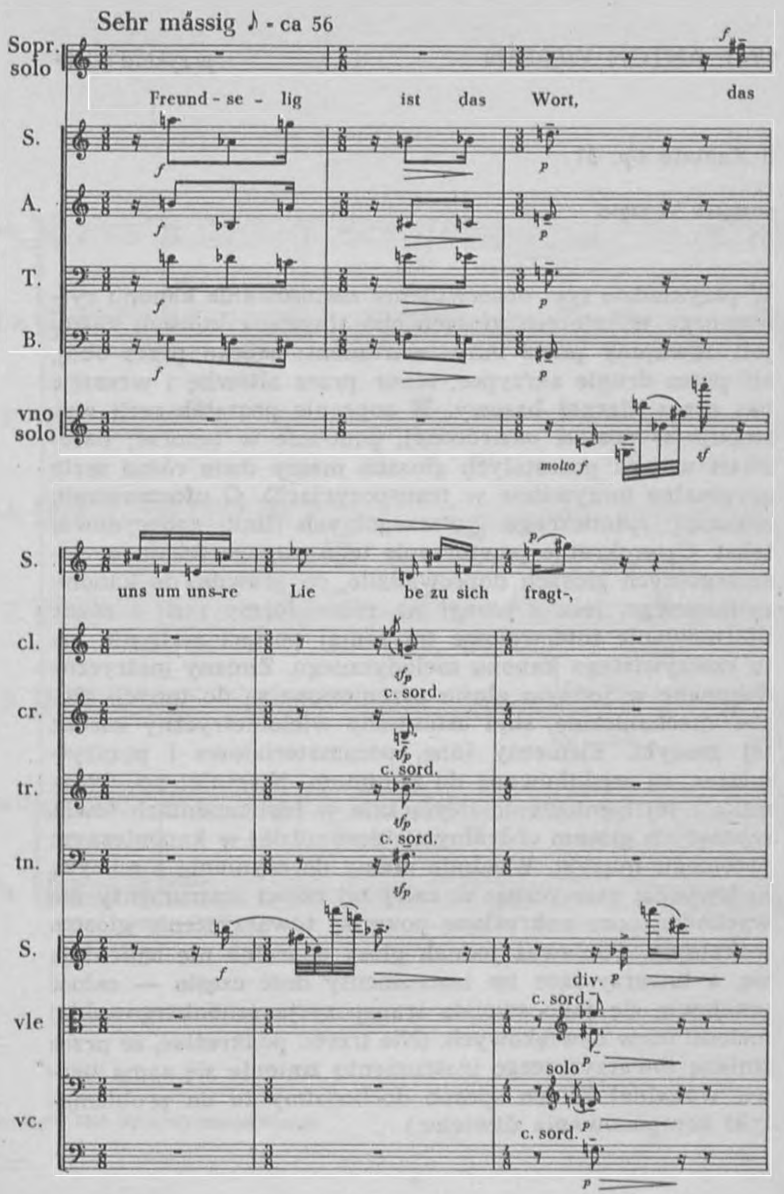
1943. ANTON WEBERN

przykład 59 ▶

II Kantate op. 31

początek V części

Z sześcioczęściowej *Kantaty* na sopran, bas, chór mieszany i orkiestrę wybieramy dwa fragmenty ostatnich dwu części. Ten przykład jest symptomatyczny z uwagi na uformowanie głosów chóralnych. Sama seria jest silnie chromatyczna, jej zakończenie składa się z wycinka skali chromatycznej — rzecz dotąd u Weberna mało spotykana, tu tłumacząca się zapewne eksponowaniem czynnika wokalnego (soliści, chór). Wejście chóru oparte jest na pierwszych sześciu dźwiękach serii, oczywiście czterech różnych serii. Wybór transpozycji został podyktowany względami harmonicznymi: Webern zdecydował się — podobnie zresztą jak w *I Kantacie* — prowadzić głosy równolegle — sopran i alt w septymach małych, tenor i bas w septymach wielkich, co w sumie nie daje zresztą równoległych czterodźwięków, gdyż kompozytor dokonuje dwukrotnie przerzutu oktawowego. Cały materiał dźwiękowy opiera się na seriach rakiem. I tak np. solo sopranowe kontynuuje serię sopranów i dorzuca do niej zaczynającą się od ostatniego dźwięku serię basów, skrzypce solo postępują odwrotnie (tzn. przejmują dalszy ciąg serii basów), lecz dołączają do niego dalszy ciąg serii tenorów, pozostałe instrumenty wyzyskują pozostały lub nowy materiał serii rakiem. Funkcje poszczególnych instrumentów są tu jednoznaczne i zawarunkowane tekstem literackim (por. tekst sopranu solo i jego towarzyszenie!). Mimo to specyficzne cechy Webernowskie są równie łatwo widoczne jak w innych utworach (por. choćby partię skrzypiec solowych). To, co stanowi o odrębności tej muzyki, leży niewątpliwie w osobliwej fakturze chóralno-harmonicznej, w niespotykanym dotąd zejściu się dodekafonii z techniką tak niedodekafoniczną, jaką jest używana przed Webernem i nadużywana (oczywiście w inny sposób) technika równoległego prowadzenia głosów.



Copyright 1956 by Universal-Edition

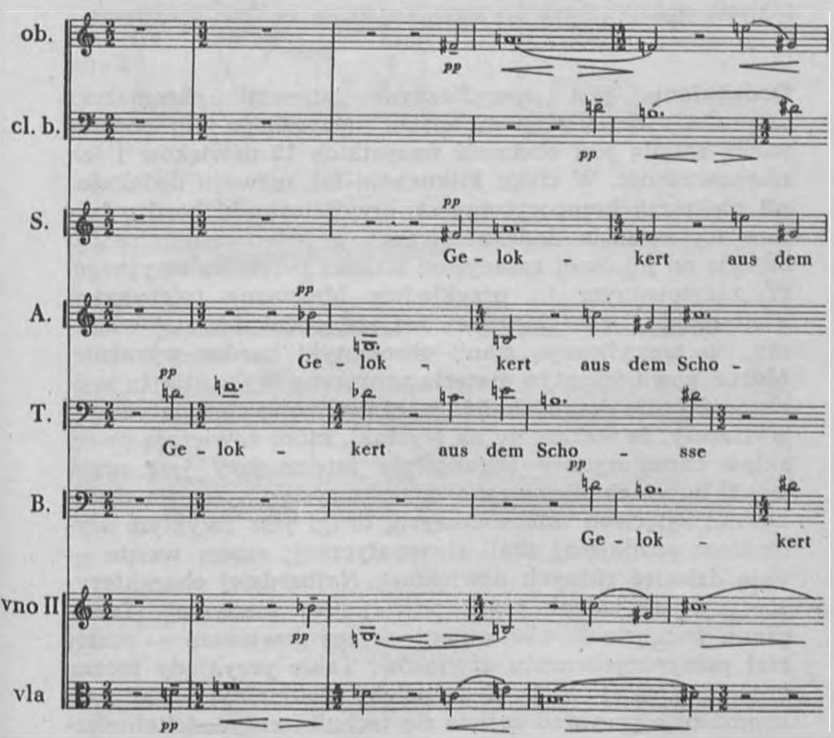
1943. ANTON WEBERN

przykład 60 ▶

II Kantate op. 31

początek VI części

W przykładzie tym obserwujemy zastosowanie kanonu rytmicznego w czterech głosach chóralnych, z których każdy jest zdwojony przez inny instrument: sopran przez obój, alt przez drugie skrzypce, tenor przez altówkę i wreszcie bas przez klarnet basowy. W sopranie początek serii występuje w postaci odwróconej, podobnie w tenorze; natomiast w obu pozostałych głosach mamy dwie różne serie oryginalne (oczywiście w transpozycjach). O uformowaniu rysunku rytmicznego poszczególnych linii zadecydował tekst. Czterokrotne powtórzenie tego samego tekstu w poszczególnych głosach doprowadziło, co prawda, do kanonu rytmicznego, lecz z uwagi na różne formy serii i różne uformowanie interwałowe tej samej postaci serii nie ma tu rzeczywistego kanonu melodycznego. Zmiany metryczne dokonane w jednym głosie przeniesione są do innych głosów mechanicznie, stąd ostateczny wielometryczny kształt tej muzyki. Elementy inne, pozamateriałowe i pozarytmiczne, są zredukowane do minimum. Niemniej np. dynamika i jej cieniowania (wyłącznie w instrumentach towarzyszących głosom chóralnym) biorą udział w kanonicznym przebiegu muzyki. W sumie mamy do czynienia z muzyką nadzwyczaj ascetyczną: w całej tej części instrumenty nie wychodzą poza nakreślone powyżej towarzyszenie głosom wokalnym. Ponieważ jednak głosy chóralne nie zmieniają się, a towarzyszące im instrumenty dość często — całość przejawia się jako swoista transpozycja schönbergowskiej melodii barw dźwiękowych. (Nie trzeba podkreślać, że przez zmianę towarzyszącego instrumentu zmienia się sama barwa wokalna! W ten sposób dochodzimy tu do problematyki komponowania dźwięku.)



Copyright 1956 by Universal-Edition

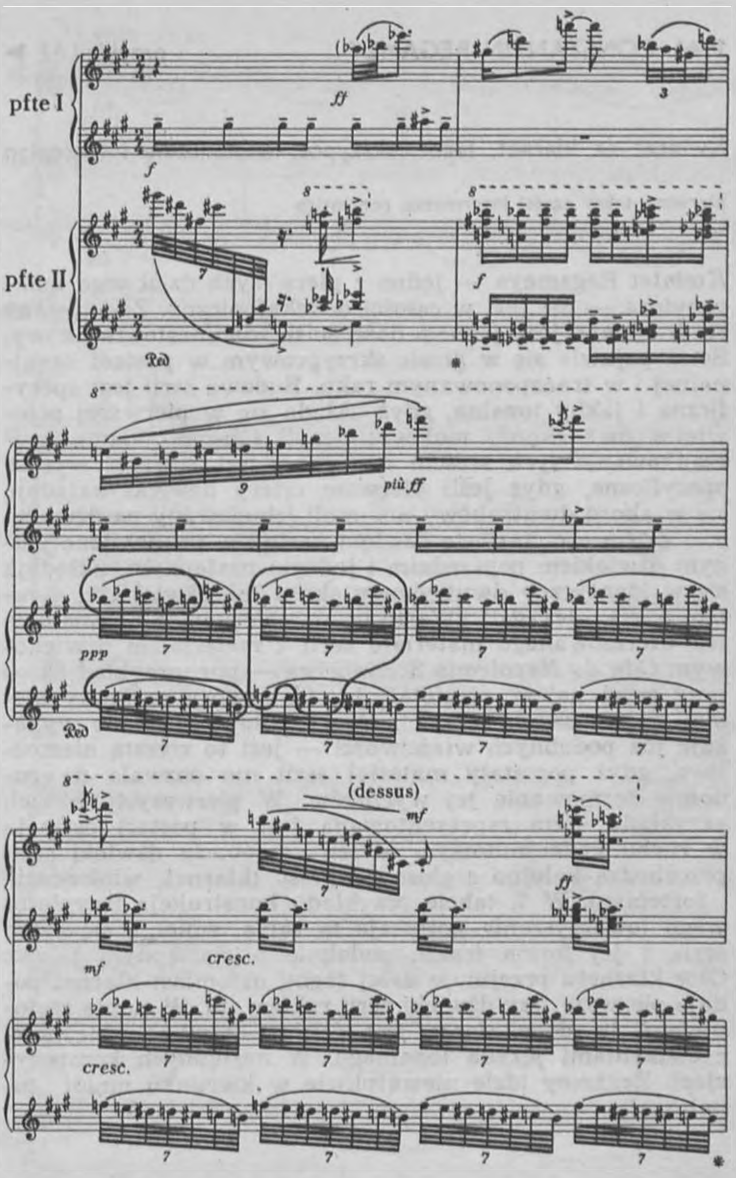
1943. OLIVIER MESSIAEN

przykład 61 ▶

Visions de l'Amen pour deux pianos

fragment części V: Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux

Dodekafonia jest specyficznym „stanem" chromatyki w procesie organizacji materiału muzycznego. Jej podstawową zasadą jest obecność wszystkich 12 dźwięków i ich równoważność. W ciągu kilkunastu lat rozwoju dodekafonii niektórzy kompozytorzy stworzyli techniki bardzo bliskie tej zasadzie dodekafonicznej, a jednocześnie bardzo odległe od jej innej zasady, od stałości porządku seryjnego. W zacytowanym tu przykładzie Messiaena (pierwszym z czterech! — choć Messiaen nie jest dodekafonistą) widzimy ów specyficzny „stan" chromatyki bardzo wyraźnie. Można powiedzieć, że materia muzyczna wykazuje tu wyraźne dążenie do dodekafonicznej totalności chromatycznej; wystarczy, że wskażemy na wycinki, które zawierają pełny skład chromatyczny (szczególnie interesujący jest oczywiście wycinek pierwszy o charakterystycznych dla dodekafonii zgięciach interwałowych, drugi jest zwykłym wycinkiem opadającej skali chromatycznej; razem wzięte — dają dziesięć różnych dźwięków). Najbardziej charakterystyczny jest jednak pasaż prawej ręki pierwszego fortepianu w takcie 3., obejmujący — bez powtórzeń — materiał pełnych jedenastu dźwięków. Takie przykłady można znaleźć niemal w każdym dziele nietonalnym, ale nam chodzi tu o przykład zejścia się techniki antydodekafonicznej (którą jest stosowana przez Messiaena technika modalna) z techniką totalnej chromatyki, która bardziej niż dodekafonia stała się na pewnym etapie rozwoju muzyki niemal koniecznością techniczną. Następne przykłady Messiaena będą jeszcze bliższe samej dodekafonii, a przynajmniej jej zasadniczym kanonom.



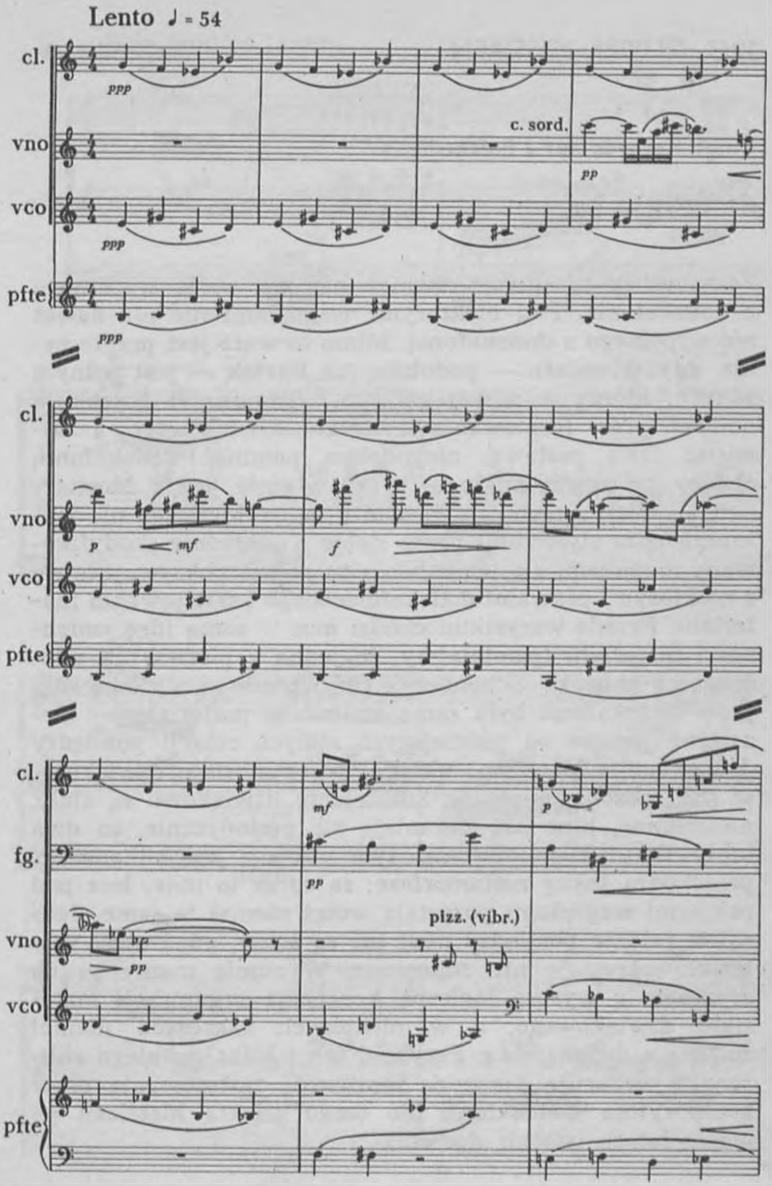
Wyd. Durand

1944. CONSTANTIN REGAMEY *przykład 62* ▶

Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian

pierwsze takty części Intermezzo romantico

Kwintet Regameya — jedno z pierwszych dzieł tego kompozytora — nie jest w całości dodekafoniczny. Zacytowany tu fragment jest jednak dość ściśle dwunastodźwiękowy. Seria pojawia się w głosie skrzypcowym w postaci oryginalnej i w transponowanym raku. Budowa serii jest specyficzna i jakby tonalna, gdyż układa się w pierwszej połowie w dwa akordy molowe: a-moll i b-moll. Samo uporządkowanie tych sześciu dźwięków jest również wysoce specyficzne, gdyż jeśli pierwsze cztery dźwięki układają się w akord dwutrybowy dur-moll (zbudowany na dźwięku *a*, a zatem *a-c-cis-e*), to dźwięki następne, uzupełnione jednym dźwiękiem poprzednim i jednym następnym, układają się w identyczny dwutrybowy akord (na dźwięku *b*, a zatem *b, cis = des, d-f*). (Warto tu zwrócić uwagę na analogie tak uformowanego materiału serii z materiałem dźwiękowym *Ody do Napoleona* Schönberga — por. przykład 58 — przy czym należy pamiętać, że oba utwory powstały niemal w tym samym czasie!) Druga połowa serii nie wykazuje już podobnych właściwości — jest to zresztą niemożliwe, gdyż pozostały materiał serii nie pozwala na podobne formowanie jej wycinków. W pierwszych taktach przykładu seria zaprezentowana jest w postaci ostinata w ruchu ćwierćnutowym w ten sposób, że dźwięki serii przechodzą kolejno z głosu do głosu (klarnet, wiolonczela i fortepian). W 7. takcie przykładu konstrukcja trzygłosowego towarzyszenia pozostaje ta sama, zmienia się tylko seria i jej forma (rak!); podobnie w następnym takcie. Głos klarnetu przejmuje dalej fagot, natomiast klarnet podaje pierwsze trzy dźwięki serii rakiem itd. W sumie zastosowana tu dodekafonia jest ścisła — mimo zbieżności z elementami języka tonalnego. W następnych kompozycjach Regamey idzie niewątpliwie w kierunku mniej „tonalnym".



Copyright 1948 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

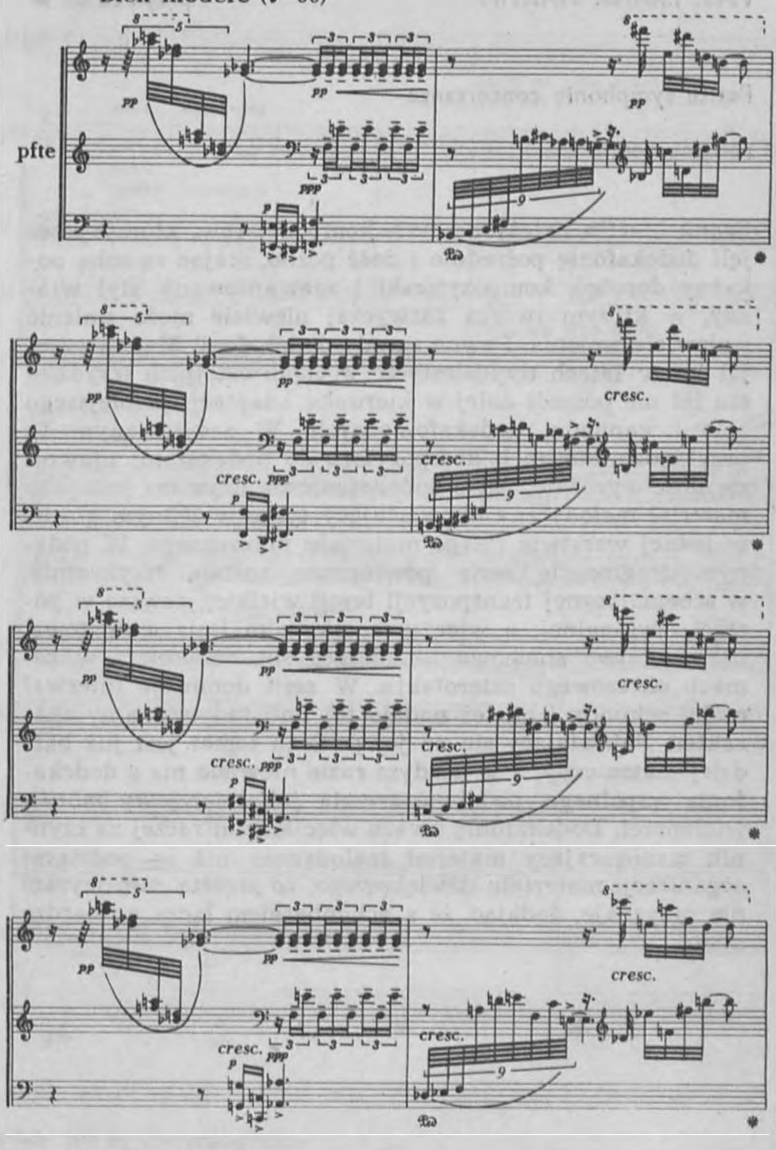
1944. OLIVIER MESSIAEN

przykład 63 ▶

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

pierwsze takty 3.utworu

Zacytowany tu utwór również nie ma wiele wspólnego z dodekafonią. Pod niektórymi względami nie ma nawet nic wspólnego z dodekafonią. Mimo to wart jest przytoczenia, gdyż Messiaen — podobnie jak Bartók — jest jednym z tych, którzy w nowej muzyce najstaranniej poszukują nowych praw formowania materiału dźwiękowego, a zajmując taką postawę, niepodobna pominąć dodekafonii, choćby się nawet miało — a tak właśnie jest z Messiaenem — własną technikę. W tym utworze Messiaen nie wykracza poza stworzony przez siebie i dokładnie skodyfikowany modalizm, ale też działają tu prawa pokrywające się z niektórymi prawami dodekafonicznego kształtowania materiału. Przede wszystkim chodzi nam o samą ideę zmienności materiału (pamiętajmy, że jedną z pierwszych właściwości muzyki Schönberga w okresie kodyfikowania praw dodekafonii była sama zmienność materiału — niezależna jeszcze od późniejszych stałych relacji pomiędzy dźwiękami). Messiaen układa tu materiał dźwiękowy w ten sposób, że pewne konstelacje dźwiękowe są stałe, niezmienne, inne zaś zmieniają się periodycznie, co dwa takty. Dwutakty, których w tym utworze jest kilkanaście, przechodzą jakby metamorfozę: są coraz to inne, lecz pod pewnymi względami pozostają wciąż niemal te same. Jednakże relacje pomiędzy nimi nie są ścisłe, gdyż część materiału pozostaje nie zmieniona. W sumie mamy tu do czynienia z wysoce logiczną koncepcją organizacji materiału dźwiękowego, a w niektórych zakresach niemal zbieżną z dodekafonią. Przykład ten i kilka do niego zbliżonych wskazuje jasno na możliwość zastosowania przez kompozytora dodekafonii (do czego zresztą Messiaen po pięciu latach istotnie doszedł).



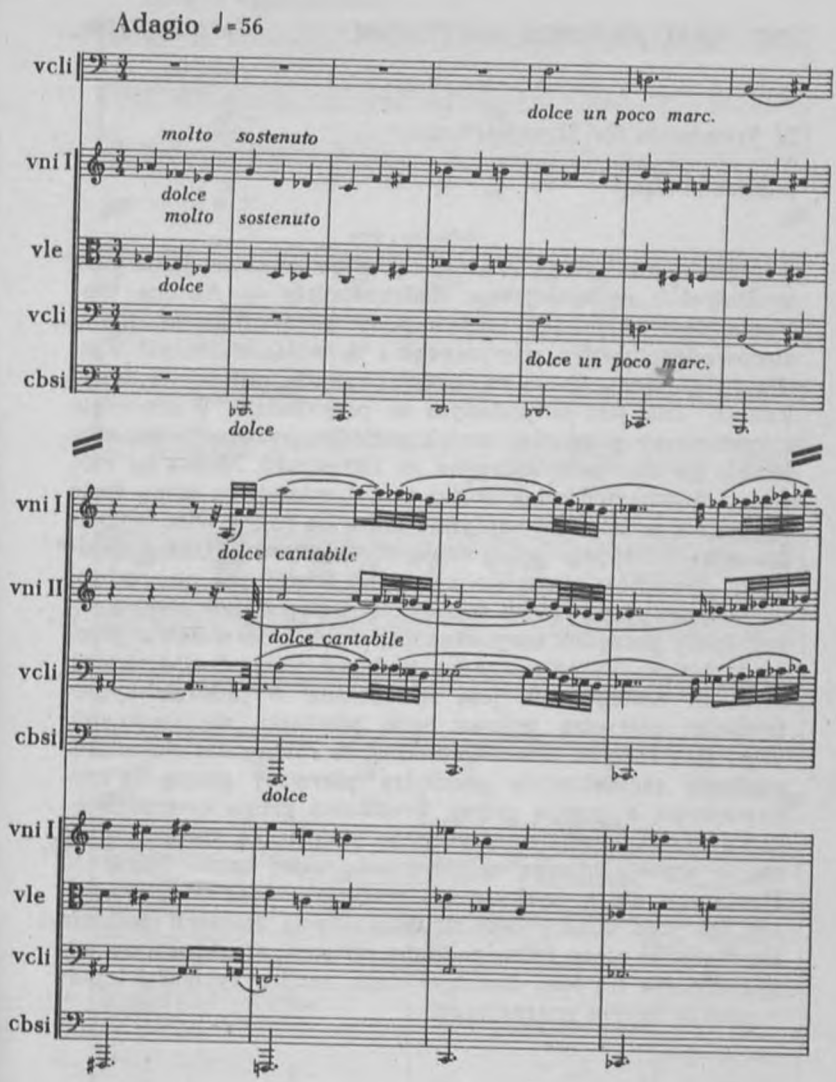
Copyright 1947 by Durand

1945. FRANK MARTIN *przykład 64* ▶

Petite symphonie concertante

początek Adagia

Frank Martin należy do tych kompozytorów, którzy przejęli dodekafonię pośrednio i dość późno, mając za sobą pokaźny dorobek kompozytorski i zaawansowany styl własny, w którym twórca zazwyczaj niewiele może zmienić i niewiele zmienia. Pewne zasady dodekafonii Martin przejął już w latach trzydziestych; w ciągu ostatnich trzydziestu lat nie poszedł dalej w kierunku adaptacji pełniejszego zbioru kanonów dodekafonicznych. W zacytowanym tu przykładzie stosunek kompozytora do dodekafonii ujawnił się dość wyraźnie. Seria dodekafoniczna używana jest jako materiał melodyczny obowiązujący tylko w jednym głosie, w jednej warstwie całego materiału muzycznego. W podanym fragmencie seria powtórzona została trzykrotnie, w schematycznej transpozycji tercji wielkiej, zawsze w postaci oryginalnej, a więc w sumie jako linia ostinatowa, bardzo łatwo słuchowo układająca się, zamknięta w ramach okresowego czterotaktu. W serii dominuje interwał małej sekundy i on też nadaje tej linii indywidualny charakter. Pojawiający się na jej podłożu temat jest już bardziej diatoniczny, a w każdym razie niewiele ma z dodekafonią wspólnego, podobnie zresztą jak i tercjowy motyw wiolonczel. Dodekafonię uważa więc Martin raczej za czynnik wzbogacający materiał melodyczny niż za podstawę organizacji materiału dźwiękowego, co zresztą sam wyraźnie przyznaje, dodając, że z Schönbergiem łączy go bardzo mało.



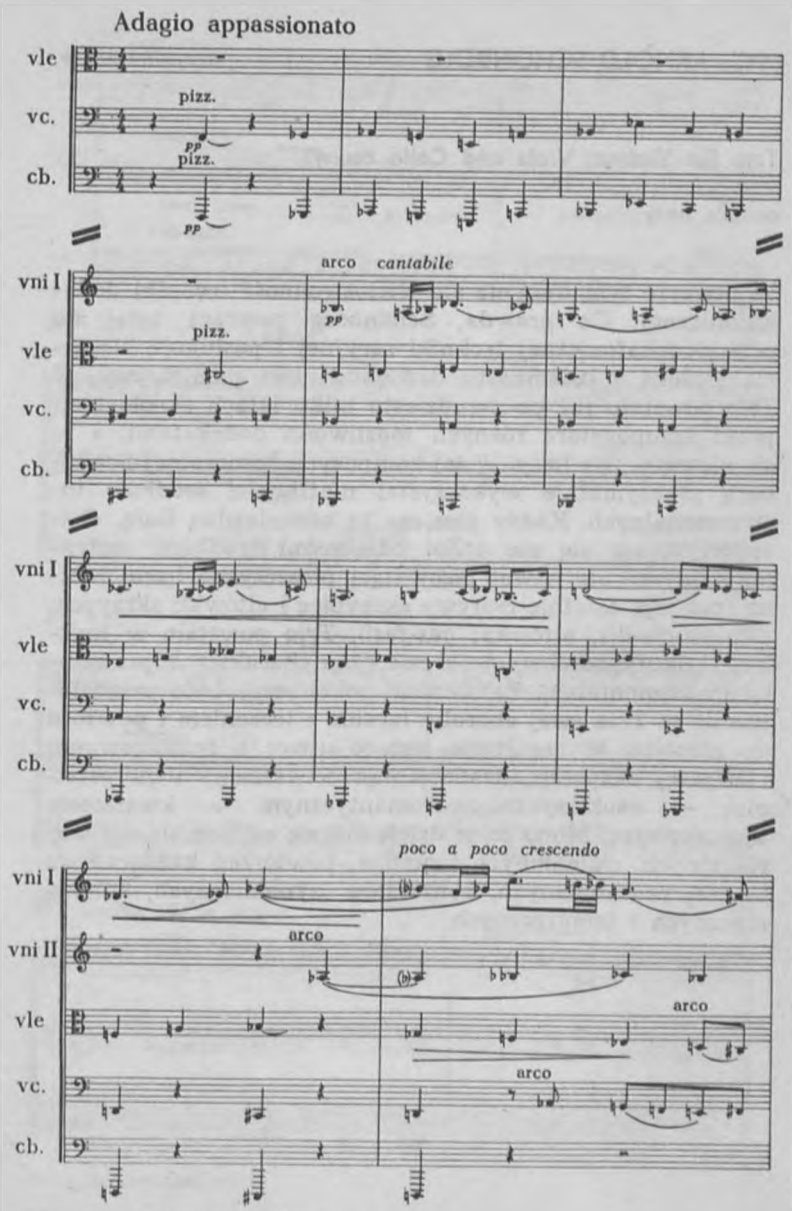
Copyright 1947 by Universal-Edition

1947. KARL AMADEUS HARTMANN *przykład 65* ➤

IV Symphonie für Streichorchester

początek III części

Hartmann nie był dodekafonistą, mimo iż przez jakiś czas studiował u najściślejszego dodekafonisty — Antona Weberna. Był to jednak muzyk nadzwyczaj dbały o logikę stosowanego języka muzycznego i ta właśnie dbałość wiodła go niekiedy do — najogólniej zresztą pojętej — dodekafonii. Tak jest w podanym tu przykładzie. Wiolonczele i kontrabasy prowadzą wątek melodyczny oparty na materiale dwunastodźwiękowym (w oktawach). Można tu mówić o dwunastodźwiękowości tym bardziej, że sama linia mieści się w wielkiej septymie (od *e* do *es*), a więc wypełnia sobą dokładnie pełną skalę chromatyczną. Układ dwunastu dźwięków ma wiele cech serii ścisłej, jak np. podział na trzy grupy po cztery dźwięki. W tym podziale panuje nawet ścisły porządek i wyraźna hierarchia interwałowa (przewaga interwału półtonowego nad pozostałymi). Co więcej, seria tu zastosowana jest zbudowana wyjątkowo symetrycznie: pierwsza połowa serii powtarza się dosłownie w postaci raka w odwróceniu! Jest to równoznaczne ze stosunkiem zachodzącym pomiędzy pierwszą grupą czterodźwiękową a trzecią grupą. Środkowa grupa czterodźwiękowa ma budowę symetrycznego akordu, co zresztą wiąże się z wyżej opisaną właściwością całej serii. Mimo to Hartmann nie wyzyskuje ani materiału dodekafonicznego, ani też jego właściwości strukturalnych. Po serii pojawia się materiał nieco tylko podobny do serii, strukturalnie odmienny. Na tle tego dalszego ciągu serii przychodzi temat o jeszcze innym charakterze.



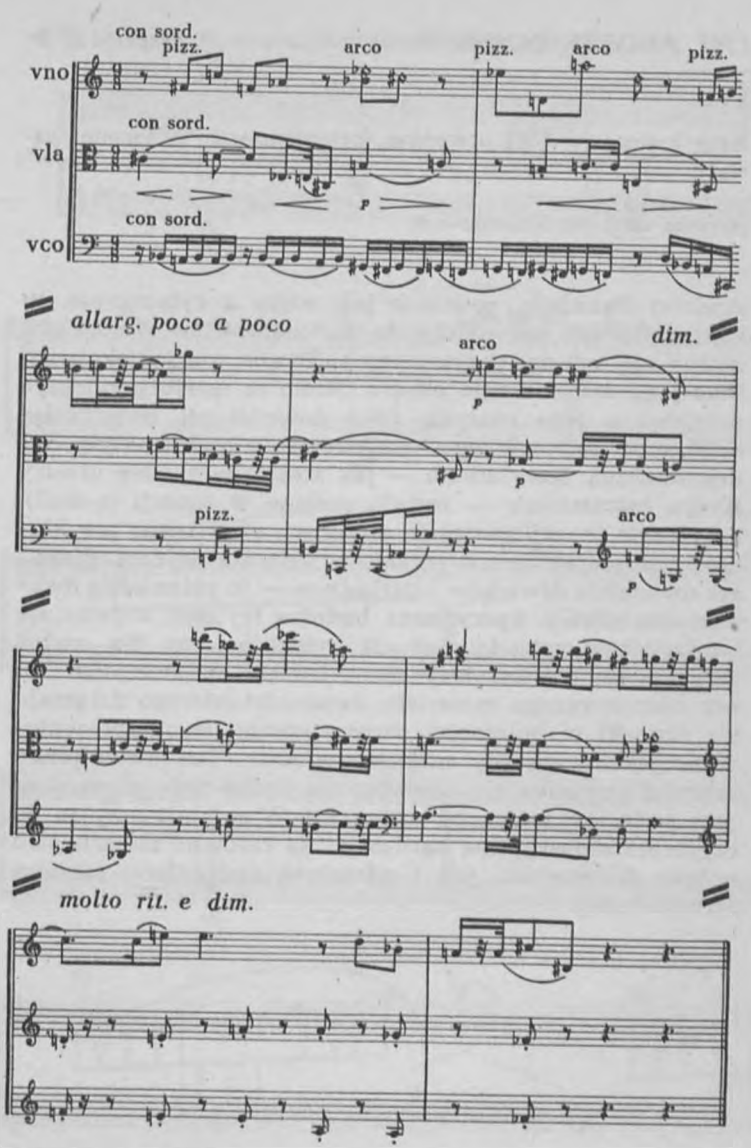
Copyright 1950 by Schotts Söhne

1947. ARNOLD SCHÖNBERG *przykład 66* ▶

Trio für Violine, Viola und Cello op. 45

ostatnie takty

W utworze tym ujawnia się wielostronność techniki dodekafonicznej. Co prawda, Schönberg powraca tutaj do przeddodekafonicznej techniki seryjnej i posługuje się serią złożoną z osiemnastu dźwięków, lecz pamiętajmy, że *Trio* powstało już po dwudziestu kilku latach eksploatacji przez kompozytora różnych możliwości dodekafonii, a to się niewątpliwie liczy. W tej kompozycji kameralnej Schönberg maksymalnie wykorzystał możliwości środków instrumentalnych. Każdy głos ma tu samodzielną linię, charakteryzującą się nie tylko odrębnymi środkami instrumentalnymi, ale nawet pisownią i płaszczyzną harmoniczną (por. np. ostatnie motywy skrzypiec i altówki; skrzypce: *d-b-a-a-cis-dis*, altówka: *ges-fes*!). *Trio* powstało w krótkim, kilkutygodniowym okresie i ma charakter improwizacji instrumentalnej. Założeniem Schönberga było przedstawienie w *Triu* swej choroby łącznie z leczeniem i powrotu do zdrowia. W rezultacie jest to utwór o zróżnicowanej i bogatej ekspresji, krańcowo przeciwstawny dwu ostatnim — neoklasyczno-neoromantycznym — kwartetom smyczkowym. Mimo to w dziele roi się od kombinacji wariacyjnych, zmienianych tematów, powtórzeń każdorazowo inaczej realizowanych, kontrastów dynamicznych, kolorystycznych i tematycznych.



Wyd. Boelke-Bomart

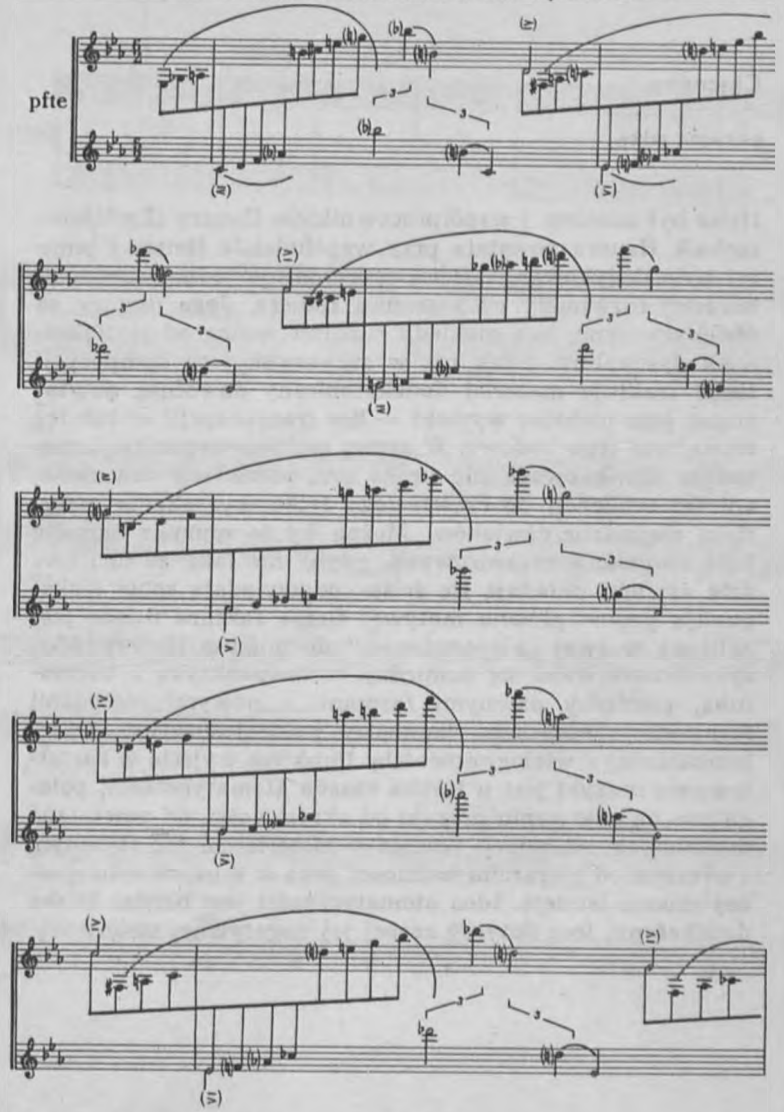
1947. ANDRZEJ PANUFNIK *przykład 67* ▶

Krąg kwintowy — 12 utworów fortepianowych w formie wariacji

pierwsze takty Interludium c-moll

Andrzej Panufnik, podobnie jak wielu z cytowanych tu kompozytorów, nie należy do dodekafonistów. Dodekafoniczny nie jest ani przytoczony tu utwór, ani jakiekolwiek inne jego dzieło z tego okresu. Mimo to warto przytoczyć przykład z jego muzyki, gdyż dowodzi on wyjątkowej zbieżności tendencji tego kompozytora z problematyką dodekafoniczną. Interludium — jak zresztą wszystkie utwory *Kręgu kwintowego* — zostało podane w tonacji (c-moll), oczywiście tonacji raczej iluzorycznej, gdyż znaki przykluczowe są respektowane jedynie w znikomej mierze. Pierwsze dwanaście dźwięków *Interludium* — to pełna seria dwunastodźwiękowa. Specyficzna budowa tej serii kojarzy się bardziej z muzyką tonalną niż dodekafoniczną. Na „serię" składają się bowiem trzy czterodźwięki małotercjowe. Do tak uformowanego materiału dwunastotonowego dołączają się dźwięki w kolejności chromatycznej, lecz zaprezentowane jako przewroty wielkoseptymowe. Ten niewątpliwy schemat powtarza się wielokrotnie (tylko nuta poprzedzająca serię jest wolna od schematu). W sumie mamy tu do czynienia z dyscypliną bardzo bliską zarówno materiałowo pojętej dodekafonii, jak i właściwej dodekafonii ścisłości strukturalnej.

♩ = ca 36, *sempre pianissimo e molto espressivo*



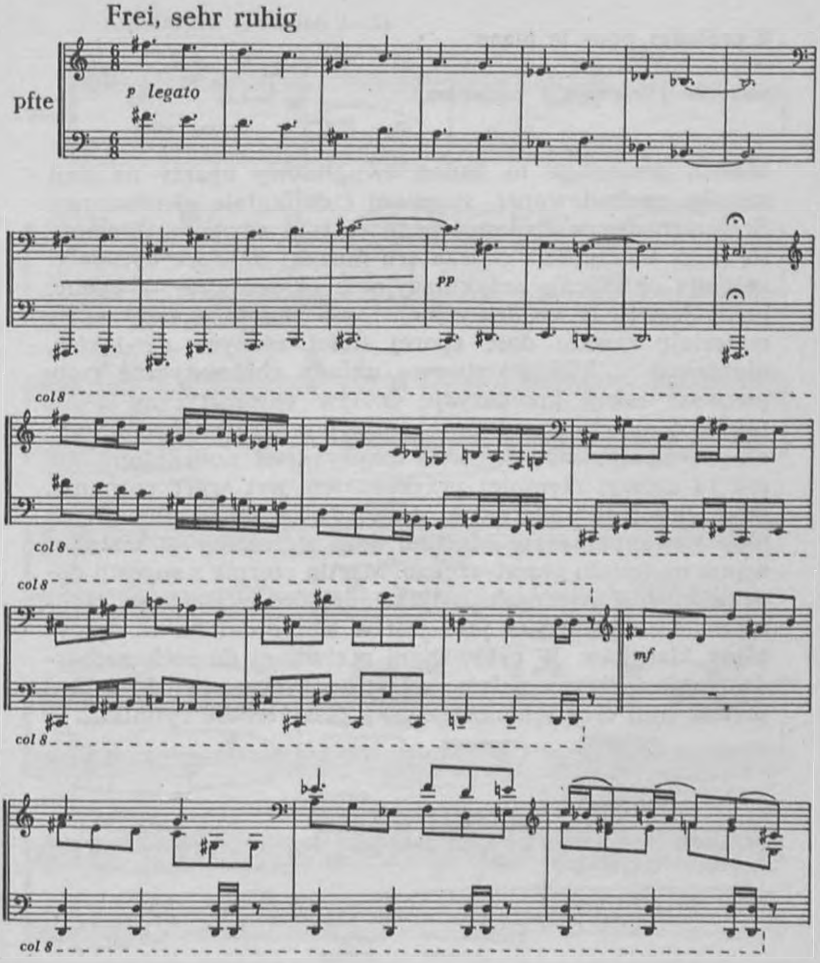
Copyright 1949 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

1948. HERMANN HEISS *przykład 68* ▶

Chaconne

pierwsze takty

Heiss był uczniem i współpracownikiem Hauera (*Zwölftontechnik* Hauera powstała przy współudziale Heissa i jemu też była dedykowana). Heiss reprezentuje jednak kierunek bardziej rozwinięty od kierunku Hauera. Jego utwory są dodekafoniczne, lecz niekiedy zupełnie wolne od jakiejkolwiek dyscypliny. I tak np. w zacytowanej tu kompozycji Heiss traktuje materiał dodekafoniczny dowolnie, powtarzając jego niektóre wycinki — bez transpozycji! — lub też zmieniając jego budowę. W samej technice organizacji materiału dźwiękowego nie unika ani powtórzeń dźwięków, ani też tendencji do częściowego tylko wyzyskania materiału dwunastu dźwięków. Można by tę muzykę określić jako swobodnie organizowaną, gdyby nie fakt, że tu i ówdzie dźwięki układają się ściśle, odpowiadają sobie i eksponują pewne główne motywy. Sama faktura dzieła jest zbliżona w swej „nieporadności" do muzyki Hauera. Muzyka Heissa waha się pomiędzy kontrapunktyką a harmoniką, pomiędzy dawnymi formami a nowymi metodami formowania materiału, pomiędzy jednogłosowością (zwielokrotnianą) a wielogłosowością. Punktem wyjścia w kształtowaniu muzyki jest u Heissa zasada atematyczności; polega ona na oderwaniu muzyki od okresowości, od powtórzeń dosłownych, od relacji pomiędzy materiałem tematycznym i wreszcie od hierarchii ważności, jaka w muzyce tematycznej zawsze istnieje. Idea atematyczności jest bardzo bliska dodekafonii, lecz dotyczy raczej jej negatywnej strony.



Wyd. Breitkopf und Härtel

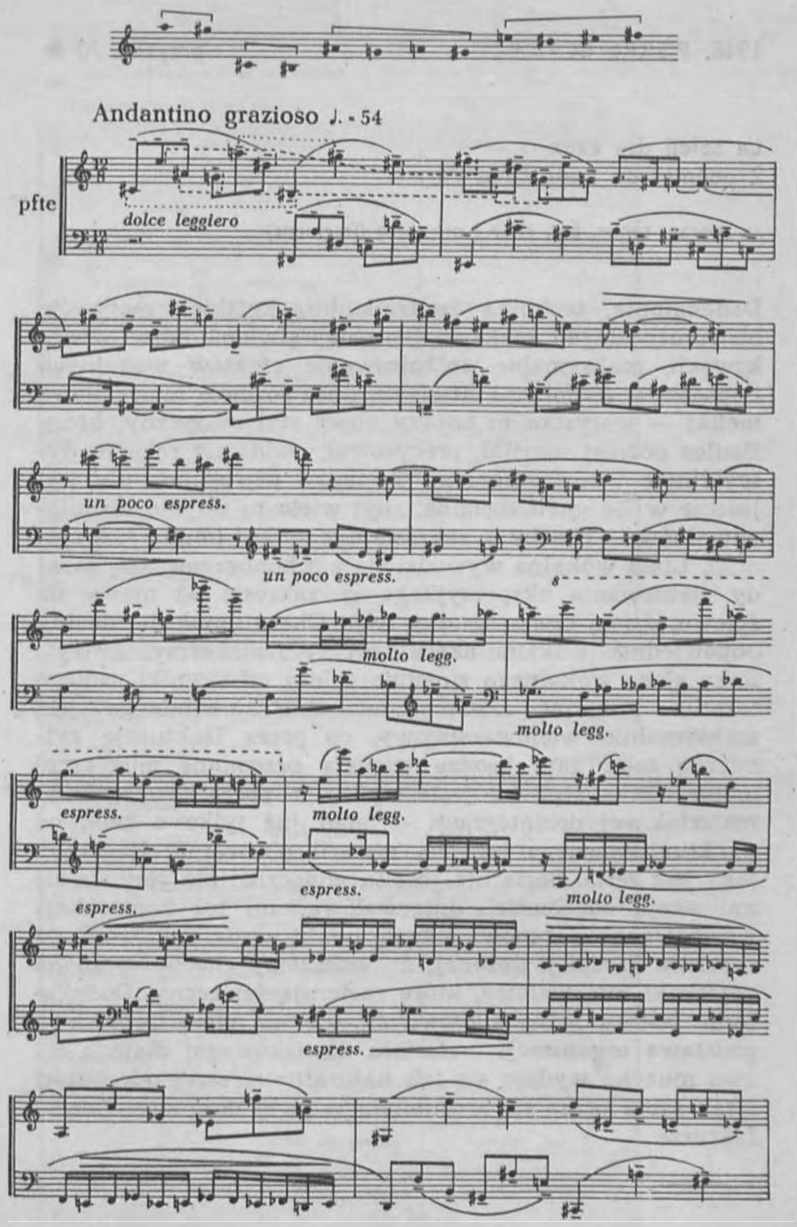
1948. FRANK MARTIN

przykład 69 ▶

8 préludes pour le piano

początkowy fragment 6. preludium

Martin prezentuje tu kanon dwugłosowy oparty na linii szeroko rozbudowanej, śpiewnej i delikatnie cieniowanej. Brak oznaczenia dynamicznego w tym utworze tłumaczy się jednoznacznością charakteru muzyki (miejsce dynamiki zajmują określenia artykulacyjne i ekspresyjne — ogólne piano jest tu łatwo domyślne). Linia kanonu opiera się na materiale zawsze dość sporej ilości różnych dźwięków, ułożonych w kilkuwarstwowe układy chromatyczne (zob. pierwsze takty kompozycji: motyw chromatyczny *a-gis*, taki sam motyw *cis-his* oraz motywy o bogatej chromatyce: *ais-g-a-gis* i *e-dis-eis-fis*). O rzeczywistej dodekafonii nie ma tu mowy, niemniej przykład ten jest wart poznania, gdyż ilustruje ingerencję doświadczeń dodekafonicznych (dokonywanych przez Martina dużo wcześniej) w kształtowanie materiału tematycznego. Martin czerpie z sugestii dodekafonistów wiedeńskich tylko niektóre właściwości techniczne i stąd muzyka jego jest w sumie daleka od dyscypliny klasyków. W cytowanym preludium do cech najbardziej uderzających należą: właściwa Webernowi duża rozpiętość linii oraz schönbergowska plastyczność rytmiki.



Copyright 1949 by Universal-Edition

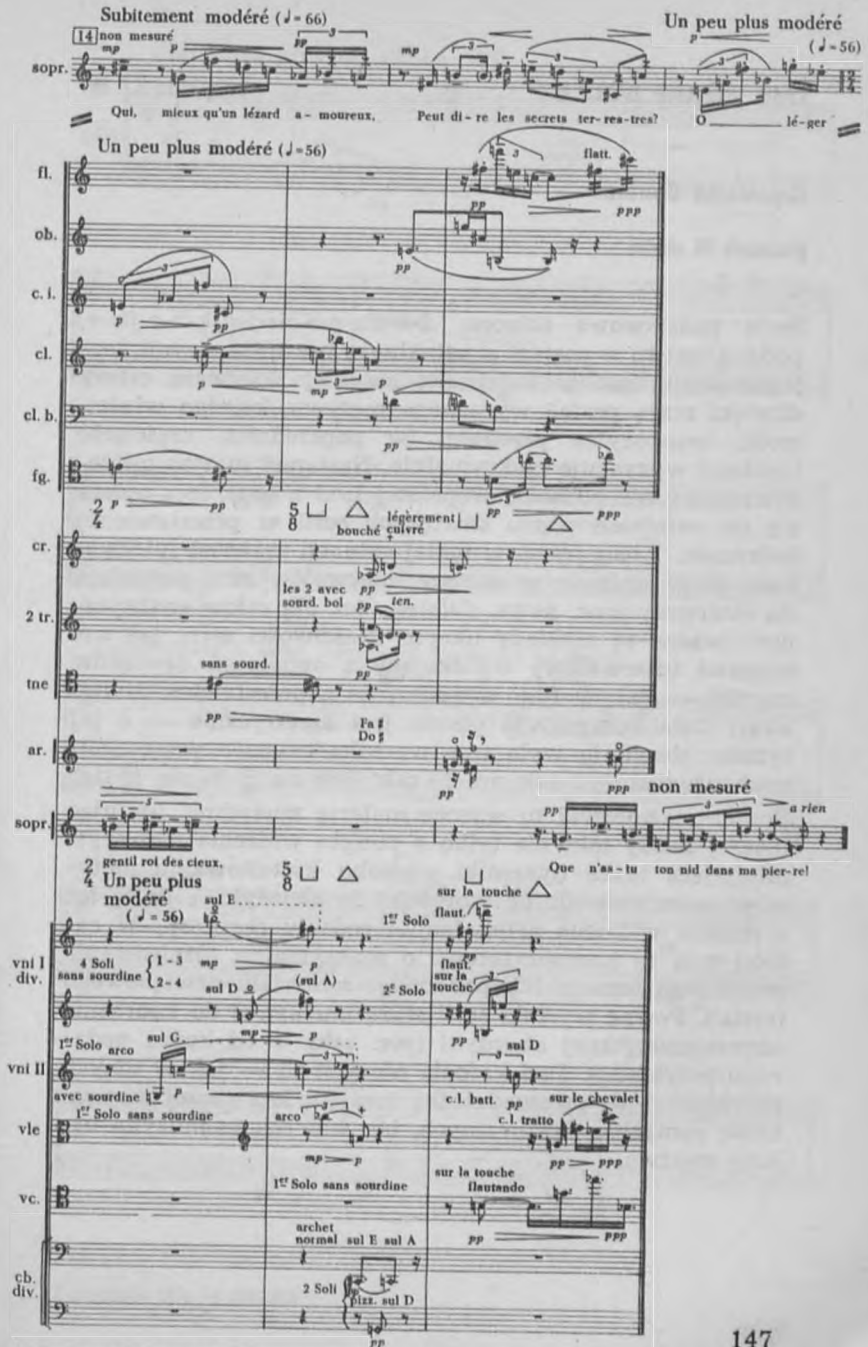
1948. PIERRE BOULEZ

przykład 70 ▶

Le soleil des eaux
2 poèmes de René Char

na sopran, tenor, bas, chór i orkiestrę (fragment)

Dodekafonia, technika kontrapunktu krótkich motywów instrumentalnych, maksymalne nawarstwienie barw dźwiękowych, maksymalne zróżnicowanie efektów wokalnych i sposobów wydobycia dźwięku, duże rozbicie interwałowe meliki — wszystko to tworzy nowy styl muzyczny, który Boulez później uściślał, precyzował, poddawał różnym dyscyplinom i rozluźnieniom. Technika dźwiękowa nie jest jeszcze w *Le soleil* serialna, zbyt wiele tu wspólnych mianowników — choćby w zakresie dynamiki i (mniej już) rytmiki. Linia wokalna wywodzi się z schönbergowskiej zasady cieniowania ekspresyjnego w zakresie od mowy do śpiewu, dzięki czemu trudny tekst Chara uzyskuje idealny odpowiednik wokalno-akcentuacyjny (zauważmy, że rytmika głosu wokalnego zupełnie zależy od rytmiki samego tekstu). Materiał towarzyszenia instrumentalnego jest maksymalnie wielowarstwowy, co przez fluktuację rytmiczną toku daje jeszcze większą przemianę muzycznej materii. Niewątpliwie jesteśmy tu u początków techniki materiałowej dezintegracji — stąd już tylko o krok od punktualistycznego rozbicia materii pierwotnie linearnej, jaką jest seria. Seria nie jest tu widoczna, nie narzuca się ani swoją odrębnością interwałową, ani też konstrukcją wewnętrzną — stanowi jedynie punkt wyjścia dla techniki znacznie bardziej złożonej, że wskażemy choćby tylko na przeskoki interwałowe, które zacierają jej cechy. Dodekafonia jest tu jedną z głównych, ale nie pierwszoplanową podstawą organizacji materiału dźwiękowego; dlatego też owa muzyka wydaje się tak naturalna w swej odrębności i tak sama przez się zrozumiała w swej dość specyficznej fakturze.



Copyright 1959 by Heugel

1948. PIERRE BOULEZ

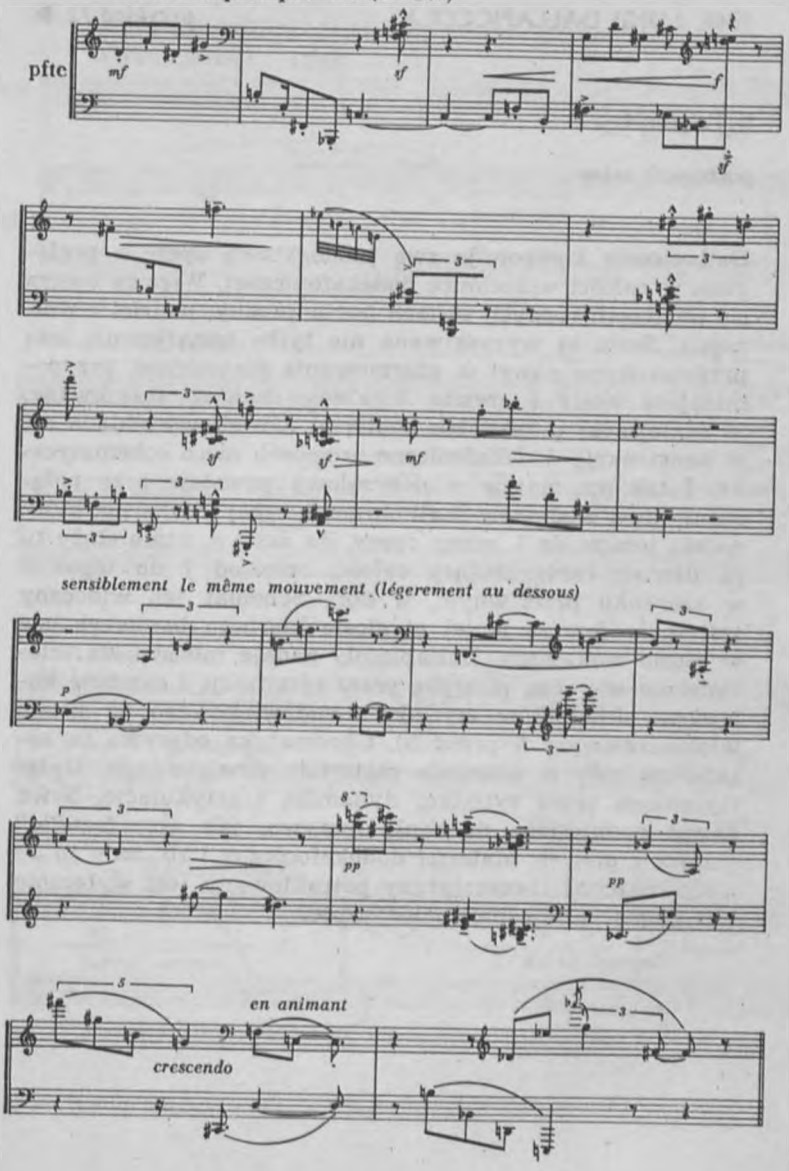
przykład 71 ▶

Deuxième Sonate

początek III części

Seria podstawowa utworu: *d-a-dis-gis-cis-f-g-h-b-c-fis-e*, podana jest tu w postaci oryginalnej i bez transpozycji, lecz jednocześnie nie w kolejności zwykłej. Pierwsze cztery dźwięki mają postać wyraźnego motywu, którego właściwości kompozytor przedtem (w poprzednich częściach) i później wyzyskuje maksymalnie. Następny motyw pięciodźwiękowy nie pochodzi w prostej linii z serii, lecz opiera się na ostatnich pięciu dźwiękach serii w przestawionej kolejności. Rzecz jasna, w takiej sytuacji materiał interwałowy uległ zmianie: w miejsce interwałów serii pojawiają się interwały inne, nowe. (Dlatego też dla celów analitycznych ważne są niekiedy ukryte właściwości serii, jak np. materiał interwałowy wynikający z opuszczeń dźwięków czy też — jak w tym wypadku — z przestawień dźwięków.) Cała kompozycja pisana jest ametrycznie — o jej rytmice decydują wyłącznie wartości czasowe poszczególnych dźwięków; i tak np. 1. takt jest na $\frac{5}{8}$ 2. na $\frac{13}{16}$ itd. Boulez zróżnicował tu wysoce materię muzyczną, ujmując inaczej każdy takt nie tylko z punktu widzenia metrorytmiki, lecz także dynamiki, sposobu kształtowania motywów, przechodzenia od motywiki do akordyki, a dalej też z punktu widzenia artykulacji i rodzaju ekspresji. W całości szło tu kompozytorowi o maksymalne różnicowanie wciąż tego samego lub podobnego materiału dźwiękowego (seria!). Pewne wycinki serii służą mu nawet do tworzenia impresjonistycznej akordyki (por. takt 4. od końca podanego przykładu). Dodekafonia nie jest tu — jak w innych przykładach — przewodniczką muzyki, lecz raczej inspiratorką pomysłów fakturalnych, bez których ta muzyka byłaby martwa.

Modéré, presque vif (♩. = 104)



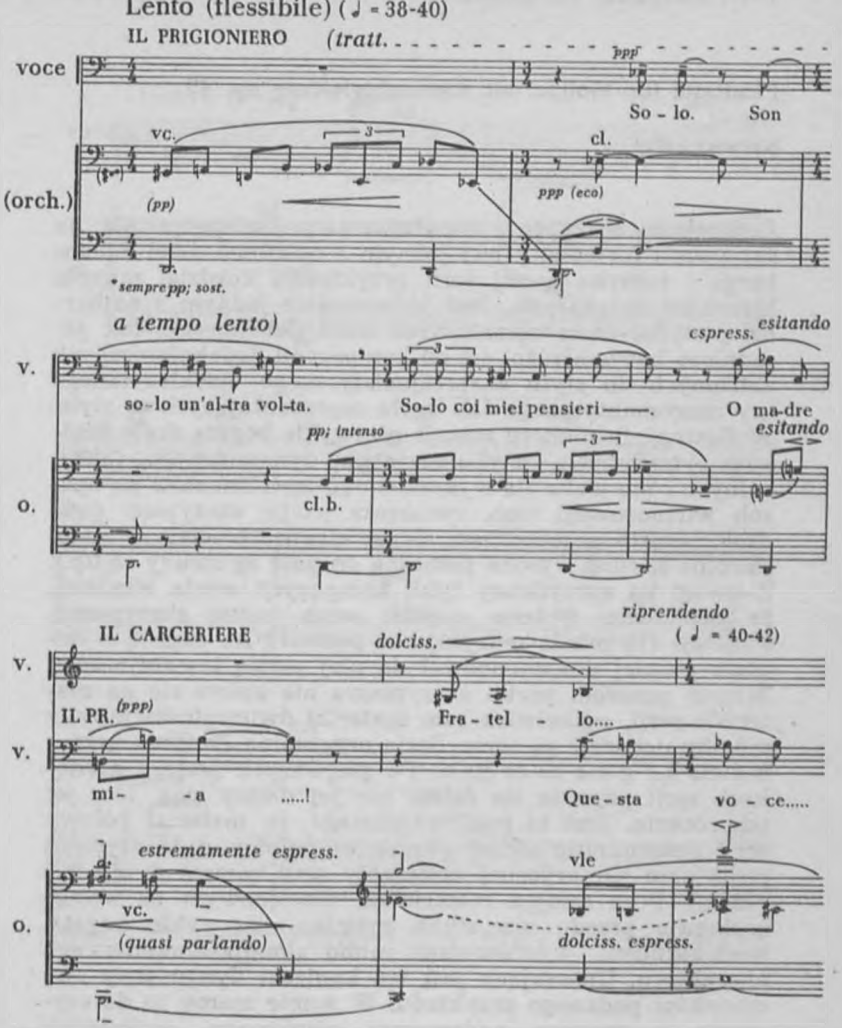
Copyright 1950 by Heugel

1949. LUIGI DALLAPICCOLA *przykład 72* ▶

Il Prigioniero

początek 2. sceny

Dallapiccola komponuje swą jednoaktową operę z prologiem w całości w technice dodekafonicznej. *Więzień* opiera się na trzech różnych seriach (seria prośby, nadziei i wolności). Serie są wyzyskiwane nie tylko tematycznie, lecz przekształcane nawet w uformowania diatoniczne, przypominające skale i zresztą niekiedy skalowo traktowane. W niniejszym przykładzie materiał dźwiękowy układa się w konstrukcje dodekafoniczne w sposób nieco schematyczny. I tak np. motyw wiolonczelowy powstaje przy połączeniu dwu wycinków skali chromatycznej (od *fis* i *g*, które należą jeszcze do 1. sceny opery, do *des* i *d*, które służy tu za dźwięk centralizujący całość, oraz od *f* do tegoż *d* w kierunku przeciwnym, w dół). Schemat ten widoczny jest może jeszcze lepiej w głosie klarnetu basowego czy w głosie wokalnym. Dallapiccola nadaje mu swoistą, niezmiernie wyraźną plastykę przez rytmizację i zamianę kolejności składników wycinka dwudźwiękowego (w głosie wiolonczelowym *h* przed *b*). Chromatyka odgrywa tu zasadniczą rolę w wiązaniu materiału dźwiękowego. Uplastyczniona przez rytmikę, dynamikę i artykulację, bywa nawet podniesiona do rangi motywu, jak np. „fratello" złożone z *gis-a-b*. Materiał dodekafoniczny i zbliżony tu do niego materiał chromatyczny potraktowany jest wyłącznie lub niemal wyłącznie melodycznie.

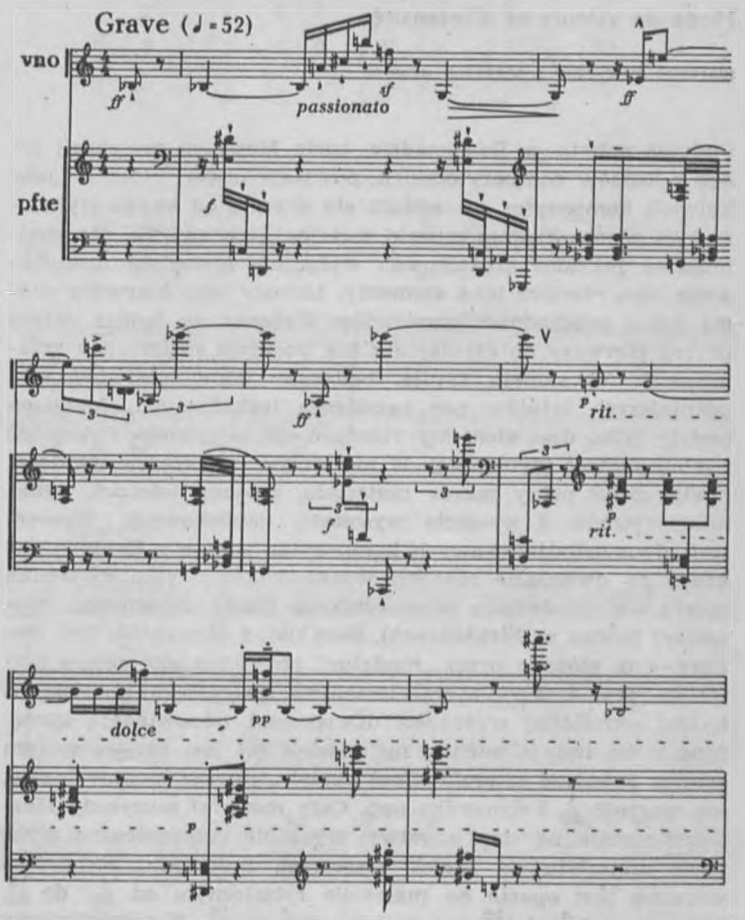


Copyright 1949 by Edizioni Suvini Zerboni

Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 49

pierwsze takty

Fantazja na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu (nie: na skrzypce i fortepian!) jest jednym z ostatnich dzieł Schönberga i zamyka w tej serii przykładów rozdział muzyki klasyków dodekafonii. Jest jednocześnie jednym z najbardziej stylistycznie niezależnych dzieł Schönberga, tak zasadniczo bowiem różni się od kompozycji dodekafonicznych zbliżonych do stylu ekspresjonistycznego, neoklasycznego czy neoromantycznego lub zgoła reprezentujących te style. W *Fantazji* Schönberg stosuje niezwykle bogatą skalę środków rytmicznych, artykulacyjnych, dynamicznych, fakturalnych i nie waha się wyzyskać obu instrumentów na sposób wirtuozowski (zob. zwłaszcza partię skrzypiec: duże skoki, często przechodzące przez struny, trudna rytmika, skok na bardzo wysoko położoną decymę ze struny G itp.). Z uwagi na specyficzny tytuł kompozycji warto wiedzieć, że Schönberg wpierw napisał samą partię skrzypcową *Fantazji* (10 minut muzyki, bez podziału na części), a dopiero później dokomponował do niej partię towarzyszenia. Wbrew pozorom partia skrzypcowa nie opiera się na materiale serii, aczkolwiek sam materiał dwunastodźwiękowy mógłby uchodzić za serię. Seria oryginalna *Fantazji* brzmi: *b-a-cis-h-f-g-e-c-as-es-fis-d*. Po pierwszych sześciu dźwiękach serii pojawia się zatem nie jej dalszy ciąg, lecz jej odwrócenie. Jest to możliwe dlatego, że materiał połowy serii determinuje układ pozostałej połowy o identycznej strukturze sumarycznej (szczegóły serii zawsze mogą być różne!). Poza samym materiałem dźwiękowym na uwagę zasługuje przede wszystkim rytmika, niezwykle bogata, wielokształtna, zróżnicowana mimo akompaniamentowego charakteru. Uderzający jest też kontrast dynamiczny obu odcinków podanego przykładu. W sumie mamy tu do czynienia z muzyką nadzwyczaj cieniowaną, aczkolwiek w warstwie rytmicznej widoczna jest prosta kontrapunktyczna idea pracy motywicznej.



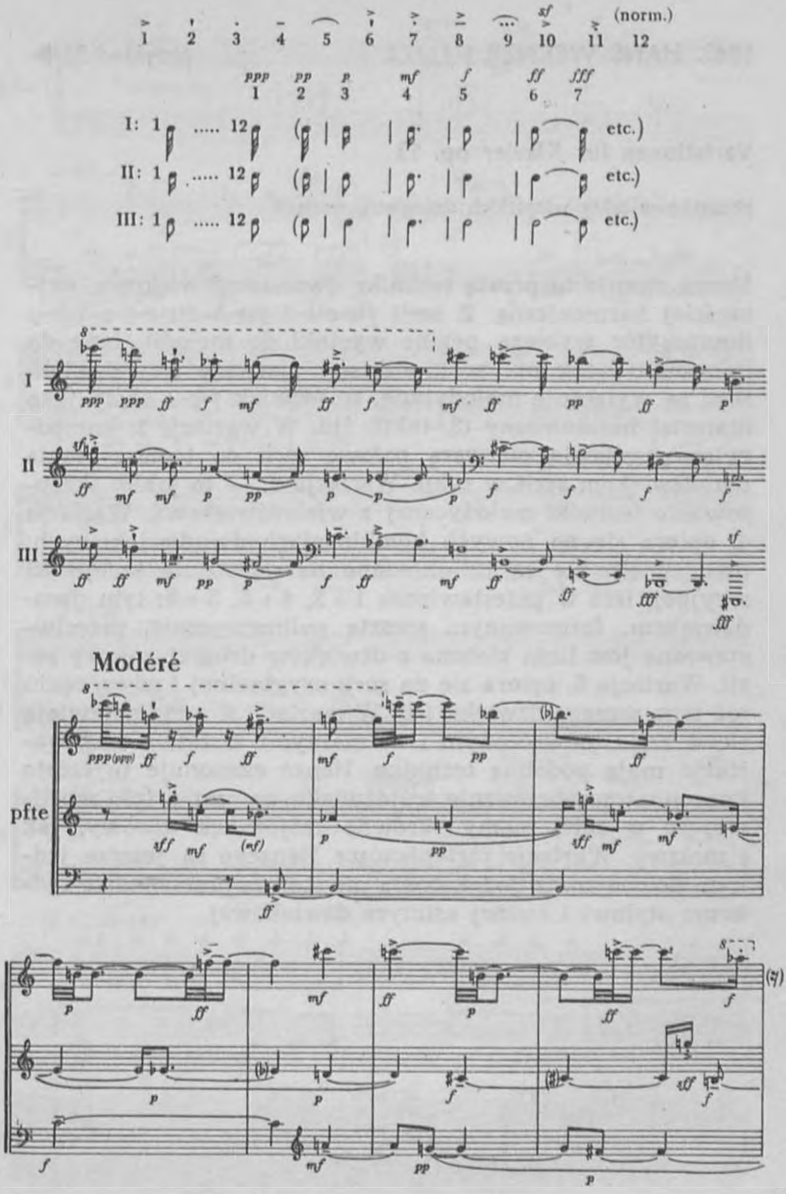
Wyd. C. F. Peters

1949. OLIVIER MESSIAEN *przykład 74* ▶

Mode de valeurs et d'intensités

materiał muzyczny i początek utworu

Podczas pobytu w Darmstadzie, gdzie Messiaen prowadził jeden z kursów kompozytorskich, powstaje utwór, który — jakkolwiek kompozytor nie oddalił się zbytnio od swego stylu — stał się pierwowzorem muzyki serialnej, tzn. muzyki nie obejmującej już ideą zróżnicowań wyłącznie materiału dźwiękowego, lecz również inne elementy. Utwory tego kierunku znamy już z poprzednich przykładów Weberna, tu jednak mamy po raz pierwszy do czynienia z tak bogatym materiałem zróżnicowań. W samym tytule, będącym jakby pierwowzorem późniejszych tytułów par excellence technicznych, Messiaen podaje tylko dwa elementy różnicowane — rytmikę (wartości) i intensywność (dynamikę). W niniejszym przykładzie uwidoczniony został pełny zakres materiału, sposobu uderzeń, dynamiki, rytmów i wreszcie wysokości dźwiękowych. Wzorem serii dwunastodźwiękowych kompozytor podaje z każdego zakresu po dwanaście różnych wyznaczników; tylko dynamika opiera się na siedmiu wyznacznikach (skalę dynamiczną rozszerzył Boulez w *Strukturach*). Sam układ elementów jest złożony, a to głównie przez „modalne" potraktowanie całego materiału oraz integralizację elementów, polegającą na tym, że każdej określonej wysokości dźwiękowej odpowiadają sprzężone z nią inne elementy, np. dźwięk *es*^{4} jest zawsze w tym samym rejestrze czterokreślnej oktawy, zawsze łączony legato, ma wartość $\frac{1}{32}$ i dynamikę ppp. Cały materiał muzyczny Messiaen rozbija na trzy warstwy, wyraźnie rozgraniczone przez zapis materiału na trzech systemach liniowych. Najwyższa warstwa jest oparta na materiale rytmicznym od $\frac{1}{32}$ do $\frac{12}{32}$, środkowa od $\frac{1}{16}$ do $\frac{12}{16}$, a najniższa od $\frac{1}{8}$ do $\frac{12}{8}$. W całości mamy tu do czynienia z muzyką wielodymensjonalną (wielowymiarową), lecz poszczególne elementy muzyczne są wzajemnie uzależnione, co z jednej strony przyczynia się do zdyscyplinowania materiału muzycznego, z drugiej jednak powoduje dość znaczną mechaniczność przebiegu muzycznego.



Copyright 1950 by Durand

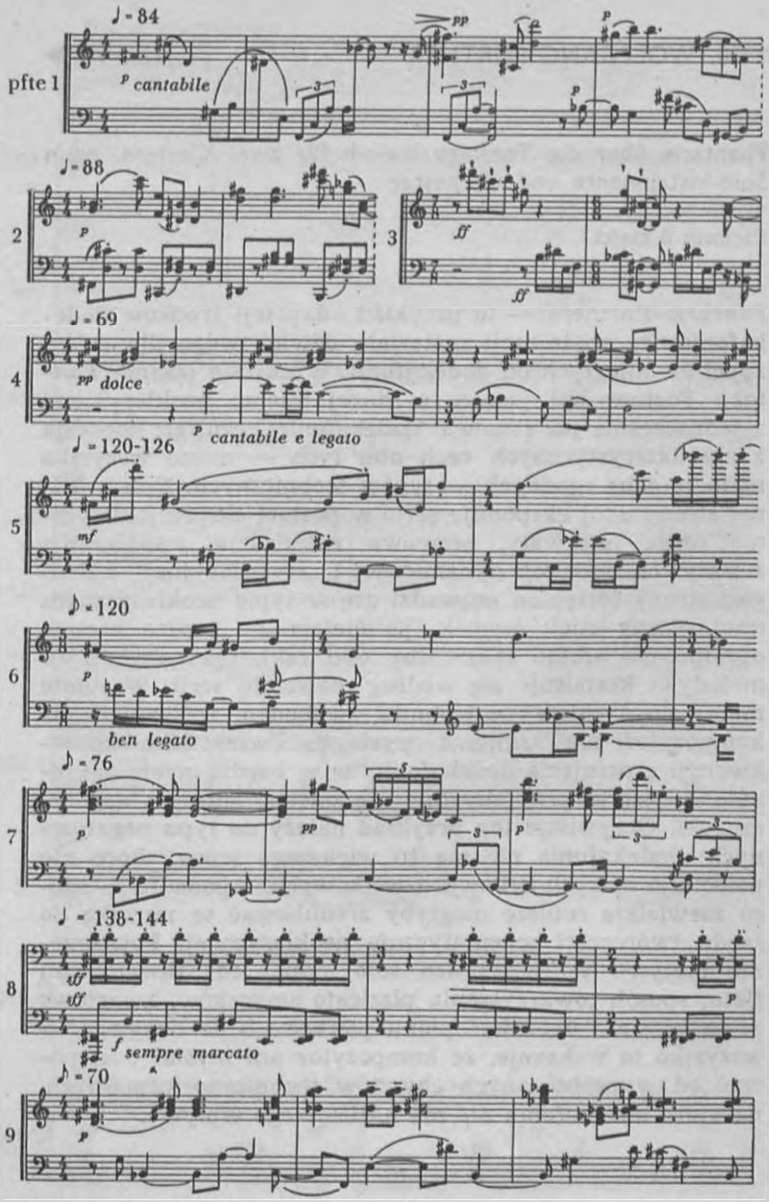
1949. HANS WERNER HENZE

przykład 75 ▶

Variationen für Klavier op. 13

początkowe takty wszystkich dziewięciu wariacji

Henze stosuje tu prostą technikę dwunastodźwiękową, najczęściej harmoniczną. Z serii *fis-cis-d-gis-h-dis-e-f-c-a-b-g* kompozytor wybiera pewne wycinki do melodii, inne do harmonii. I tak np. w 1. wariacji pierwsze trzy dźwięki serii są wyłącznie melodyczne, trójdźwięk *f-c-a* służy jako materiał harmoniczny (3. takt!) itd. W wariacji 2. kompozytor przydziela pierwszą połowę serii do towarzyszenia dwudźwiękom serii w raku. Wariacja 3. — to jakby skrzyżowanie techniki melodycznej z wielodźwiękową. Wariacja 4. opiera się na nowych kombinacjach dwudźwiękowych: dwudźwięki nie są tu układane na podstawie kolejności seryjnej, lecz w przestawieniu 1 + 2, 4 + 5, 3 + 6; tym dwudźwiękom, formowanym zresztą polimetrycznie, przeciwstawiona jest linia złożona z dźwięków drugiej połowy serii. Wariacja 5. opiera się na serii oryginalnej i odwróceniu (od tego samego dźwięku *fis*). W wariacji 6. serie pojawiają się w raku (odwróconym i normalnym). Ostatnie trzy wariacje mają podobną technikę. Henze eksponuje tu często konsonansowe brzmienie trójdźwięku, co jest o tyle możliwe, że w serii mamy zarówno trójdźwięk durowy, jak i molowy. *Wariacje fortepianowe* Henzego są jeszcze jednym dowodem, iż dodekafonia nie stoi na przeszkodzie żadnemu stylowi i żadnej estetyce dźwiękowej.



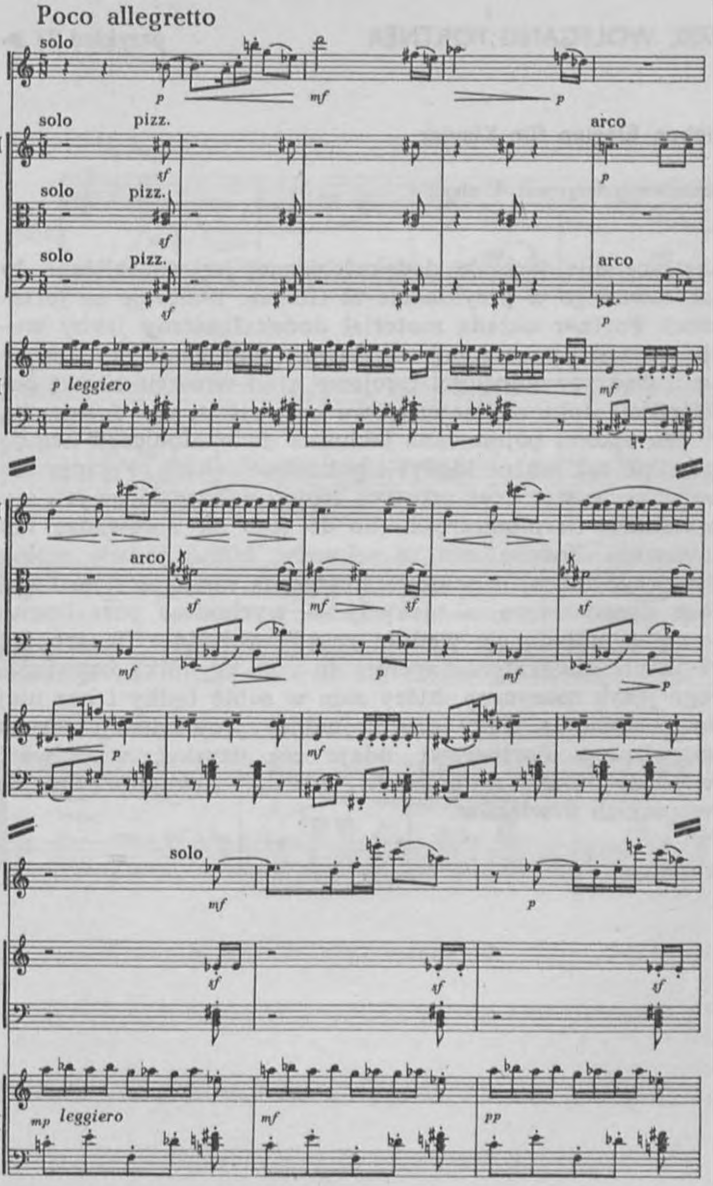
Copyright 1950 by Schotts Söhne

1950. WOLFGANG FORTNER *przykład 76* ▶

Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h für zwei Klaviere, neun Solo-Instrumente und Orchester

fragment II części

Fantazja Fortnera — to przykład adaptacji środków dodekafonicznej organizacji materiału dźwiękowego dla celów zupełnie odległych od dodekafonii. W okresie pisania *Fantazji* Fortner był jeszcze w dużej mierze neoklasykiem, a jednocześnie już stosował dodekafonię; rezultat: koncesja z charakterystycznych cech obu tych — mimo wszystko mało ze sobą zgodnych — typów technicznych. Np.: z jednej strony obój eksponuje serię w postaci ekspresjonistycznej (duże interwały, nerwowa rytmizacja, współgranie z motywem redakcji dynamicznej i artykulacyjnej), z drugiej strony fortepian prowadzi grę w typie neoklasycznym (motoryczny ruch ósemek, polimetria — bardzo zresztą ograniczona, układ fakturalny obu rąk), przy czym i tu melodyka kształtuje się według materiału serii. W sumie mamy do czynienia z techniką swobodną, wskazującą, iż kompozytor nie zamierza wyciągnąć wszystkich konsekwencji z przejęcia dodekafonii, że w bardzo wielu zakresach pozostaje przy zupełnie niedodekafonicznym rodzaju muzyki. Oczywiście ten przykład należy do typu negatywnych: dodekafonia nie ma tu większego sensu, skoro nie powoduje nowych sytuacji dźwiękowych, a ponadto — skoro niewielkie retusze mogłyby zredukować tę muzykę do rzędu twórczości schematycznie neoklasycznej. Powtórzenie motywu w skrzypcach solo, odpowiedź (kwartowa!) fletu, sposób towarzyszenia pizzicato smyczków, kwartowe przesunięcie tekstu fortepianu pierwszego do drugiego — wszystko to wskazuje, że kompozytor ani myślał odstępować od wypróbowanych chwytów techniczno-formalnych, na które dodekafonia nie ma najlżejszego wpływu.



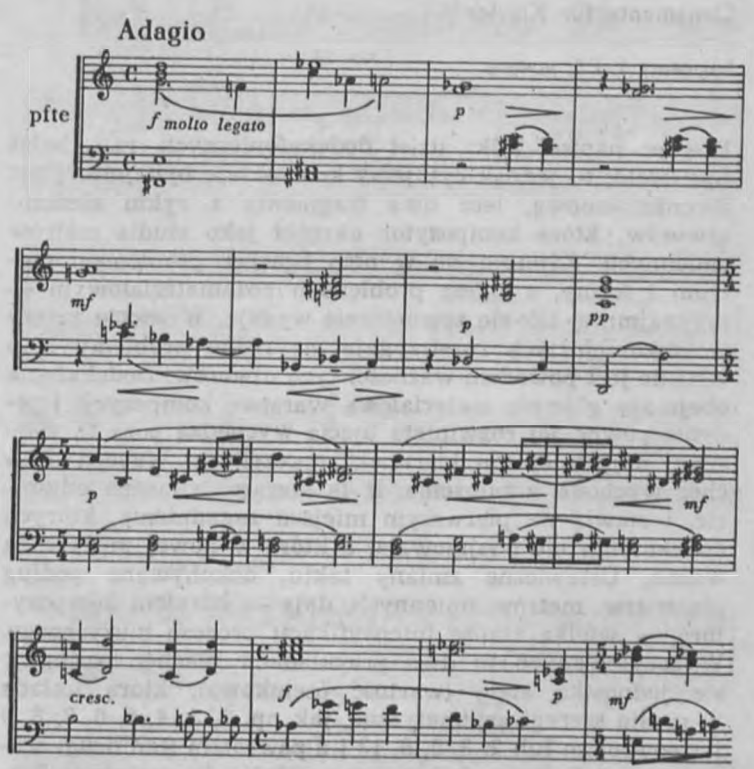
Copyright 1951 by Schotts Söhne

1950. WOLFGANG FORTNER *przykład 77* ▶

Sieben Elegien für Klavier

początkowy fragment 4. elegii

Zastosowanie techniki dodekafonicznej jest tu zbliżone do zacytowanego w przykładzie 75 (Henze: *Wariacje na fortepian*). Fortner układa materiał dodekafoniczny jakby według zasad rozszerzonej tonalności, stąd akordyka „nonowa", stąd równoległości tercjowe, stąd wreszcie nawet powtórzenia taktów (materiałowe oczywiście, nie dosłowne). W ten sposób pojmowana technika dodekafoniczna neguje wszelkie tak ważne kiedyś i potrzebne zakazy. Fortner nie waha się nawet użyć prostych trójdźwięków durowych czy przesunięć harmonicznych (bo do tego się sprowadza tak stosowana dodekafonia) o sekundę. Mimo to nie wolno przeoczyć faktu, iż materia muzyczna miejscami jest wysoce dysonansowa, a niekiedy — wychodząc poza homofonię — układa się według zasad swobodnej linearności. W sumie dodekafonia spełnia tu rolę czynnika ożywiającego język muzyczny, który sam w sobie byłby i bez niej do pomyślenia. Przy całej tonalnej proweniencji języka muzycznego Fortnerowi udaje się uzyskać właściwość w dodekafonii niezmiernie ważną: równouprawnienie wszystkich dźwięków.



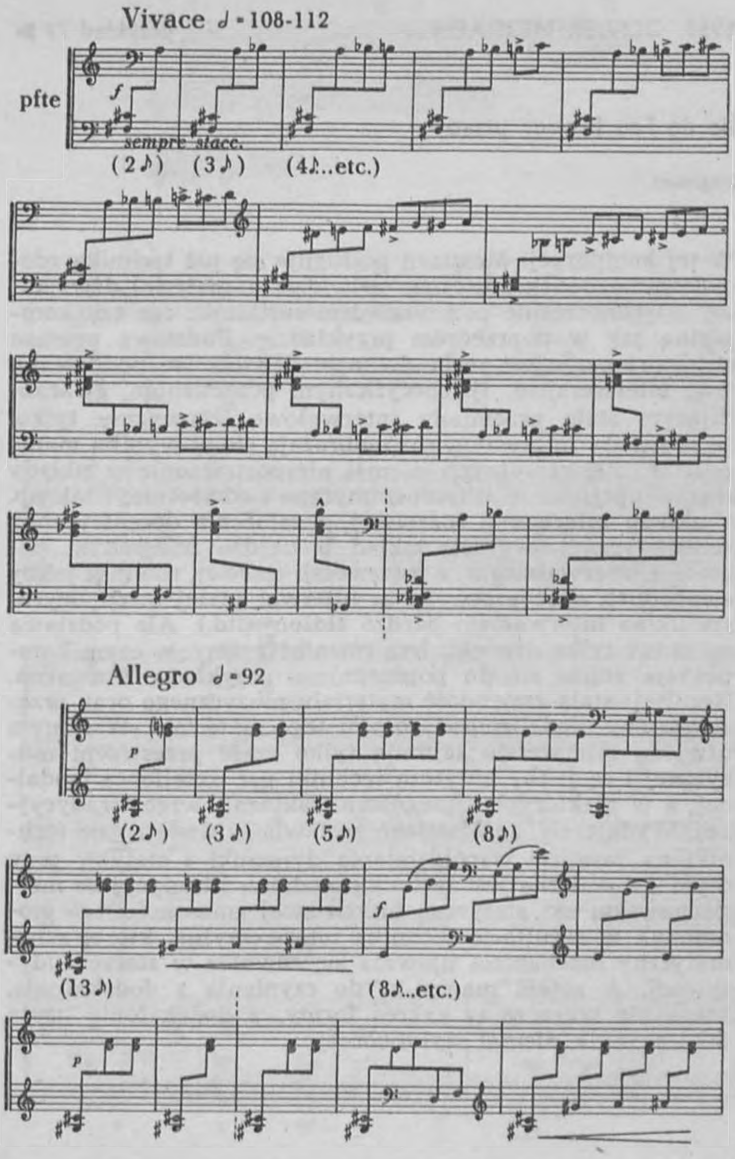
Copyright 1951 by Schotts Söhne

1950. BORIS BLACHER *przykład 78* ▶

Ornamente für Klavier

fragmenty 1. i 5. utworu

Blacher napisał kilka dzieł dodekafonicznych, m. i. balet *Lysistrata*; tu jednak cytujemy kompozycję bynajmniej nie dwunastotonową, lecz dwa fragmenty z cyklu siedmiu utworów, które kompozytor określił jako studia metrów zmiennych. Zajmuje się w nich Blacher problemem metrum i formy, a zatem problemem pozamateriałowym — przynajmniej tak się zewnętrznie wydaje. W istocie rzeczy w utworach tych rozstrzygają się różne problemy i to właśnie jest powodem ważności tych utworów. Dodekafonia obejmuje głównie materiałową warstwę kompozycji i jedynie pewne jej rozwinięte ujęcia wychodzą poza tę warstwę; najpełniej ten kierunek reprezentuje Webern. Blacher wychodzi z założenia, iż tę hierarchię można odwrócić, i stawia na pierwszym miejscu zagadnienia, których dodekafonia nie obejmowała, a które w nowej muzyce są ważne. Ustawiczne zmiany taktu, dokonywane podług planu tzw. metrów zmiennych, dają — zdaniem kompozytora — wielką szansę intensyfikacji procesu muzycznego. W zacytowanych tu dwu przykładach Blacher posługuje się jednostką stałą (wartość ósemkowa), którą układa w proste szeregi arytmetyczne, jak np. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 i z powrotem lub 2, 3, 5, 8, 13 i z powrotem (ten drugi szereg powstaje przez dodanie poprzedniej do następnej liczby). Plan metryczny jest stały i stanowi jakby odpowiednik serii. Natomiast materiał dźwiękowy może być w tych ramach dowolny (Blacher posługuje się tu przeważnie chromatyką). Zmiana metrum daje niespotykane dotąd rezultaty formalne i przyczynia się do zdyscyplinowania przebiegu. Metra zmienne stanowią ciekawą analogię do zmienności materiału dźwiękowego w dodekafonii.



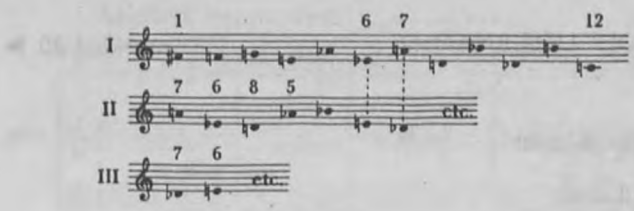
Copyright 1950 by Bote und Bock

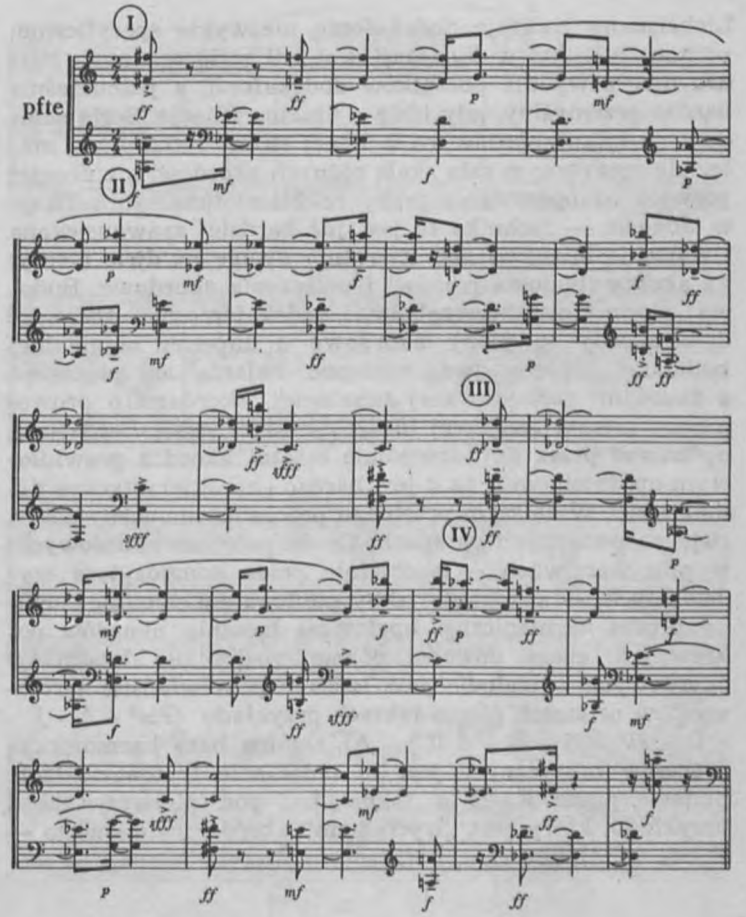
1950. OLIVIER MESSIAEN *przykład 79* ▶

Île de Feu II pour piano

fragment

W tej kompozycji Messiaen posługuje się już techniką zdecydowanie dodekafoniczną, jeśli idzie o materiał dźwiękowy, a jednocześnie pod względem serialnym nie tak kompletną jak w poprzednim przykładzie. Podstawą procesu strukturalnego jest seria dwunastodźwiękowa, poddawana tzw. interwersjom, tj. specyficznym przemianom, gwarantującym stałe przemiany interwałowe (zauważmy tylko, że schematy interwałowe przeobrażają się w wyniku manipulacji interwersyjnych niemal niespostrzeżenie w układy niemal optymalnie antyschematyczne i odwrotnie; i tak np. z układu interwersji pierwszej, z założenia decentrycznej, schematycznej, wyrasta układ o bardzo mieszanym porządku interwałowym, z interwersji trzeciej, również jakby swobodnej, choć przeważa tu interwał małej tercji, wyrasta układ interwałowo bardzo złożony itd.). Ale podstawą są tu nie tylko dźwięki, lecz również rytmy, w czym kompozycja zbliża się do poprzedniego przykładu Messiaena. Rezultat: stała zmienność materiału muzycznego oraz przeciwstawny modalizmowi rozwój tego materiału. W samym utworze interwersje zajmują tylko część przestrzeni muzycznej i są jakby antytezą techniki par excellence modalnej, a w niektórych szczegółach (faktura!) wręcz tradycyjnej. Wydaje się, że Messiaen zestawia te dwie różne techniki na zasadzie współdziałania dynamiki i statyki, przy czym dynamiczną jest technika modalna i tradycyjnie messiaenowska, zaś statyczną (mimo swej zmienności) — monotonna w rezultacie technika interwersyjna, której schematyczny mechanizm ujawnia się również w sferze audytywnej. A zatem mamy tu do czynienia z dodekafonią, która nie wkracza w zakres formy, z dodekafonią użytą jako czynnik niemal stylotwórczy.





Copyright 1950 by Durand

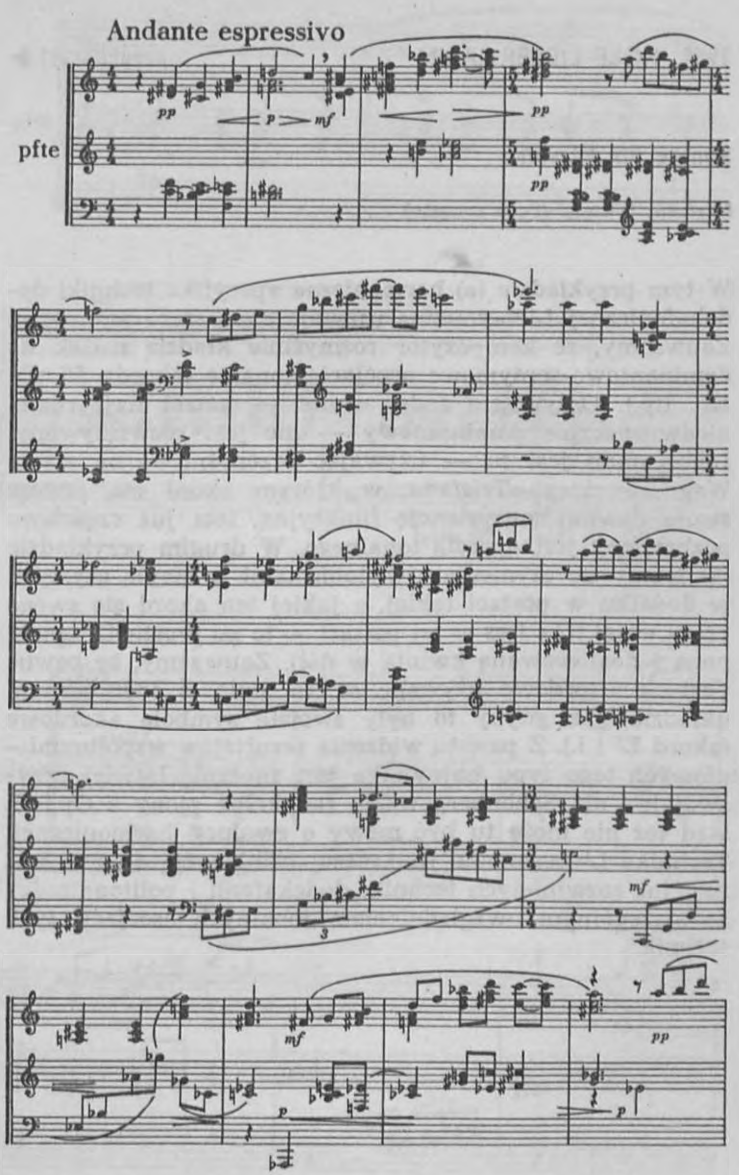
1951. ROLF LIEBERMANN

przykład 80 ▶

Sonate für Klavier

fragment II części

Liebermann traktuje dodekafonię niezwykle specyficznie: politonalnie. Już w *Symfonii* zestawił serię w sposób bardzo nietypowy dla początków dodekafonii, a jednocześnie bardzo przemyślny, gdy idzie o tonalne filiacje. Seria składa się z kilku akordów, co z jednej strony redukuje w materiale muzycznym całą skalę różnych akordów, a z drugiej pozwala na operowanie jakby reliktami tonalnymi. Tu — w *Sonacie* — technika ta jest już bardziej zaawansowana i warto ją bliżej poznać. Zwróćmy uwagę na dwie rzeczy: na akordy (budowa pionów) i połączenia akordowe. Budowa pionu jest bezwzględnie dodekafoniczna. Pierwsze dwa akordy to piony akordowe o zupełnie nietonalnej budowie, dopiero dwa następne kojarzą się słuchowo z akordami rozbudowanej tonalności, akordami o proweniencji niemal tercjowej (*h-d-f-a-c-es-fis=ges* i *h-dis-f-a-c*, opóźnione przez *d*). Szczególnie ostatni akord z prawidłowym opóźnieniem *d* na *c* jest bardzo charakterystyczny dla tonalności. W dalszym przebiegu proces harmoniczny postępuje na podobnych zasadach. Co do połączeń akordowych: w obu warstwach — specjalnie przez kompozytora wydzielonych! — przebiega jakby politonalnie swoiście tonalny proces harmoniczny, oparty na łączeniu akordów pokrewnych, czego dowodzi później rozłożenie składników akordowych w melodię oraz łańcuch pokrewieństw tercjowych w ostatnich pięciu taktach przykładu (Fis^7 - A - F - D - H^7 - d - B - d [C] - A). Ogólną bazą harmoniczną procesów muzycznych jest tu połączenie trytonowe (zob. budowę pionu F + H w takcie 4. i por. pierwszy akord przykładu, który jest „wycinkiem" akordu trytonowego — F bez 3 i H bez 1).



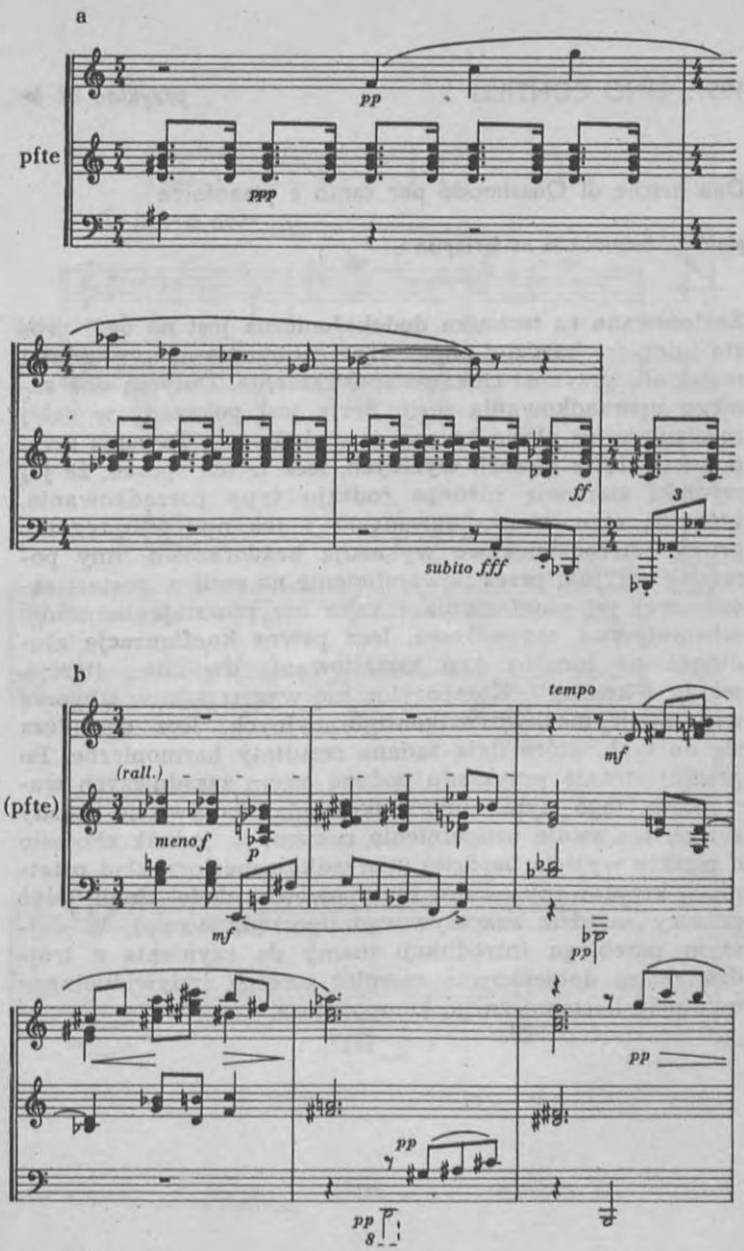
Copyright 1951 by Universal-Edition

1951. ROLF LIEBERMANN *przykład 81* ▶

Sonate für Klavier

fragment II części (Poco animato)

W tym przykładzie (a) harmoniczna specyfika techniki dodekafonicznej Liebermanna ujawnia się jeszcze wyraźniej. Zauważmy, że kompozytor rozmyślnie kładzie nacisk na dominantowo-septymowe asocjacje tonalne (akordy E^7, F^7, Es^7 itp.). Oczywiście żaden akord — nawet najbardziej niedwuznacznie dominantowy — nie jest rozwiązywany; Liebermann jest tu — używając przenośni — na etapie Wagnerowskiego *Tristana*, w którym akord ma jeszcze swoją dawną konsystencję funkcyjną, lecz już częściowo pozbawiony jest oparcia tonalnego. W drugim przykładzie (b) mamy do czynienia z trytonizmami w stanie czystym, w dodatku w postaci takiej, z jakiej ten akord się swego czasu wziął (G + Des w tej postaci — to po prostu D z małą noną i doalterowaną kwintą w dół). Zauważmy, że pewne postacie akordowe używane są tu stale w identycznym układzie, jak gdyby to były swoiste symbole akordowe (akord E^7 i i.). Z punktu widzenia rezultatów współbrzmieniowych tego typu harmonika jest znacznie łatwiej przyswajalna niż Schönbergowskie radykalne piony z *Op. 33*, stąd też nie może tu być mowy o ewolucji harmonicznej. Technika Liebermanna jest raczej kombinacją dwu wcześniej już rozwiniętych technik: dodekafonii i politonalności, ze szczególnym uwzględnieniem tonalnych asocjacji tych technik.



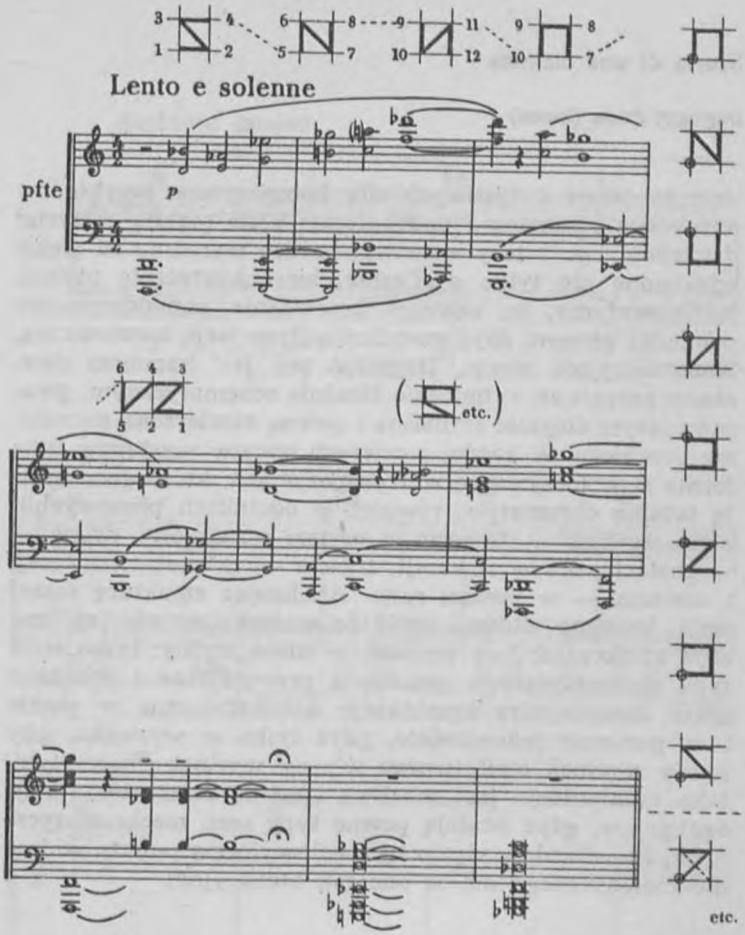
Copyright 1951 by Universal-Edition

1951. GINO CONTILLI *przykład 82* ▶

Due liriche di Quasimodo per canto e pianoforte

pieśń 2., introdukcja na fortepian

Zastosowana tu technika dodekafoniczna jest na ogół prosta i dopiero bardziej analityczne spojrzenie na typ układu materiału przynosi ciekawe spostrzeżenia. Dotyczą one samego uporządkowania serii. Seria jest pokazana w całej rozciągłości w głosie basowym w oktawach. Ta sama seria pojawia się w głosach wyższych, lecz w ten sposób, że jej wycinki stanowią różnego rodzaju typy porządkowania, które są zaznaczone diagramowo. I tak np.: poszczególne grupy czterodźwiękowe wykazują każdorazowo inny porządek seryjny, przez nawarstwienie na serii w postaci zasadniczej jej powtórzenia i raka nie powstaje harmonia schematyczna, wypadkowa, lecz pewne konfiguracje aludujące na tonalny typ kształtowania dwugłosu (tercje, seksty i kwinty!). Kompozytor nie wyczerpuje w utworze wszystkich możliwości konfiguracyjnych, lecz ogranicza się do tych, które dają żądane rezultaty harmoniczne. Po prawej stronie przykładu podano osiem zasadniczych wariantów tego typu uporządkowania (oczywiście każdy z nich ma swoje uzupełnienie rakiem, tu jednak chodziło o punkty wyjścia bardziej uporządkowane; przykład ostatni — krzyżowany — jest nietypowy dla dodekafonii, gdyż przeczy zasadzie sukcesywnego uporządkowania). W dalszym przebiegu introdukcji mamy do czynienia z trójdźwiękami dobieranymi również według indywidualnego wyczucia harmonicznego kompozytora.

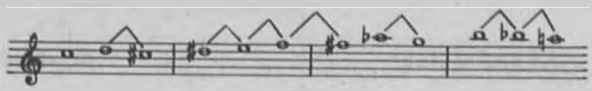


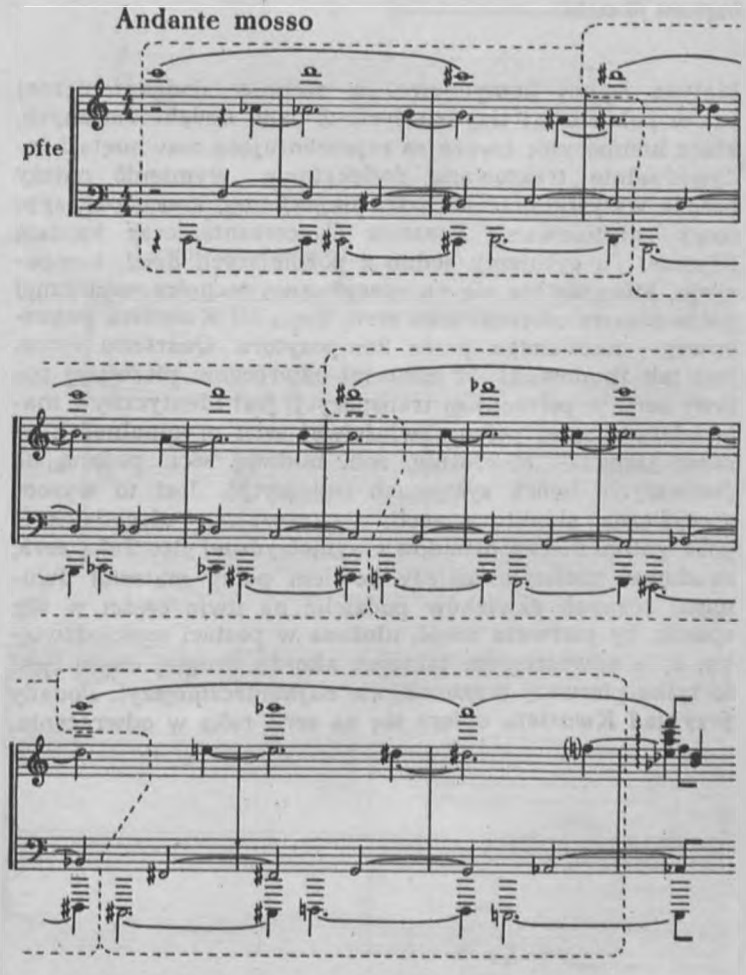
Wyd. Edizioni Suvini Zerboni

Storia di una mamma

fragment dzieła (kanon)

Jest to jeden z typowych dla kompozytora przykładów odrębnego rozumienia dodekafonii: Vlad rozbija materiał dźwiękowy na cztery warstwy, bardzo wyraźnie od siebie oddzielone nie tylko graficznie, lecz akustycznie niemal, jeśli zważymy, że odstępy przeważnie ponaddecymowe pomiędzy głosami dają specyficzną dysocjację harmoniczną. Konstrukcyjnie biorąc, fragment ten jest kanonem (tzw. *canon perpetuus*) rytmicznie idealnie schematycznym, gwarantującym ciągłość formalną i pewną zamierzoną monotonię przebiegu. W każdej z czterech warstw występuje inna forma serii (oczywiście w transpozycjach, które gwarantują totalną chromatykę również w odcinkach pionowych!): pierwsza linia — to seria w postaci zasadniczej, druga — w postaci raka w inwersji, trzecia — w postaci inwersji i czwarta — w postaci raka. Analizując strukturę samej serii, jesteśmy skłonni dojść do wniosku, iż nie jest ona zbyt atrakcyjna; lecz wniosek to nieco mylny: tylko seria typu chromatycznego umożliwia przewidziane i pożądane przez kompozytora kombinacje dodekafoniczne w pionie i w poziomie jednocześnie, gdyż tylko w wypadku, gdy każdy wycinek serii tworzy własny wycinek chromatyki, taka manipulacja jest możliwa (jest to zastrzeżenie najogólniejsze, gdyż istnieją pewne typy serii niechromatycznych, które nadają się do tych celów, lecz z punktu widzenia melodycznego nie są one tak atrakcyjne).





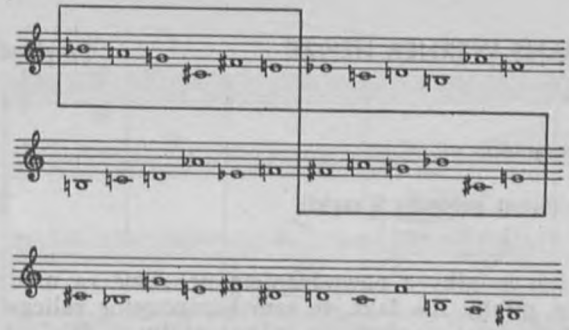
Wyd. Edizioni Suvini Zerboni

1951. MÁTYÁS SEIBER *przykład 84* ▶

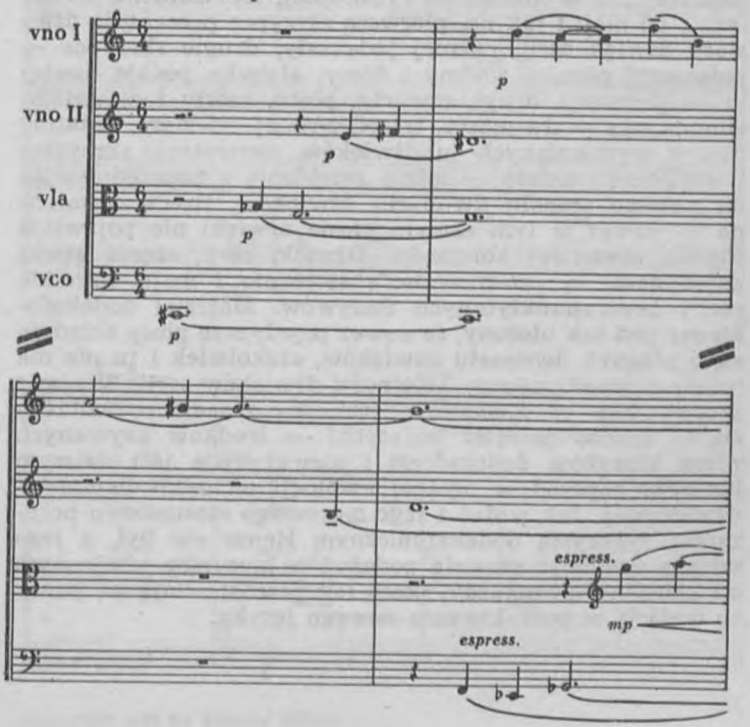
Quartetto lirico

fragment III części

Mátyás Seiber komponował w technice dodekafonicznej już w połowie lat trzydziestych. Z dzieł dodekafonicznych, które kompozytor uważa za reprezentujące rozwiniętą i indywidualnie traktowaną dodekafonię, wymienić należy przede wszystkim *II Kwartet smyczkowy*, koncert skrzypcowy zatytułowany *Fantasia Concertante* oraz kantatę *Ulysses*. Tu cytujemy jedno z późniejszych dzieł, kompozycję, która opiera się na specyficznej technice, widocznej już w samym uformowaniu serii. Seria *III Kwartetu smyczkowego*, nazwanego przez kompozytora *Quartetto lirico*, jest tak zbudowana, iż materiał odwrócenia pierwszej połowy serii w półtonowej transpozycji jest identyczny z materiałem drugiej połowy właściwej serii oryginalnej (i — rzecz jasna — odwrotnie, zob. budowę serii podaną na pierwszych dwóch systemach liniowych). Jest to wysoce specyficzna struktura serii, wykraczająca zdecydowanie poza gatunek serii o budowie symetrycznej itp. Taką serię zbudować niełatwo: należy bowiem pełny materiał dwunastu różnych dźwięków podzielić na dwie części w ten sposób, by pierwsza część, ułożona w postaci sześciodźwięku, była odwróceniem takiegoż akordu drugiej części (jest to tylko pierwszy warunek, ale najkonieczniejszy). Podany przykład *Kwartetu* opiera się na serii raka w odwróceniu.



Lento espressivo



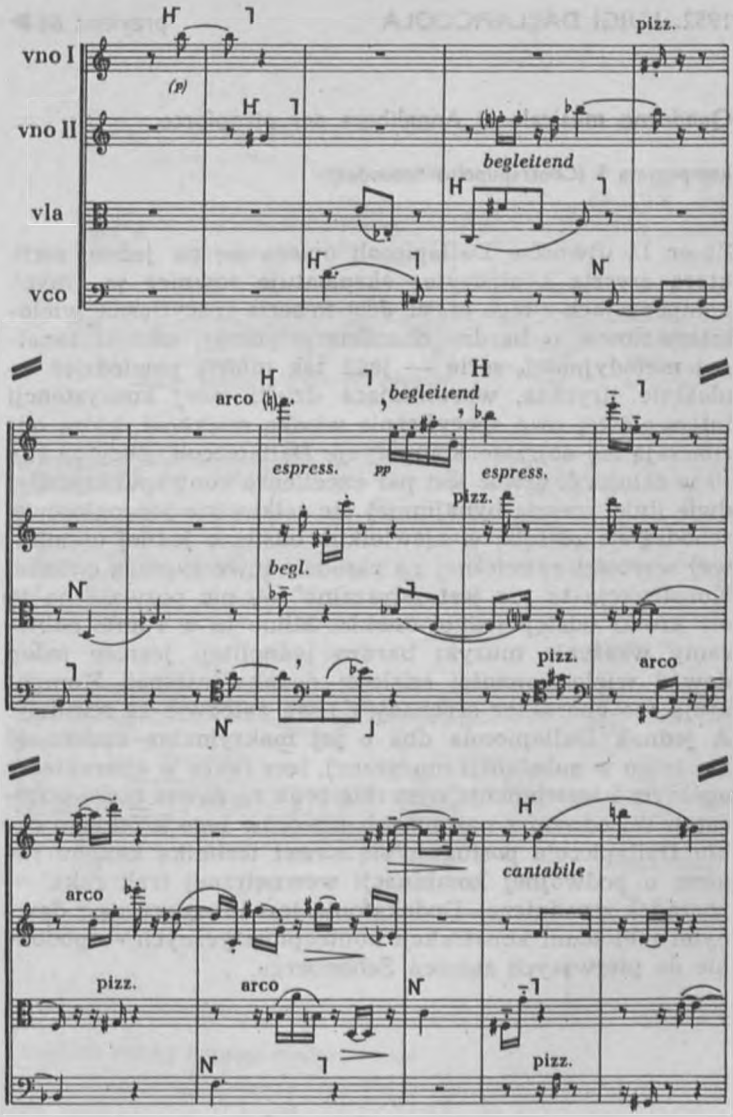
Wyd. Schotts Söhne

1952. HANS WERNER HENZE *przykład 85* ▶

Streichquartett

fragment (temat poboczny II części)

Utwór ten mógłby z powodzeniem uchodzić za niedodekafoniczny, gdyby nie fakt, że sam kompozytor zalicza go do ściśle dwunastotonowych (w kilku ostatnich dziełach Henze rezygnuje z dodekafonii niemal zupełnie). *Kwartet* jest zbudowany na materiale jednej serii, właściwie nie transponowanej. Seria podstawowa *e-es-cis-c-fis-g-f-b-a-h-gis-d* została rozłożona pomiędzy wszystkie cztery głosy, i to bynajmniej nie w kolejności rytmicznej, lecz zupełnie niezależnie od niej. I tak np. pierwsze skrzypce prezentują dziesiąty dźwięk serii, później jedenasty, drugie skrzypce — jedenasty, później siódmy i ósmy, altówka podaje dźwięki — pierwszy, drugi, czwarty, piąty, szósty i dziewiąty, wiolonczela — dwunasty, trzeci, później dziesiąty. Ostatnie dwa z wymienionych tu dźwięków pierwszych skrzypiec i wiolonczeli należą — mimo zazębienia z poprzednimi — do nowego zespołu dwunastu dźwięków. Rzecz znamienna — nawet w tym samym głosie dźwięki nie pojawiają się we właściwej kolejności. Dźwięki serii, często nawet pojedyncze, są uformowane plastycznie i mają wszelkie cechy kontrapunktycznych motywów. Materiał dodekafoniczny jest tak ułożony, że nawet pojedyncze głosy składają się z różnych dwunastu dźwięków, aczkolwiek i tu nie ma mowy o przestrzeganiu kolejności dźwięków serii. W sumie zastosowana w *Kwartecie* technika zasadniczo odbiega od — bardzo przecież bogatych! — środków używanych przez klasyków dodekafonii i niewątpliwie jest dalszym krokiem naprzód w ogólnej ewolucji techniki dwunastodźwiękowej. Jak widać z tego wczesnego stosunkowo przykładu, rygorystą dodekafonicznym Henze nie był, a jego własna ewolucja musiała podążyć w kierunku odmiennym od kierunku awangardy, skoro tak przedstawiają się punkty wyjścia w poszukiwaniu nowego języka.



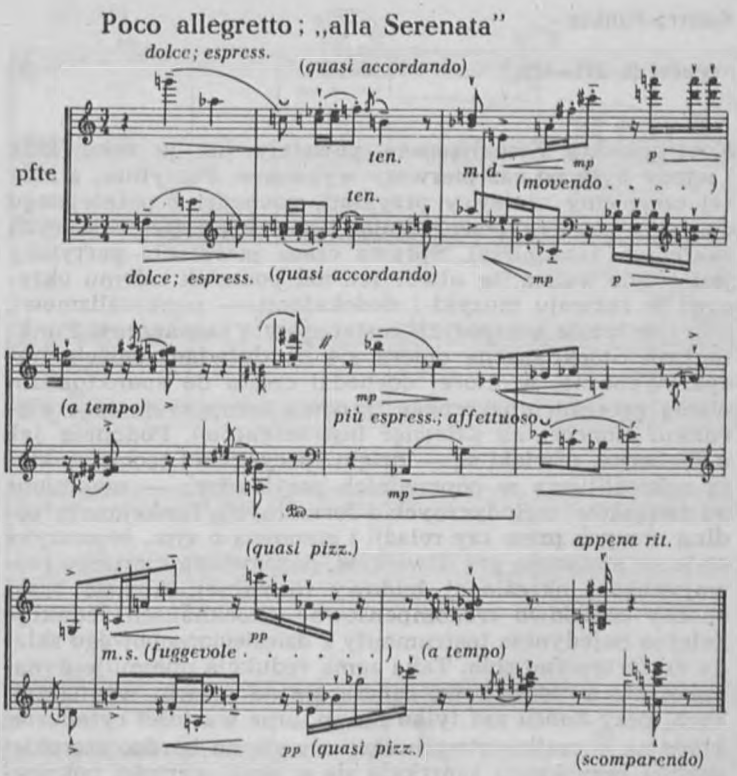
Copyright 1952 by Schotts Söhne

1952. LUIGI DALLAPICCOLA *przykład 86* ▶

Quaderno musicale di Annalibera per pianoforte

kompozycja 5 (Contrapunctus Secundus)

Zbiór 11 utworów Dallapiccoli opiera się na jednej serii, którą zresztą kompozytor eksploatuje również w innych kompozycjach z tego czasu. Jest to seria specyficzna, wielointerwałowa, o bardzo charakterystycznej, niemal tonalnej melodyjności, seria — jeśli tak można powiedzieć — idealnie liryczna, warunkująca dzięki swej konsystencji interwałowej ową specyficznie włoską miękkość, którą odznaczają się dojrzałe kompozycje Dallapiccoli. Zacytowany tu w całości 5. utwór jest par excellence kontrapunktyczny: dwie linie, zresztą bynajmniej nie całkowicie jednogłosowe, schodzą się ze sobą w niewielkim odstępie jednej ósemkowej wartości rytmicznej na zasadzie inwersyjnego odbicia. Konstrukcja ta nie jest „słyszalna" — nie pozwala na to ów krótki odstęp jednej ósemki. Mimo to w sumie odbieramy wrażenie muzyki bardzo jednolitej: jeszcze jeden dowód wielostronności ścisłości dodekafonicznej. Kompozycja ma charakter serenady i trwa zaledwie 22 sekundy. A jednak Dallapiccola dba o jej maksymalną zmienność nie tylko w substancji muzycznej, lecz także w charakterze ogólnym i instrumentalnym (nie brak tu nawet quasi-pizzicata). W jednym z następnych utworów tego krótkiego cyklu Dallapiccola posługuje się nawet techniką kanonu rakiem o podwójnej kombinacji wewnętrznej (rak raka = porządek zasadniczy). Dodekafonia jest tu połączona z dawnymi metodami konstrukcji kontrapunktycznych — podobnie do pierwszych założeń Schönberga.

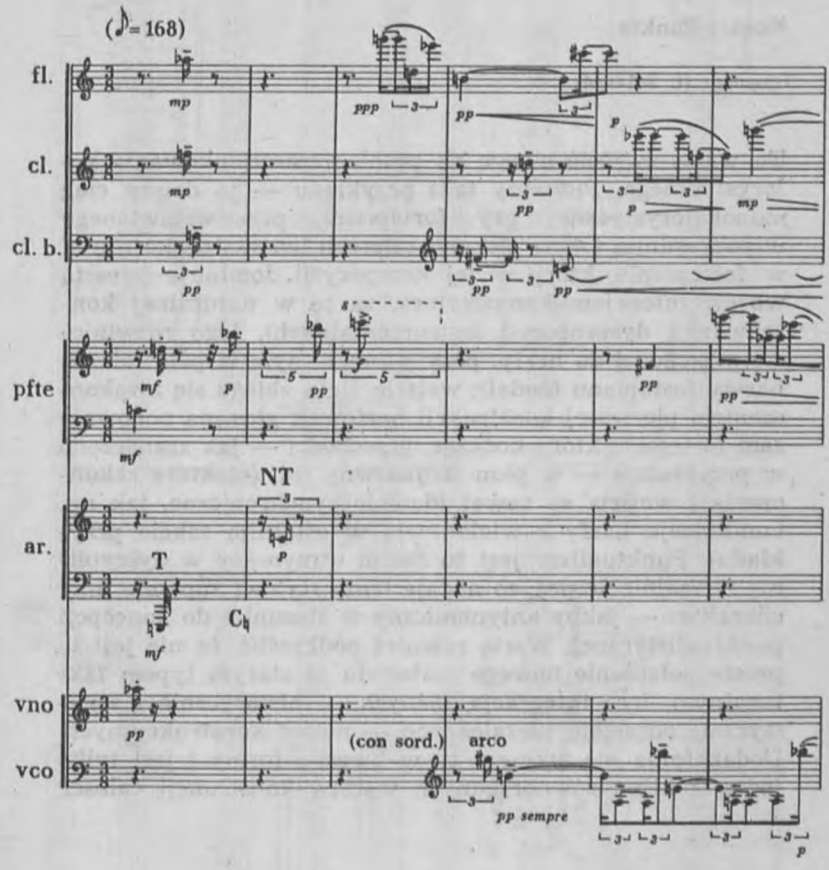


Copyright 1953 by Edizioni Suvini Zerboni

Kontra-Punkte

fragment (t. 251—57)

Kontrapunkty Stockhausena powstały już w roku 1951 i wtedy były po raz pierwszy wykonane. Partytura, z której czerpiemy niniejszy przykład, pochodzi z późniejszego okresu i zawiera pewne zmiany w tekście (w niektórych zakresach zasadnicze). Sprawa czasu powstania partytury jest o tyle ważna, że utwór ten dał początek całemu okresowi w rozwoju muzyki i dodekafonii — punktualizmowi, który w tytule kompozycji został zresztą zaznaczony. Punktualizm Stockhausena opiera się na doświadczeniach muzyki Weberna, w której dochodzi często do spunktualizowania procesu muzycznego (typowa kompozycja tego kierunku: *Koncert na dziewięć instrumentów*). Podobnie jak u Weberna, dźwięki są — dzięki specyficznej technice, którą nakreśliliśmy w poprzednich przykładach — uwolnione od związków melodycznych i formalnych, funkcjonują podług nowych praw czy relacji i stanowią o tym, że muzyka staje się statyczną grą dźwięków, pozbawioną kierunku rozwojowego i określonej budowy formalnej. Aby te braki choćby częściowo zrekompensować, Stockhausen redukuje kolejno pojedyncze instrumenty z dziesięcioosobowego składu do fortepianu solo. Taka sama redukcja obejmuje dynamikę, która początkowo opiera się na sześciu wyznacznikach, przy końcu zaś tylko na pp, oraz wartości rytmiczne, które na początku utworu opierały się na bardzo szerokiej skali, a przy końcu zamykają się w skali wartości pokrewnych (szesnastki). Podany obok przykład ilustruje ten proces redukcyjny w połowie jego przebiegu, stąd skład siedmiu instrumentów, stosunkowo duża skala dynamiczna i rytmiczna. Sam materiał dźwiękowy opiera się na optymalnie zróżnicowanej bogatej skali wyznaczników wysokości dźwiękowych, położenia w oktawach (por. partię wiolonczelową!), wyznaczników rytmicznych, dynamicznych, a nawet artykulacyjnych. W tej technice widoczny jest oczywisty wpływ Messiaena (przykład 74).



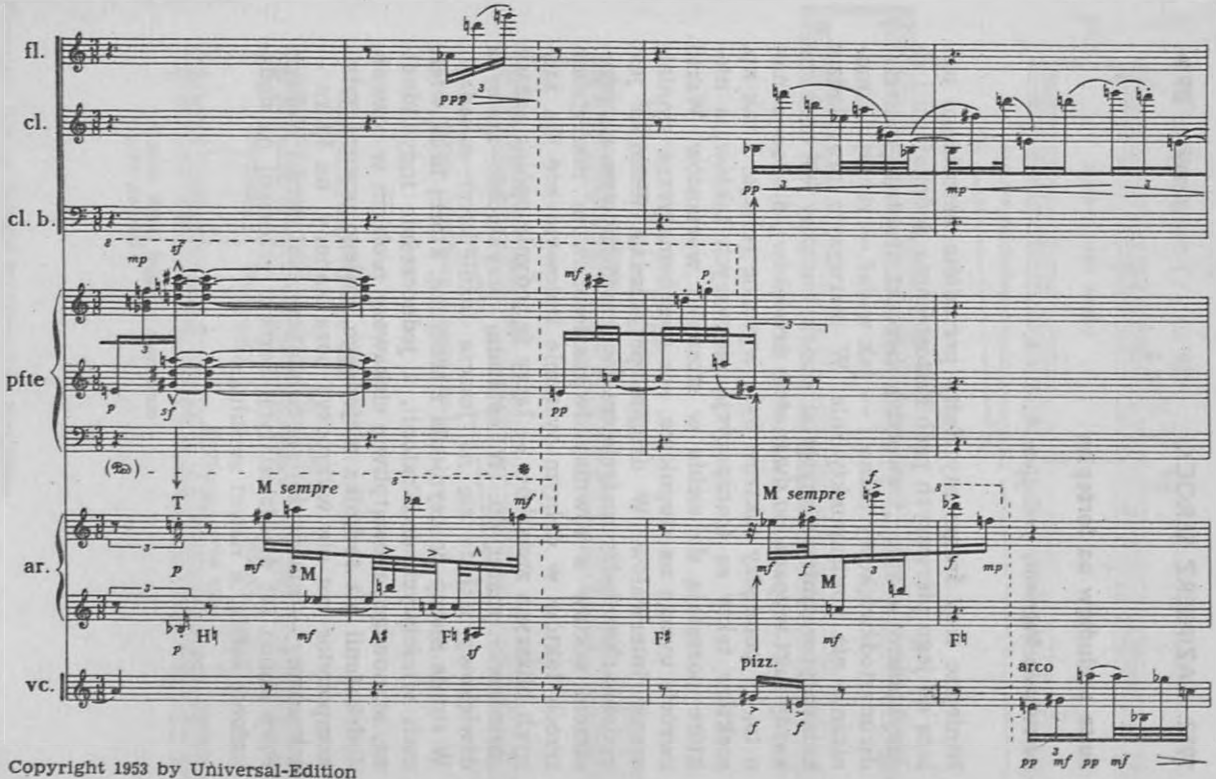
Copyright 1953 by Universal-Edition

1952. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 88* ▶

Kontra-Punkte

fragment (t. 341—44)

Tu warto zwrócić uwagę na problem rozczłonkowania kolorystycznego. Pierwszy takt przykładu — to dalszy ciąg monokolorystycznej gry fortepianu, przeciwstawionego w poprzednim takcie pionowi czterech barw. Od akcentu sf w fortepianie, który w tej kompozycji dominuje (zresztą wbrew intencjom kompozytora, za to w naturalnej konsekwencji dysproporcji instrumentalnych), jego rozwinięcie przechodzi do harfy, przy jednoczesnym współdziałaniu barwy fortepianu (pedał); wejście fletu zbiega się z zakończeniem pierwszej konstrukcji harfowej: głos ma ponownie sam fortepian, który kończąc, przechodzi — jak zaznaczono w przykładzie — w pion trójbarwny itd. (niektóre zakończenia i wejścia są nawet idealnie synchroniczne, jak np. kombinacja harfy z wiolonczelą w ostatnim takcie przykładu). Punktualizm jest tu zatem utrzymany w dyscyplinie formalnie ścisłej, co nadaje temu stylowi zupełnie inny charakter — jakby antynomiczny w stosunku do koncepcji punktualistycznej. Warto również podkreślić, że nie jest to proste połączenie nowego materiału ze starym typem fakturalnym, lecz integracja różnych — historycznie i stylistycznie od siebie niezależnych — metod konstrukcyjnych. Dodekafonia nie wkracza tu w kwestie formy i jest tylko jedną z kilku równorzędnych warstw konstrukcji całości.



Copyright 1953 by Universal-Edition

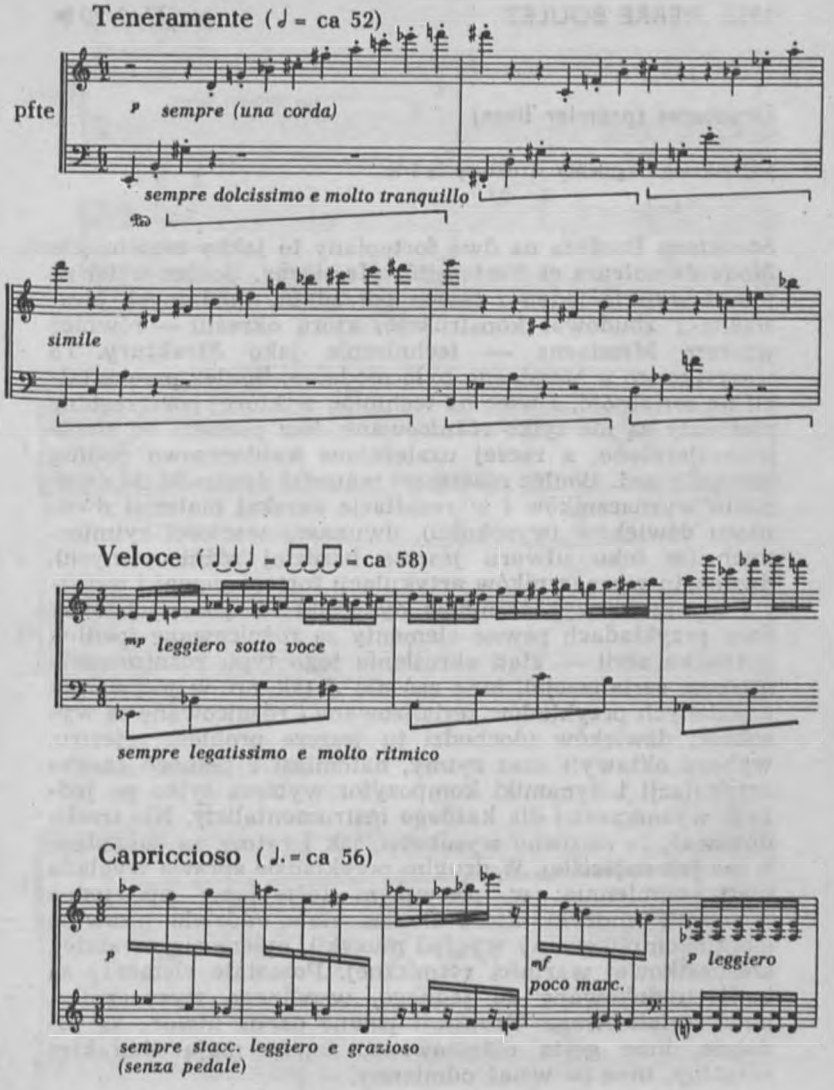
1952. KAZIMIERZ SEROCKI

przykład 89 ▶

Suita preludiów na fortepian

początkowe fragmenty preludium 4., 5. i 6.

Niniejsze trzy fragmenty *Suity preludiów* Serockiego należą do jego pierwszych prób zastosowania dodekafonii i są przykładem adaptacji swoistej. Serocki traktuje materiał dwunastodźwiękowy luźno i — jak widać — raczej harmonicznie niż kontrapunktycznie. W pierwszym przykładzie kompozytor zmienia materiał dodekafoniczny co takt (na każdy takt wypada po dwanaście dźwięków), dbając jednak o to, by pomiędzy taktami były wyraźne relacje. I tak np. niektóre takty są transpozycją pierwszych taktów, a niektóre pozostają do siebie w stosunku wariantów. Warto zwrócić uwagę na stopniowe, acz nieschematyczne zmniejszanie interwałów. W drugim przykładzie technika jest podobna: pomiędzy materiałem dwunastotonowym na przestrzeni taktów a również dwunastotonowym materiałem trzech taktów w dolnym systemie liniowym nie ma żadnych bliższych związków — łączy je jedynie ogólna zasada zmienności materiału. W ostatnim przykładzie materiał dźwiękowy układa się na jeszcze luźniejszych zasadach. W sumie mamy do czynienia z techniką, której brak wielu cech właściwych dodekafonii, a jednocześnie indywidualną, stanowiącą niewątpliwie ciekawszy problem w rozwoju dodekafonii niż technika niejednego ścisłego utworu, gdzie kompozytor boi się wykroczyć poza kanony, na które — jak wiemy — nie zważał ani Schönberg, ani Berg i Webern. Przy końcu lat pięćdziesiątych Serocki przeszedł na dodekafonię ścisłą, a nawet serialną.



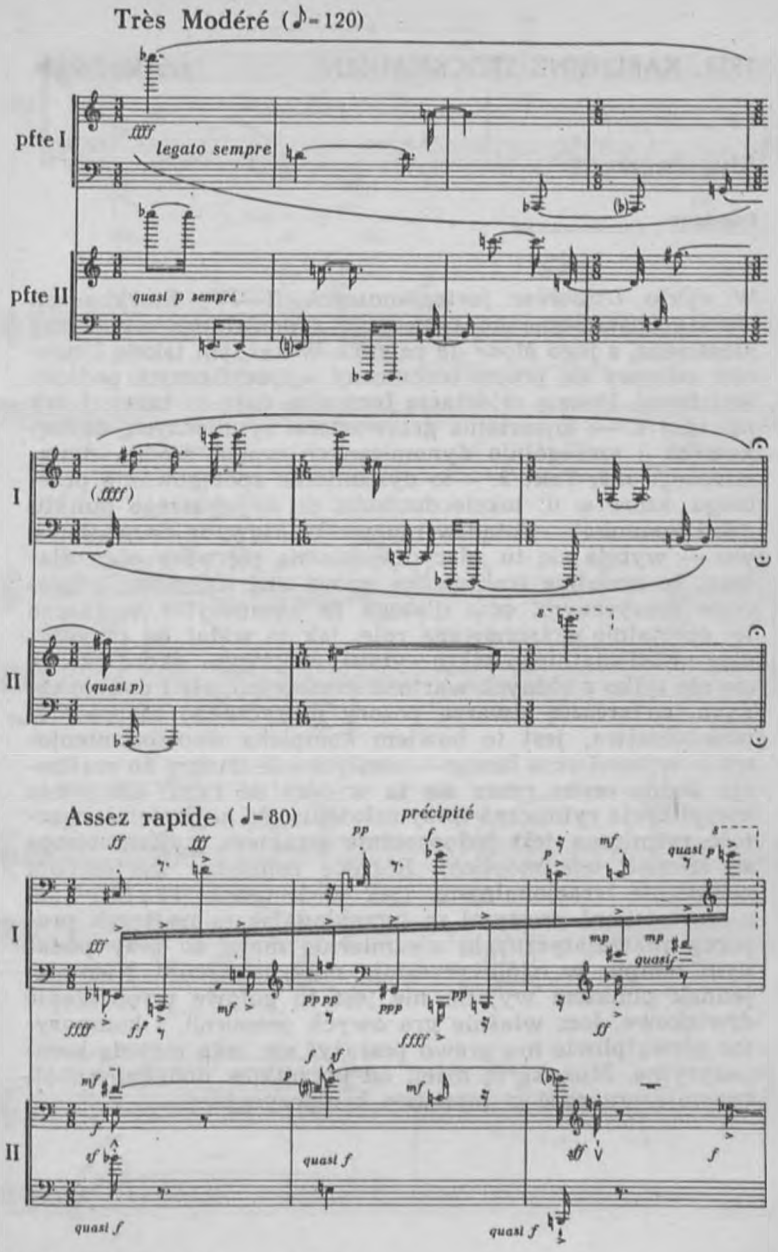
Copyright 1954 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

1952. PIERRE BOULEZ *przykład 90* ▶

Structures (premier livre)

początkowe fragmenty struktury Ia i Ic

Struktury Bouleza na dwa fortepiany to jakby rozwinięcie *Mode de valeurs et d'intensités Messiaena.* Boulez wziął za punkt wyjścia jeden z trzech porządków modalnych Messiaena i zbudował konstrukcję, którą określił — również wzorem Messiaena — technicznie jako *Struktury.* To wszystko, co u Messiaena było modalne, Boulez przekształcił na serialność, a więc na technikę, w której poszczególne elementy są nie tylko różnicowane, lecz ponadto od siebie uniezależnione, a raczej uzależnione każdorazowo podług innych zasad. Boulez rozszerzył materiał dynamiki do dwunastu wyznaczników i w rezultacie uzyskał materiał dwunastu dźwięków (wysokości), dwunastu wartości rytmicznych (w toku utworu jeszcze bardziej różnicowanych), dwunastu wyznaczników artykulacji fortepianowej i wreszcie dwunastu wyznaczników dynamiki. W podanych obok dwu przykładach pewne elementy są różnicowane (podług porządku serii — stąd określenie tego typu różnicowania mianem serializacja), inne zaś nie. I tak np. w pierwszym z podanych przykładów serializowane i różnicowane są wysokości dźwięków (dochodzi tu jeszcze problem rejestru, wyboru oktawy!) oraz rytmy, natomiast z pełnego zasobu artykulacji i dynamiki kompozytor wybiera tylko po jednym wyznaczniku dla każdego instrumentalisty. Nie trzeba dodawać, że zarówno wysokości, jak i rytmy są porządkowane jak najściślej. W drugim przykładzie sprawa wygląda nieco odmiennie: w pierwszym fortepianie np. jedna z warstw muzyki, które Boulez stale oddziela pisownią (stąd skomplikowany wygląd muzyki), opiera się na stałej, szesnastkowej wartości rytmicznej. Pozostałe elementy są bądź zredukowane do jednego, wspólnego wyznacznika, bądź serializowane. Rezultat: pewne partie utworu są podobne, inne gęsto różnicowane, pewne mają charakter wspólny, inne — wciąż odmienny.



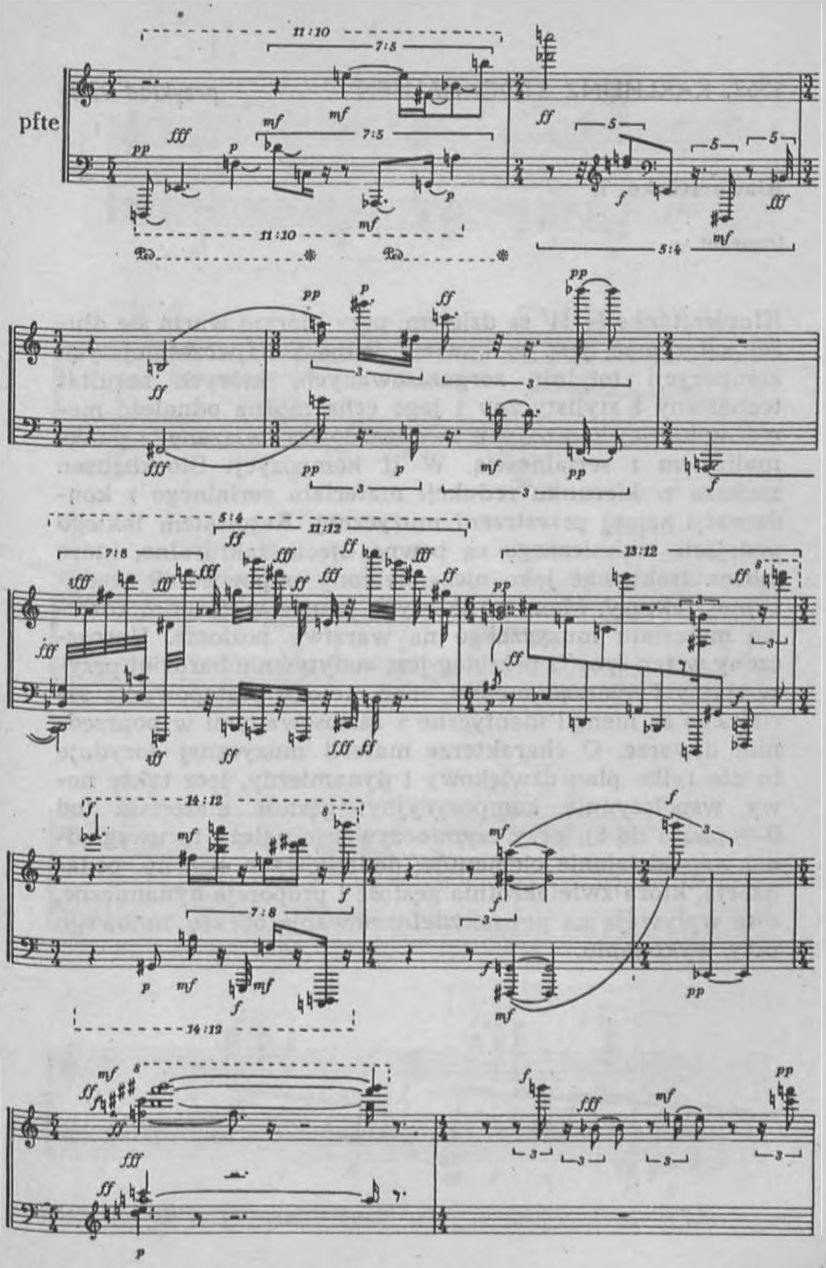
Copyright 1956 by Universal-Edition

1953. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 91* ▶

Klavierstücke, I

fragment

W cyklu *Utworów fortepianowych* (*I—IV*) Stockhausen wyciąga ostateczne konsekwencje z modalnego serializmu Messiaena, z jego *Mode de valeurs*. W każdym takcie *Utworów* odbywa się proces techniczny o specyficznym podłożu serialnym. Pewną orientację formalną dają tu takty. I tak np. takt 1. — to serialna gra wartości rytmicznych, dźwiękowych i szczególnie dynamicznych wokół środka dynamicznego mf; Takt 2. —to dynamiczne spotęgowanie przebiegu, które w 6. takcie dochodzi do najwyższego punktu itd. Dynamika — dotąd w muzyce traktowana drugoplanowo — wybija się tu zdecydowanie na pierwszy plan dlatego, że serialnie traktowana, mówi ona najwięcej o procesie muzycznym, oraz dlatego że kompozytor wyznacza jej specjalnie eksponowaną rolę, jak to widać na przykładzie przedostatniego taktu cytatu, w którym akord składa się nie tylko z różnych wartości czasowych, ale i dynamicznych, co zresztą stwarza pozory muzycznego nieprawdopodobieństwa, jest to bowiem kompleks współbrzmieniowy — wykonawczo biorąc — niesłychanie trudny do realizacji. Jedna cecha rzuca się tu w oczy od razu: olbrzymia komplikacja rytmiczna (przy założeniu, że najmniejsza wartość rytmiczna jest jednocześnie punktem wyjścia tempa *so schnell, wie möglich*). Różnice pomiędzy wartościami podwójnie irracjonalnymi (jak w 1. takcie 11 : 10 + 7 : 5) a wartościami prostymi są (przekładając to na język proporcji matematycznych) niezmiernie małe, co przy podanym tempie w ogóle przestaje mieć znaczenie. Niemniej jednak punktem wyjścia nie jest tu gotowe wyobrażenie dźwiękowe, lecz właśnie gra owych proporcji, i kompozytor niewątpliwie ma prawo posłużyć się taką metodą kompozycyjną. Muzykę tę dzieli od początków dodekafonii olbrzymia przepaść w metodzie kompozycyjnej.



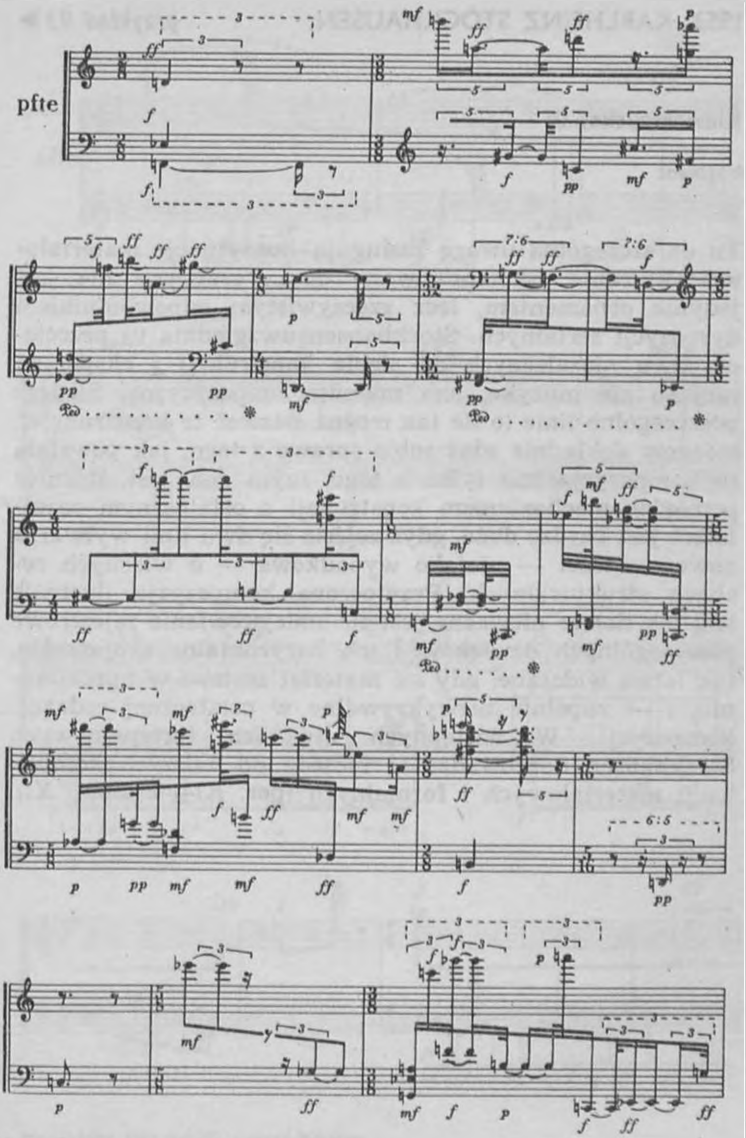
Copyright 1954 by Universal-Edition

1953. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 92* ▶

Klavierstücke, II

fragment

Klavierstücke I—IV są dziełem, przy którym warto się dłużej zatrzymać, jest to bowiem jedna z najwcześniejszych kompozycji totalnie zorganizowanych, których rezultat techniczny i stylistyczny i jego echa można odnaleźć niemal w każdej kompozycji awangardowej związanej z punktualizmem i serialnością. W II kompozycji Stockhausen zmierza w kierunku redukcji materiału serialnego i kondensacji samej przestrzeni muzycznej. Rezultatem takiego podejścia technicznego są pewne ujęcia fakturalne, które można traktować jako niezamierzony odpowiednik tradycyjnej faktury. Mam tu na myśli przede wszystkim rozbicie materiału muzycznego na warstwy poziome. Uproszczony w ten sposób przebieg jest audytywnie bardziej przyswajalny i uporządkowany, choć metody postępowania serialnego są niemal identyczne z zastosowanymi w poprzednim utworze. O charakterze materii muzycznej decyduje tu nie tylko plan dźwiękowy i dynamiczny, lecz także nowy współczynnik kompozycyjny: gęstość materiału (od 0 = pauza do 5), przy czym oczywiście należy tu uwzględnić współdziałanie elementów dodatkowych, jak np. pedalizacja, która zwielokrotnia gęstość i proporcje dynamiczne, a te wpływają na pewne zdeformowanie obrazu nutowego przy wykonaniu.



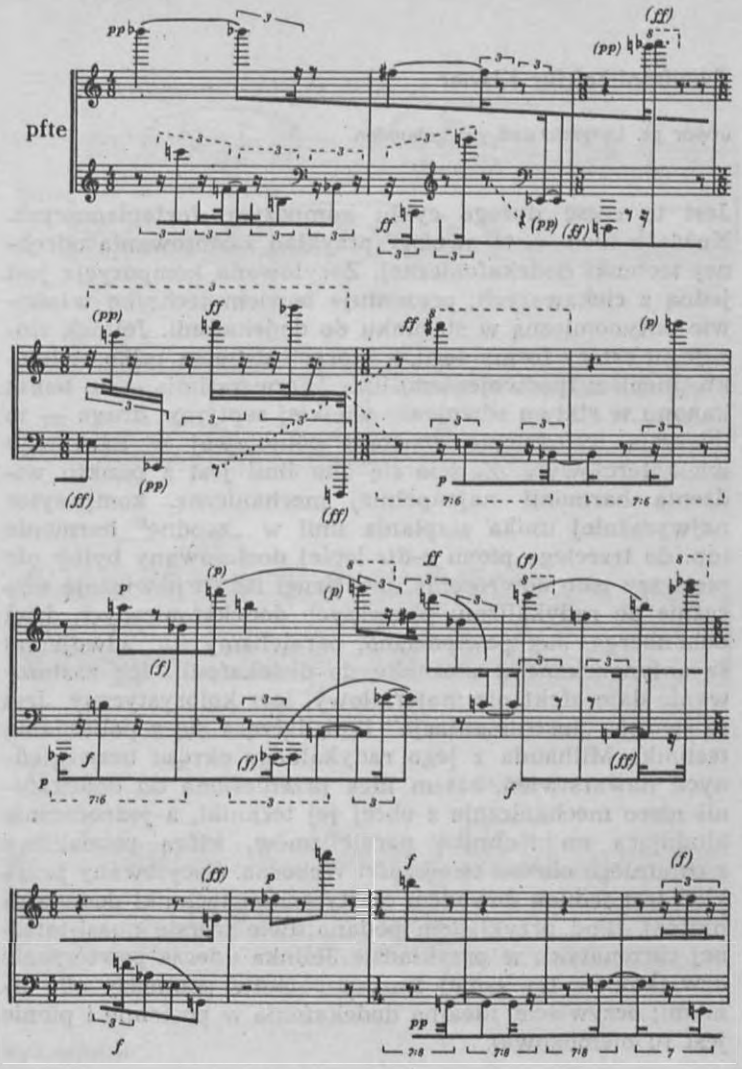
Copyright 1954 by Universal-Edition

1953. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 93* ▶

Klavierstücke, IV

fragment

Tu na szczególną uwagę zasługują konsytuacje materiałowo-fakturalne. Skomplikowany obraz graficzny nie jest jedynie ornamentem, lecz rzeczywistym odpowiednikiem dyspozycji serialnych. Stockhausen uwzględnia tu przecięcia dwu niezależnych od siebie konstrukcji i eksponuje niejako nie muzykę, lecz metodę kompozycyjną. Śledząc poszczególne linie (o ile tak można nazwać te konstrukcje), możemy dokładnie zdać sobie sprawę z tego, jak powstała ta kompozycja, nie tylko z tego, czym ona jest. Różnica pomiędzy mechanizmem konstrukcji a ostatecznym rezultatem jest bardzo duża, gdyż zejście się dwu linii wytwarza nowe wartości — niejako wypadkowe — o własnych cechach strukturalnych. Przytoczona kompozycja ilustruje też, jak dalece nieważne jest tu umiejscowienie rejestrowe poszczególnych dźwięków i ich horyzontalne skojarzenie, tak łatwo widoczne, gdy się materiał zestawi w uproszczeniu, i — zupełnie niewykrywalne w ostatecznej redakcji kompozycji. W następnych utworach fortepianowych Stockhausen doprowadza tę metodę do dalszych komplikacji materiałowych i formalnych (por. *Klavierstück XI*).



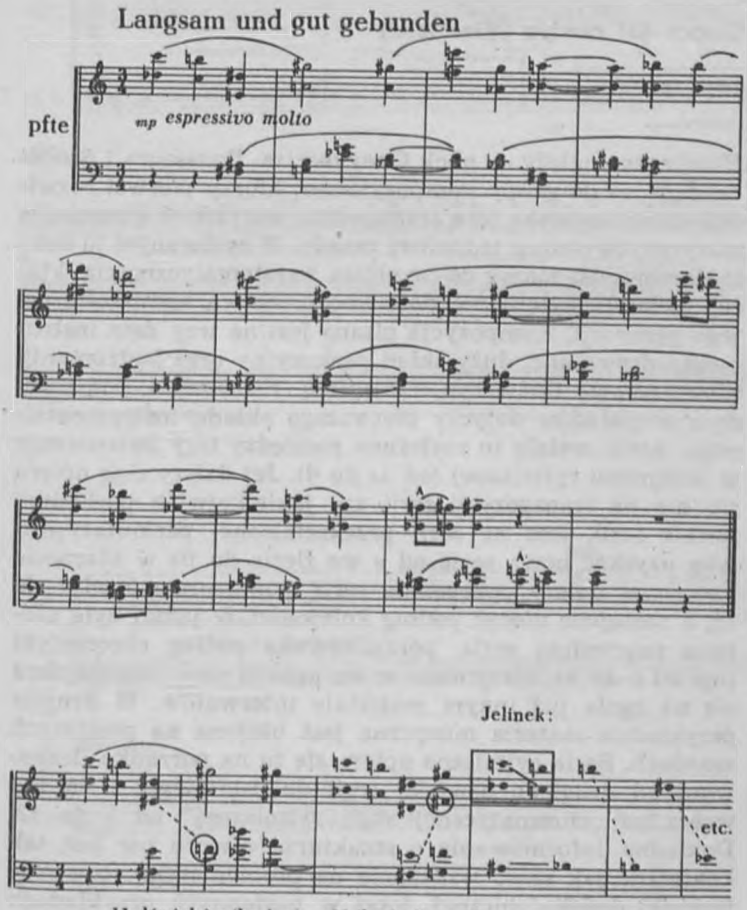
Copyright 1954 by Universal-Edition

1954. HANNS JELINEK *przykład 94* ▶

Zwölftonfibel für Klavier

utwór pt. Langsam und gut gebunden

Jest to część dużego cyklu kompozycji fortepianowych. Każda z nich — to swoisty przykład zastosowania odrębnej techniki dodekafonicznej. Zacytowana kompozycja jest jedną z ciekawszych: prezentuje bowiem technikę właściwie antynomiczną w stosunku do dodekafonii. Jelinek stosuje tu cztery formy serii, z których dwie są tylko zwielokrotnieniem (podwojeniem) linii. Pierwsza linia — to temat kanonu w stałym zdwojeniu wielkiej septymy, druga — to inwersja w odstępie wartości półnutowej w zdwojeniu wielkotercjowym. Zejście się obu linii jest z punktu widzenia harmonii najzupełniej mechaniczne, kompozytor najwyraźniej unika stapiania linii w „zgodne" harmonie (np. do trzeciego pionu *e-dis* lepiej dostosowany byłby nie pierwszy pion odwrócenia, lecz drugi itd.) i nawiązuje wyraźnie do radykalizmu pierwszych dodekafonicznych dzieł Schönberga. Jak powiedziano, paralelizmy (tu: zdwojenia) są antynomiczne w stosunku do dodekafonii. Ich zastosowanie daje efekt nie materiałowy, lecz kolorystyczny. Jest to swoista „instrumentacja" linii, łącząca się z politonalną techniką Milhauda z jego radykalnego okresu bezwzględnych nawarstwień, zatem idea przeniesiona do dodekafonii nieco mechanicznie z obcej jej techniki, a jednocześnie aludująca na technikę paralelizmów, którą poznaliśmy z ostatniego okresu twórczości Weberna. Zacytowany przykład jest jednak dowodem elastyczności techniki dodekafonicznej. (Pod przykładem podano dwie wersje quasi-totalnej chromatyki; w przykładzie Jelinka uderza powtórzenie dźwięków w tej samej linii, a ponadto pomiędzy obu liniami; oczywiście, idealna dodekafonia w poziomie i pionie jest tu niemożliwa).



11 dźwięków (brak *a*) 11 (brak *d*)

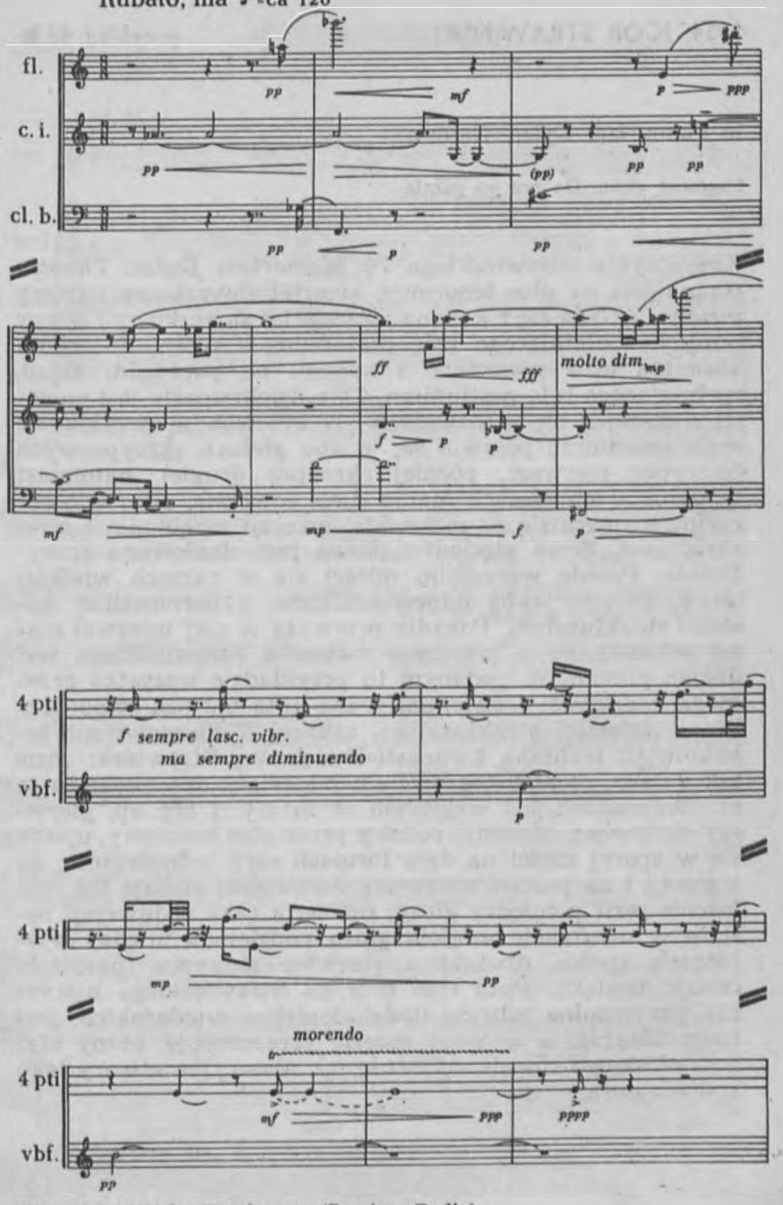
Wyd. Möseler

1954. BENGT HAMBRAEUS *przykład 95* ▶

Giuoco del cambio (Växelspiel)

dwa fragmenty

Hambraeus należy — obok Goeyvaertsa, Pousseura i Stockhausena — do grupy kompozytorów, którzy pierwsi rozwinęli messiaenowską ideę traktowania wszystkich elementów muzycznych podług jednolitej zasady. W cytowanym tu dziele Hambraeusa mamy do czynienia z systematycznością, której niełatwo byłoby się doszukać u innych kompozytorów jego generacji. Kompozycja pisana jest na trzy dęte instrumenty drewniane, duży skład perkusyjny oraz instrumenty klawiaturowe (klawesyn, fortepian). Pierwszy z podanych dwu przykładów dotyczy pierwszego składu instrumentalnego. Seria została tu rozłożona pomiędzy trzy instrumenty w kolejności rytmicznej (od *as* do *d*). Jej dalszy ciąg opiera się nie na transpozycji serii czy jakiejkolwiek pochodnej formie serii, lecz na serii przekształconej permutacyjnie. Aby uzyskać nową serię od *e* we flecie do *fis* w klarnecie basowym, należy poprzednią serię ponumerować od 1 do 12, a następnie ułożyć podług kolejności, w jakiej była ułożona poprzednia seria, porządkowana podług chromatyki (np. od *c* do *h*); otrzymana w ten sposób nowa seria opiera się na zgoła już innym materiale interwałów. W drugim przykładzie materia muzyczna jest ułożona na prostszych zasadach. Seria rytmiczna opiera się tu na porządku liczbowym od drugiego dźwięku serii do ostatniego, a od mp wręcz na „chromatycznej skali rytmicznej" od 1 do 12. Dokładne informowanie o strukturze utworu nie jest tak konieczne jak samo wskazanie na problematykę rozwinięć techniki dodekafonicznej, toteż w następnych przykładach położony będzie nacisk raczej na jakość i rodzaj problematyki technicznej niż na same podstawy strukturalne.

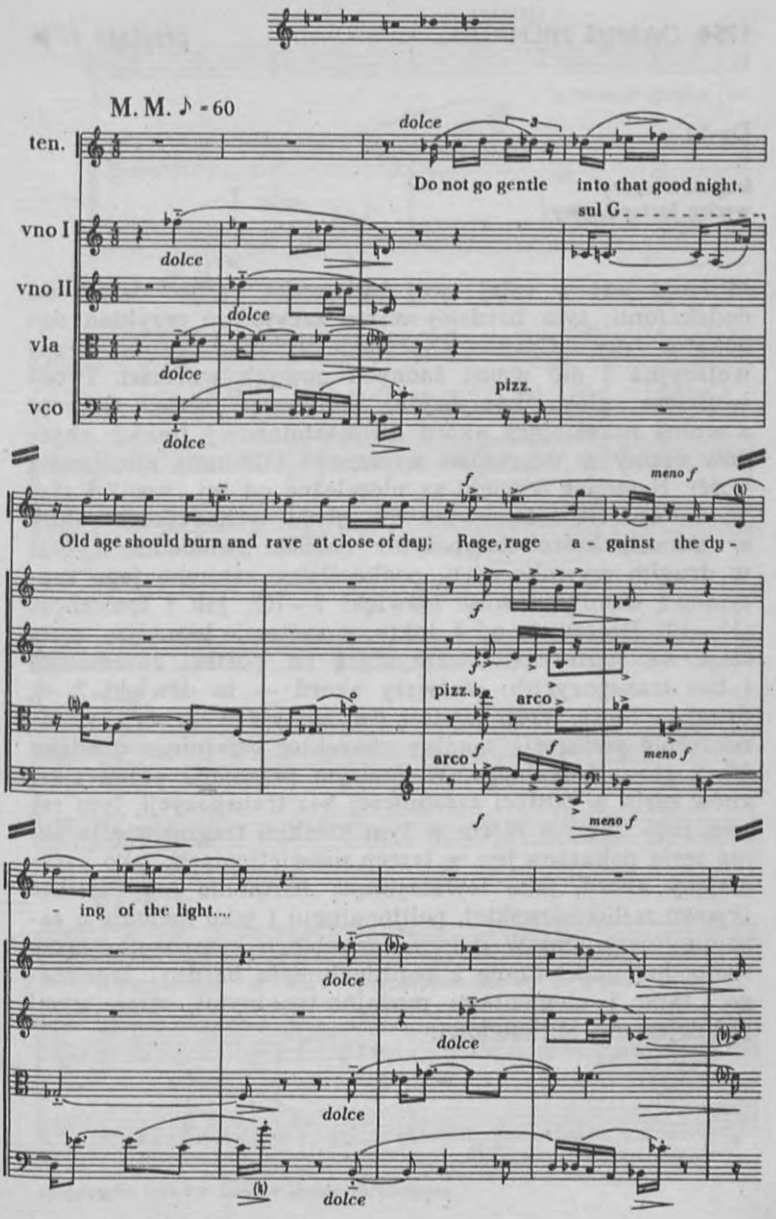


Copyright 1954 by Hambraeus (Sveriges Radio)

In Memoriam Dylan Thomas

fragment pieśni Do not go gentle

Kompozycja Strawińskiego *In Memoriam Dylan Thomas* pisana jest na głos tenorowy, kwartet smyczkowy i cztery puzony. Składa się z kanonu na kwartet smyczkowy i cztery puzony, spełniającego rolę preludium, z pieśni do tekstu Thomasa oraz ponownie z kanonu na poprzedni skład, spełniającego rolę postludium. Całe dzieło oparte jest na serii złożonej z pięciu dźwięków. W cytowanym przykładzie seria zasadnicza pojawia się w obu głosach skrzypcowych (skrzypce pierwsze, później skrzypce drugie), natomiast w pozostałych głosach mamy dwie inwersje. Głos wiolonczelowy opiera się na materiale inwersji zazębionej z serią zasadniczą. Seria pięciodźwiękowa jest zbudowana specyficznie. Przede wszystkim mieści się w ramach wielkiej tercji, co jest jakby odpowiednikiem webernowskiej ścisłości strukturalnej. Ponadto przeważa w niej interwał małej sekundy, co u lubiącego diatonikę Strawińskiego jest dużym novum. W podanym tu przykładzie wszystko przebiega nadzwyczaj ściśle, ani jedna nuta nie jest swobodna. W tej ścisłości strukturalnej, bliższej Webernowi niż jakakolwiek technika dwunastodźwiękowa, Strawiński idzie tak daleko, że niektóre wycinki materiału dźwiękowego są aż dwuznaczne pod względem struktury. I tak np. pierwszy motyw melodyczny, podany przez głos tenorowy, opiera się w sporej części na dwu formach serii jednocześnie: na inwersji i na postaci wstecznej. Strawiński stosuje też rozłożenie serii pomiędzy głosy; np. seria raka w inwersji została w dwutakcie wejścia głosu podzielona między wiolonczelę (jeden dźwięk) a pierwsze skrzypce (pozostałe cztery dźwięki). Poza tym muzyka Strawińskiego niczym nie przypomina muzyki dodekafonistów wiedeńskich, jest indywidualna, a w swej ascezie reprezentuje późny styl Strawińskiego równie wyraźnie jak nieseryjne utwory tego kompozytora.

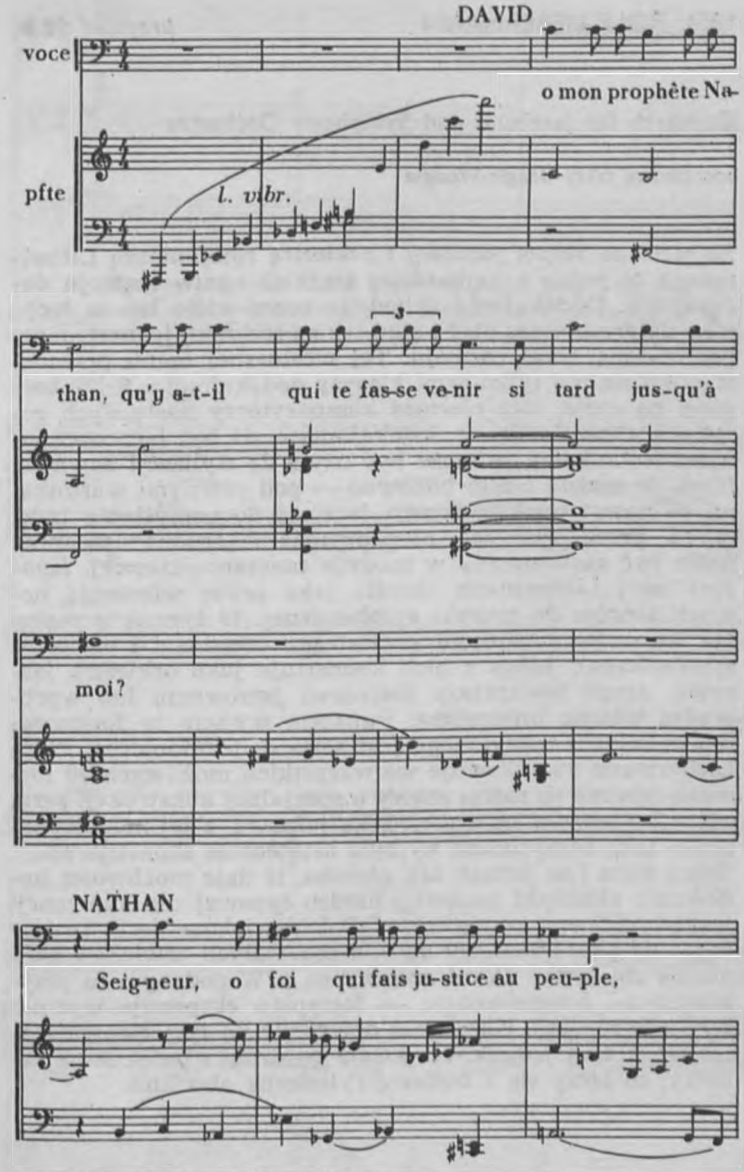


Copyright 1954 by Boosey and Hawkes

David

fragment opery
wyciąg fortepianowy

Milhaud jest w całej swej twórczości bardzo daleki od dodekafonii; tym bardziej warto zacytować przykład dodekafoniczny z *Dawida*, choć sama technika nie jest tu rewelacyjna i nie wnosi żadnych nowych wartości. Przed wejściem głosu kompozytor umieszcza serię, tworząc z wolna narastający akord dwunastotonowy (takich akordów mamy w twórczości wczesnego Milhauda niezliczoną ilość). Następne dźwięki są niezależne od tej „serii" i stanowią oparcie intonacyjne dla głosu wchodzącego jakby w a-moll, które kompozytor bardzo świadomie cytuje w drugim wycinku serii, podkreślając zarówno jego septymową dominantowość (dźwięki 7—10), jak i toniczność (11—12). Począwszy od 4. taktu, w systemie basowym, seria staje się harmonią towarzyszącą (w postaci zasadniczej i bez transpozycji!): pierwszy akord — to dźwięki 2—6, drugi — 7—11, trzeci zawiera dwunasty dźwięk serii, a jednocześnie podkreśla tonalny charakter ostatniego dźwięku frazy głosu wokalnego. W dalszym przebiegu pojawia się znów seria w postaci zasadniczej bez transpozycji, tym razem jako linia. A zatem w tym krótkim fragmencie ta sama seria pokazana jest w trzech naświetleniach: jako narastający akord, jako towarzyszącą harmonia (na zasadzie typowo milhaudowskiej, politonalnej!) i jako melodia o zakroju linearnym. W dalszym przebiegu kompozytor łączy swobodną dodekafonię z politonalnością bardzo „łagodnego" typu i elementami modalno-tonalnymi, właściwymi późniejszemu Milhaudowi.



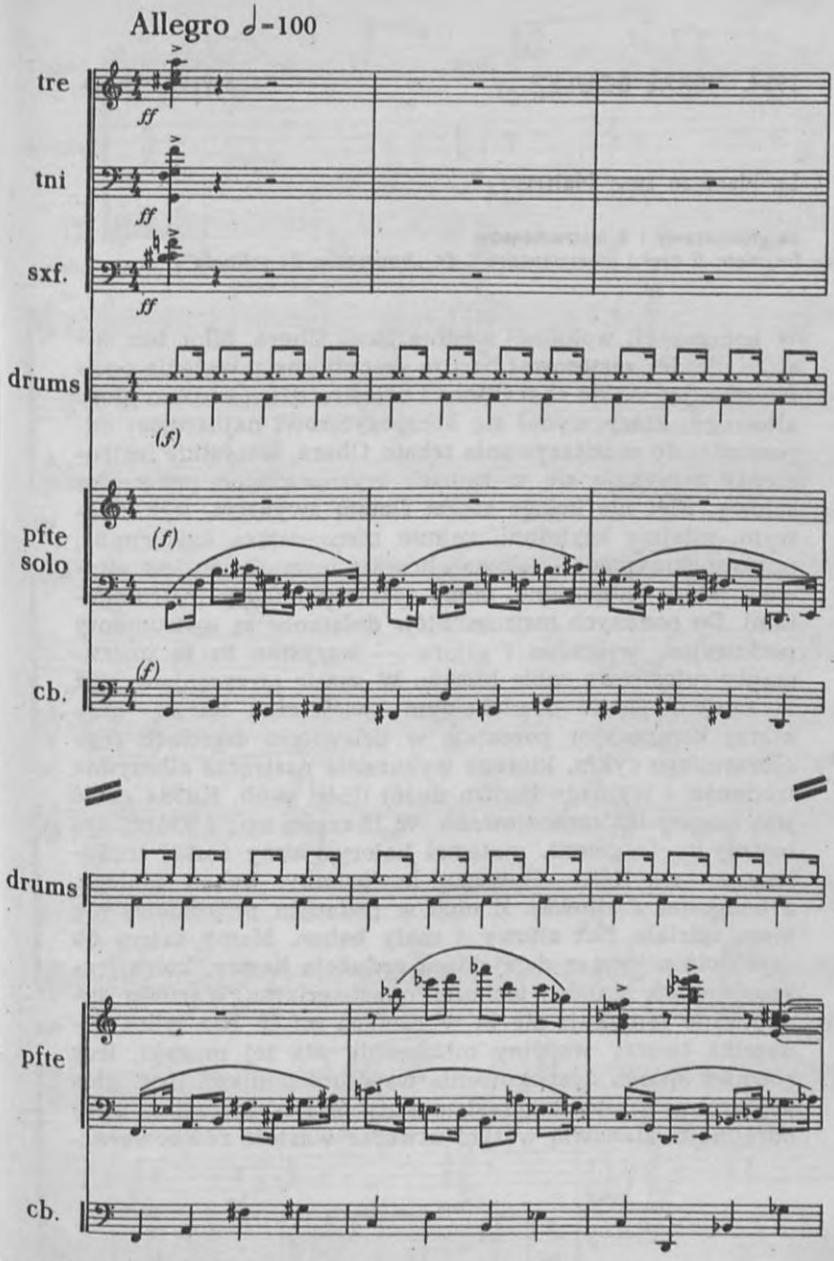
Copyright 1954 by Israeli Music Publishers

1954. ROLF LIEBERMANN *przykład 98* ▶

Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra

początkowe takty Boogie-Woogie

Koncert na zespół jazzowy i orkiestrę symfoniczną Liebermanna to jedno z najbardziej ważkich ogniw rozwoju dodekafonii. Dodekafonia uchodziła przez wiele lat za technikę determinującą styl i stąd też za technikę jednostronną, pozbawioną szans rozwoju. Tej niesłusznej opinii przeciwstawiali się nie tylko sami klasycy dodekafonii z Schönbergiem na czele, lecz również kompozytorzy następnych generacji. Okazało się, że dodekafonia może być łączona z innymi technikami, że może być użyta do stylizacji dawnych form, że można z niej budować — pod pewnymi warunkami — nawet większe formy, lecz nie do pomyślenia było, iż ta przez tyle lat niepopularna i „trudna" technika może być zastosowana w muzyce taneczno-jazzowej. *Koncert* swój Liebermann określa jako próbę włączenia nowych tańców do muzyki symfonicznej. W tym celu posłużył się dwiema różnymi orkiestrami (big-band i orkiestra symfoniczna); jedna z nich koncertuje jako orkiestra jazzowa, druga towarzyszy zespołowi jazzowemu lub wprowadza własne intermezza. Punktem wyjścia w formowaniu materiału muzycznego jest seria dodekafoniczna, którą Liebermann zużytkowuje we wszystkich możliwych 48 formach (nie ma tu zatem mowy o specjalnej konstrukcji serii, która by łączyła się z melodyką jazzową, z jej modalizmami — taką serię można by było ostatecznie skonstruować!). Sama seria jest jednak tak ułożona, iż daje możliwości budowania akordyki nonowej, bardzo typowej dla konwencji jazzowych, np. początkowe pięć dźwięków serii tworzy w sumie akord nonowy na *e*, z pozostałych dźwięków serii można zbudować akord nonowy na *f*. W podanym tu przykładzie — boogie-woogie — fortepian eksponuje wycinki serii odwróconej. Kontrabas opiera się na tym samym materiale, z tym jednak, że podaje co drugi dźwięk fortepianowy, co łączy się z budową rytmiczną obu linii.



Copyright 1954 by Universal-Edition

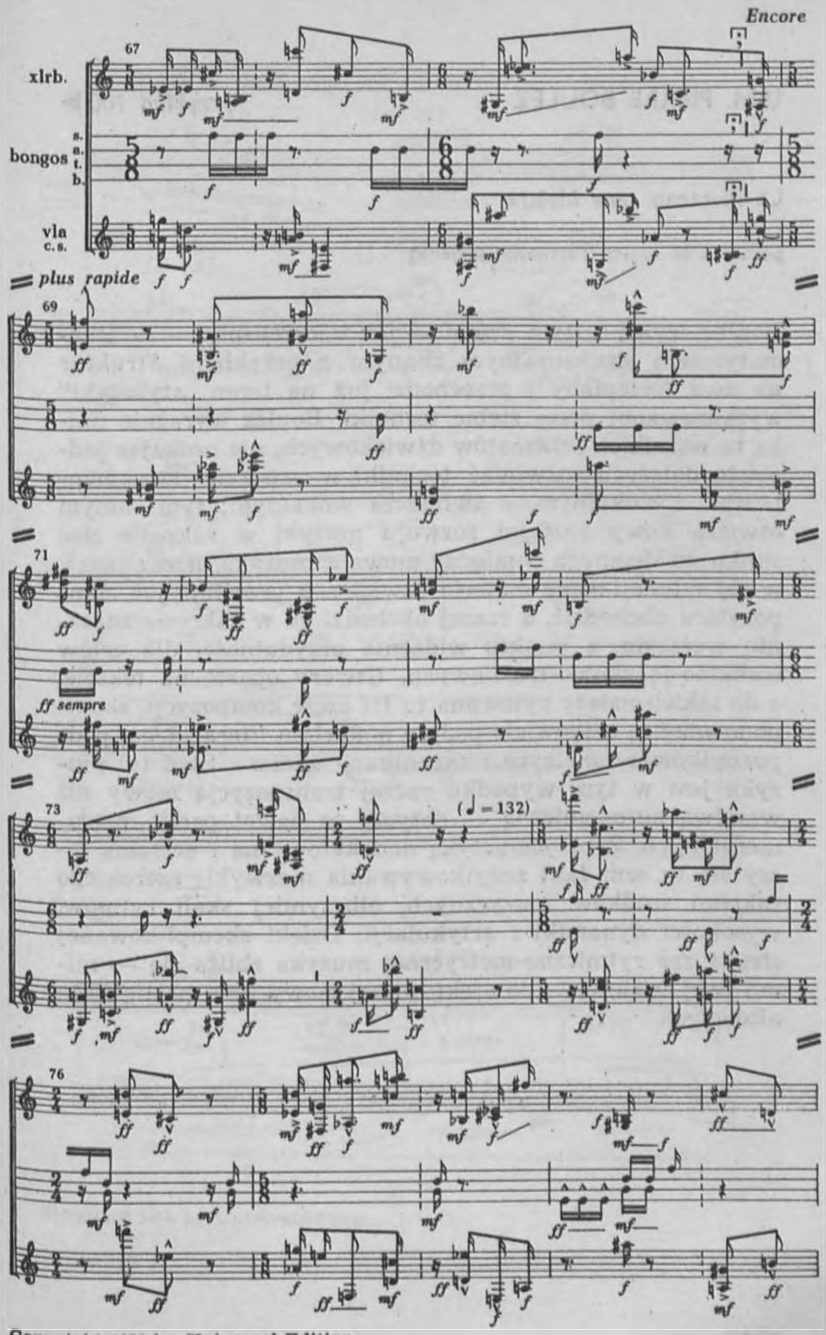
1954. PIERRE BOULEZ

przykład 99 ▶

Le Marteau sans Maître

na głos altowy i 6 instrumentów
fragment II części (commentaire I de „bourreaux de solitude")

W kompozycji wokalnej według René Chara, *Młot bez mistrza*, Boulez zastosował bardzo specyficzne zawężenie ogólne: stosując się do charakteru i rejestru dźwiękowego głosu altowego, który wydał się kompozytorowi najbardziej odpowiedni do przekazywania tekstu Chara, wszystkie instrumenty zamykają się w ramach wyznaczonych przez głos solowy. Flet nie będzie zatem fletem zwykłym, lecz altowym, miejsce ksylofonu zajmie nieco niższa ksylorimba, miejsce skrzypiec — solowa altówka; wszystko tu jest altowe i jakby jednorodne, mimo różnic pomiędzy instrumentami. Do podanych instrumentów dołączone są instrumenty perkusyjne, wibrafon i gitara — wszystko to są instrumenty rejestrowo sobie bliskie. W sumie otrzymujemy już w samym pionie dźwiękowym specyficzną barwę, przy której kompozytor pozostaje w dziewięciu częściach tego olbrzymiego cyklu, którego wykonanie nastręcza olbrzymie trudności i wymaga bardzo dużej ilości prób. Każda część jest inaczej instrumentowana. W II części np., z której cytujemy tu fragment, materiał kolorystyczny został zredukowany do fletu altowego, ksylorimby, bębna małego, 2 bongosów i altówki. Z nich w podanym przykładzie nie biorą udziału flet altowy i mały bęben. Mamy zatem do czynienia z jeszcze dalej idącą redukcją barwy, której rekompensację stanowi technika quasi-serialna. Wartości dynamiczne zamykają się tu w ramach mf-ff. Nie tylko dynamika tworzy wspólny mianownik dla tej muzyki, lecz również sposób dysponowania współbrzmieniami (por. głos ksylorimby i altówki). Instrumenty perkusyjne mimo swej odrębności stanowią w tym utworze wartość równoważną.



Copyright 1954 by Universal-Edition

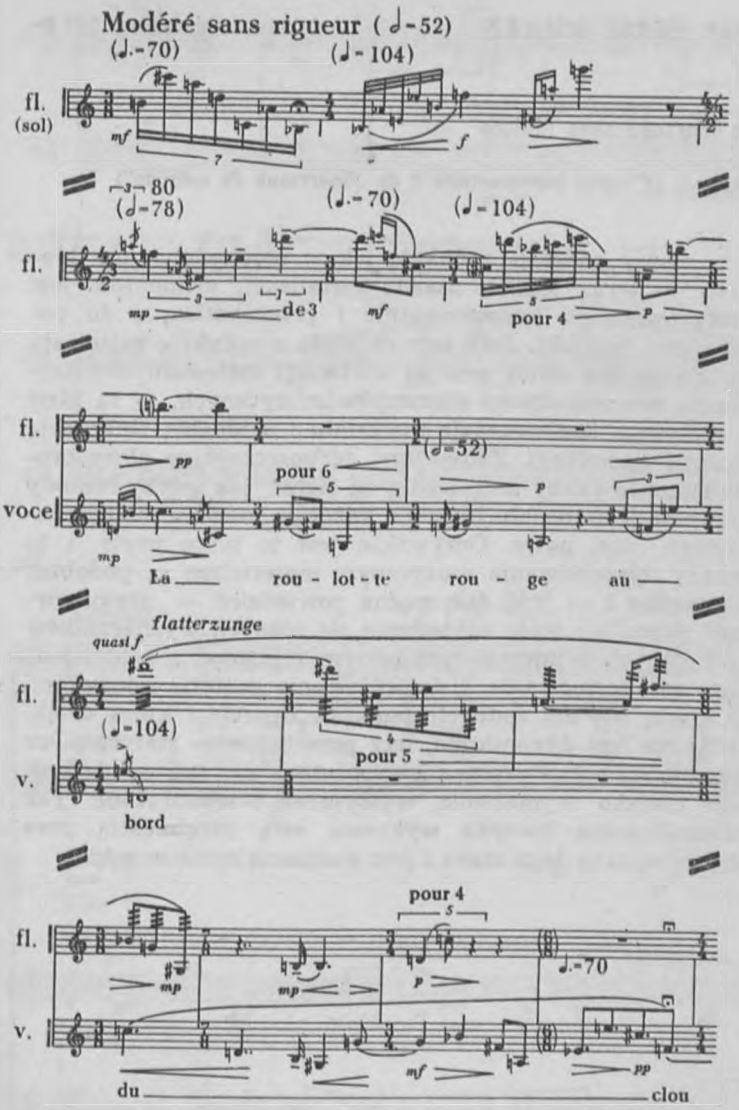
1954. PIERRE BOULEZ

przykład 100 ▶

Le Marteau sans Maître

początek III części (l'artisanat furieux)

Boulez zrywa w tym dziele — jak widzieliśmy — ze schematyzmem strukturalnym znanym z przykładu *Struktur* na dwa fortepiany i przechodzi już na teren „stylistyki" wypracowanej przez siebie techniki. Boulez wyraźnie unika tu wszelkich schematów dźwiękowych, nie unikając jednakże dalszych rozwinięć techniki w aspekcie instrumentalnym i wokalnym, a zwłaszcza wokalnym; tym samym otwiera nowy rozdział rozwoju muzyki w zakresie stosunku wzajemnego pomiędzy mową a muzyką. Rzecz jasna, w tej sytuacji sama materia dźwiękowa przestaje już kompozytora obchodzić, a raczej obchodzi go w zakresie znacznie węższym, z punktu widzenia przydatności dla celów wokalno-językowo-treściowych. Utwory oparte na tekście, a do takich należy cytowana tu III część kompozycji, skomponowane są całkowicie podług materiału literackiego, podporządkowane metryce i akcentuacji wiersza. Stąd też muzyka jest w tym wypadku raczej transpozycją mowy niż warstwą autonomiczną — dotyczy to nawet partii instrumentalnych. Z problematyką dodekafoniczną i serialną łączy się tu sam fakt zużytkowywania niezwykle szerokiego zakresu środków muzycznych, olbrzymiej skali rytmów, wysokości dynamiki i artykulacji. Dzięki skomplikowanej strukturze rytmiczno-metrycznej muzyka zbliża się — mimo swej ścisłości — do afektowanej mowy (por. partię fletu altowego).

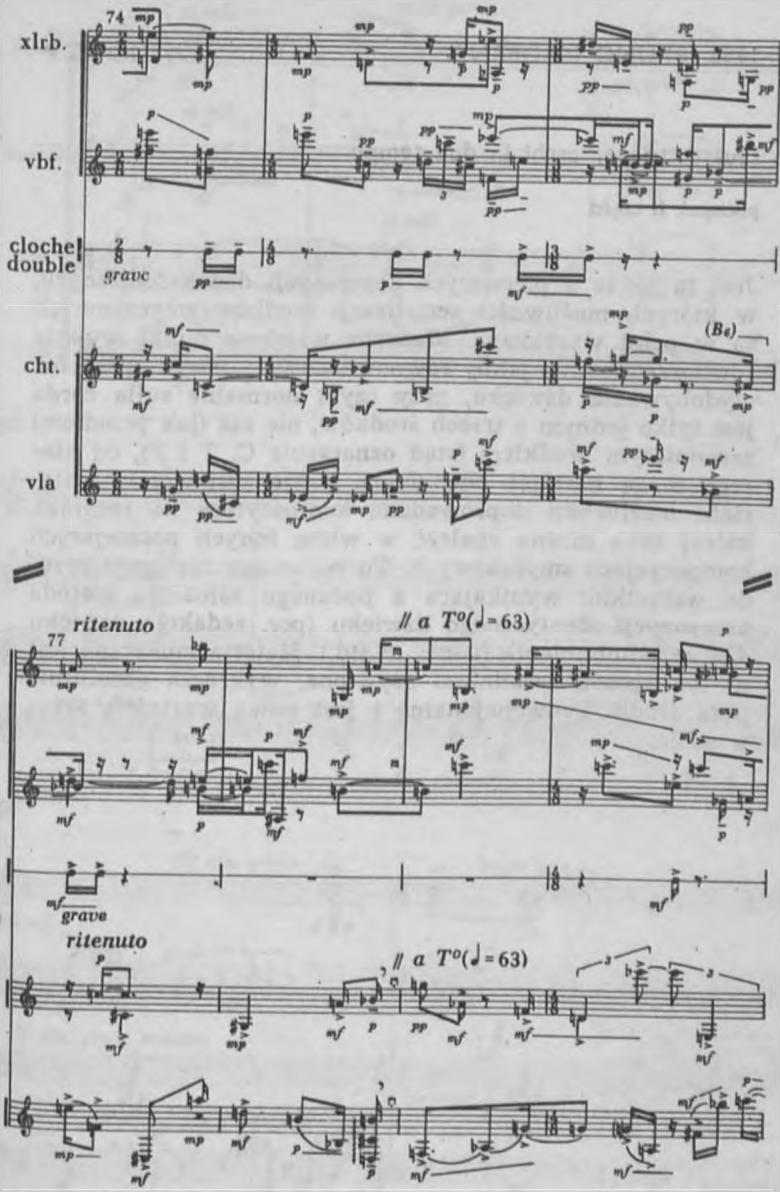


Copyright 1954 by Universal-Edition

Le Marteau sans Maître

fragment IV części (commentaire II de „bourreaux de solitude")

I tu mamy podobną redukcję jak w poprzednich przykładach — teraz jednak zasada serializacji elementów jest przeprowadzona konsekwentnie i przeciwstawnie do poprzedniej techniki. Jeśli tam chodziło o redukcję materiału serialnego dla celów pewnej unifikacji materiału czy uzyskania równoważności elementów muzycznych, to tu idzie o całkowitą dezintegrację materiału i o idealną fluktuację materii muzycznej. Zauważmy, że poszczególne głosy prowadzone są jakby niezależnie od siebie, jak gdyby metody organizacji materiału były dla każdego poziomu instrumentalnego inne, nowe. Oczywiście jest to tylko pozór: i tu zasady dysponowania muzycznym materiałem są podobne, nadrzędne i — jeśli tak można powiedzieć — „stylotwórcze". Rezultat: stałe nakładanie się różnych wyznaczników muzycznych w niemal tym samym rejestrze, a zatem jednoczesne formowanie i deformowanie materii muzycznej, w której nie ma żadnych punktów oparcia i która dzięki temu nie jest dynamiczna, lecz przeciwnie — statyczna, co zresztą wydaje się przez kompozytora nie tylko założone, lecz niejako wymarzone, wysłyszane i wyobrażone. Tak ukształtowana muzyka wykracza swą odrębnością poza styl muzyczny tego czasu i jest wartością samą w sobie.



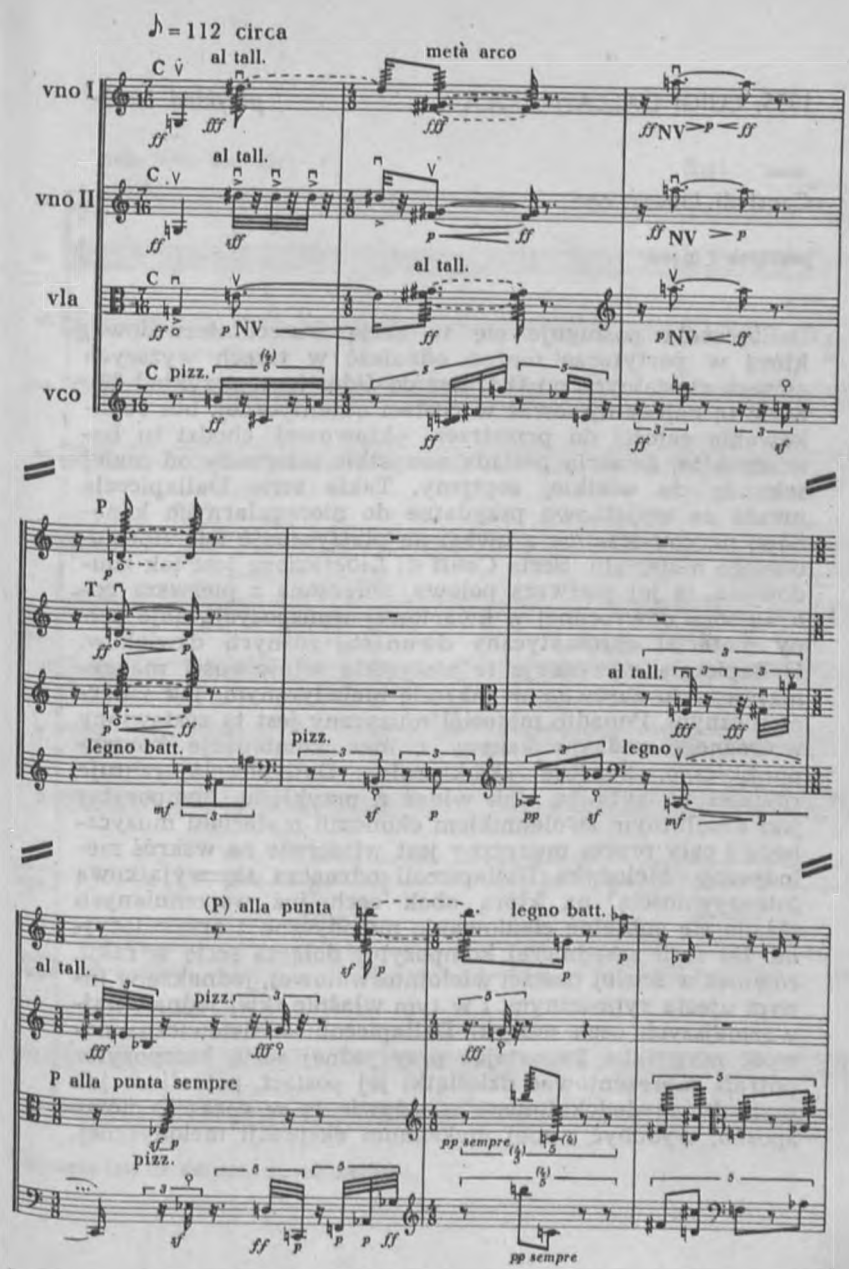
Copyright 1954 by Universal-Edition

1955. BRUNO MADERNA *przykład 102* ▶

Quartetto per archi in due tempi

początek II części

Jest to jedna z pierwszych kompozycji dodekafonicznych, w których możliwości serializacji środków smyczkowych są w pełni wyzyskane. Maderna wziął za punkt wyjścia równorzędność — jakby równoważność — trzech sposobów wydobywania dźwięku, przy czym normalne sulla corda jest tylko jednym z trzech środków, nie zaś (jak przedtem) zasadniczym środkiem (stąd oznaczenie C, T i P), od którego mogą nastąpić odchylenia. Takie zestawienie materiału możliwości doprowadziło kompozytora do techniki, której echa można znaleźć w wielu innych późniejszych kompozycjach smyczkowych. Tu na uwagę zasługuje przede wszystkim wynikająca z podanego założenia metoda kompozycji identycznego dźwięku (por. redakcję dźwięku *dis*^{2}, współbrzmienia *fis-gis*, *a*^{2} itd.). Materia muzyczna jest w ten sposób zasadniczo ożywiona, wykracza absolutnie poza środki konwencjonalne i jest nową wartością samą w sobie.

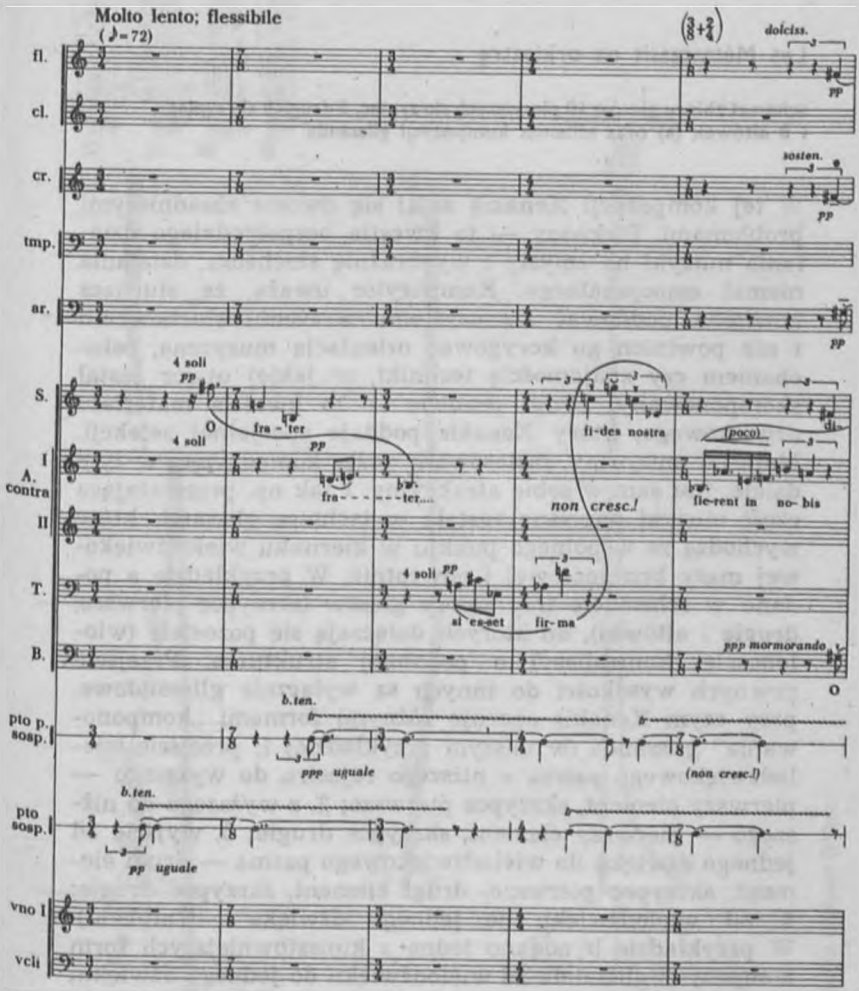


Copyright 1956 by Edizioni Suvini Zerboni

Canti di Liberazione

początek I części

Dallapiccola posługuje się tu serią wszechinterwałową, którą w partyturze można odnaleźć w trzech wyższych głosach chóralnych od **O** frater do fides (por. przykład 86). Serię tę należy ujmować w postaci autentycznej, bez redukowania całości do przestrzeni oktawowej, chodzi tu bowiem o to, że seria posiada wszystkie interwały od małej sekundy do wielkiej septymy. Takie serie Dallapiccola uważa za wyjątkowo przydatne do nieregularnych kanonów, przypuszczalnie z uwagi na plastyczność tak uformowanego materiału. Seria *Canti di Liberazione* jest tak zbudowana, iż jej pierwsza połowa, połączona z pierwszą połową serii odwróconej w kwartowej transpozycji, daje pełny materiał chromatyczny dwunastu różnych dźwięków. Dallapiccola wyzyskuje te wszystkie właściwości maksymalnie, i to zarówno w zakresie melodycznym, jak i harmonicznym. Ponadto materiał muzyczny jest tu zestawiony w różnego rodzaju kanony i inne kombinacje kontrapunktyczne. Ścisłość strukturalną Dallapiccola rzutuje również na rytmikę. Jak widać z przykładu, kompozytor jest absolutnym zwolennikiem ekonomii materiału muzycznego i cały proces muzyczny jest właściwie na wskróś melodyczny. Melodyka Dallapiccoli odznacza się wyjątkową intensywnością, na którą obok cech już wspomnianych składa się subtelne cieniowanie melodyczne i artykulacyjne. Do serii zasadniczej kompozytor dołącza serię w raku, również w ścisłej postaci wielointerwałowej, jednakże w innym ujęciu rytmicznym. I w tym właśnie tkwi jedna z najważniejszych cech muzyki Dallapiccoli — ustawiczna nowość materiału. Pozostając przy jednej serii, kompozytor potrafi zaprezentować dziesiątki jej postaci, potrafi — jak mało który dodekafonista — ożywić ją w coraz to nowy sposób, wydobyć z niej maksimum ekspresji melodycznej.



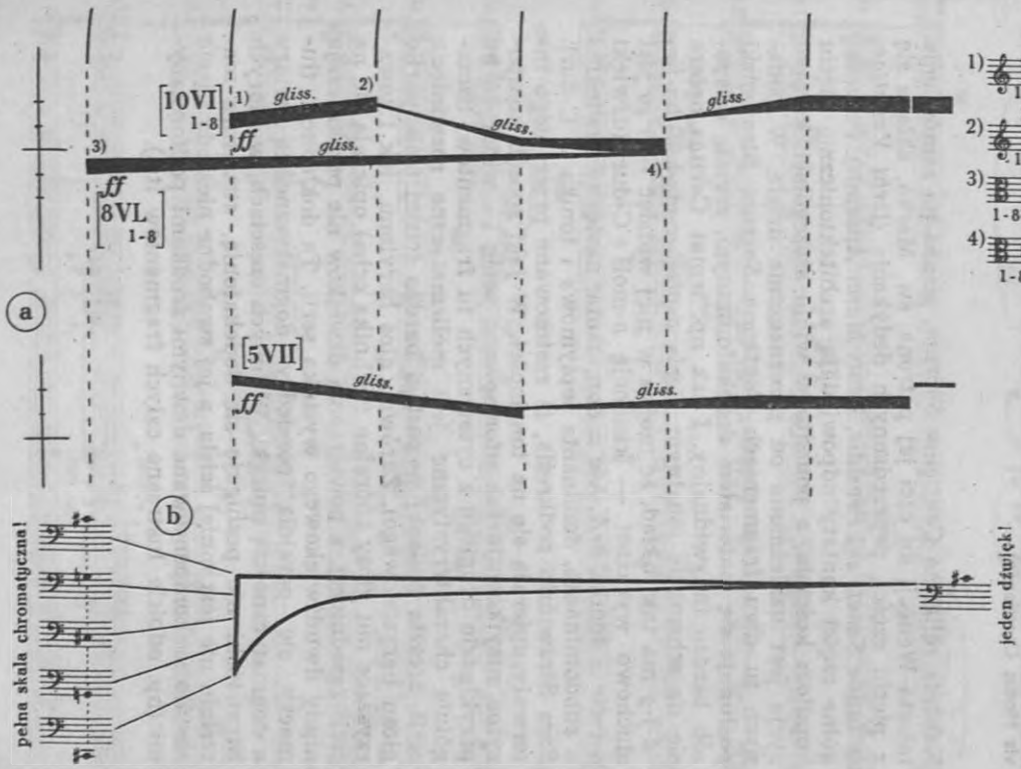
Copyright 1955 by Edizioni Suvini Zerboni

1955. YANNIS XENAKIS *przykład 104* ▶

Les Métastassis na orkiestrę

schemat zbioru głosów 10 pierwszych skrzypiec, 5 drugich skrzypiec i 8 altówek (a) oraz schemat kompozycji glissanda

W tej kompozycji Xenakis zajął się dwoma zasadniczymi problemami. Pierwszy — to kwestia bezpośredniego działania muzyki na zmysły i wyobraźnię słuchacza, działania niemal emocjonalnego. Kompozytor uważa, że słuchacz powinien poddawać się czystemu wrażeniu słuchowemu i nie powinien go korygować orientacją muzyczną, osłuchaniem czy znajomością techniki, w jakiej utwór został skomponowany. Drugi problem — to kwestia materiału dźwiękowego, który Xenakis poddaje specjalnej selekcji. Materiał muzyczny, zastosowany przez kompozytora w tym dziele, jest sam w sobie atrakcyjny. I tak np. przeważająca część muzyki napisana została w technice glissand, które wychodzą ze wspólnego punktu w kierunku wielodźwiękowej masy brzmieniowej i odwrotnie. W przykładzie a podano w schemacie trzy zbiory głosów (skrzypce pierwsze, drugie i altówki), do których dołączają się pozostałe (wiolonczele, kontrabasy) o podobnej strukturze. Przejścia pewnych wysokości do innych są wyłącznie glissandowe, przy czym Xenakis operuje różnymi formami „komponowania" glissanda (w naszym przykładzie: 1. przejście wielodźwiękowego pasma z niższego rejestru do wyższego — pierwszy element, skrzypce pierwsze; 2. z wyższego do niższego — pierwszy element, skrzypce drugie; 3. wyjście od jednego dźwięku do wielodźwiękowego pasma — drugi element, skrzypce pierwsze, drugi element, skrzypce drugie; 4. od wielodźwięku do jednego dźwięku — altówki). W przykładzie b podano jedną z kunsztowniejszych form kompozycji glissanda od wielodźwięku do jednego dźwięku; jest to forma jakby architektoniczna (Xenakis jest kompozytorem i architektem).



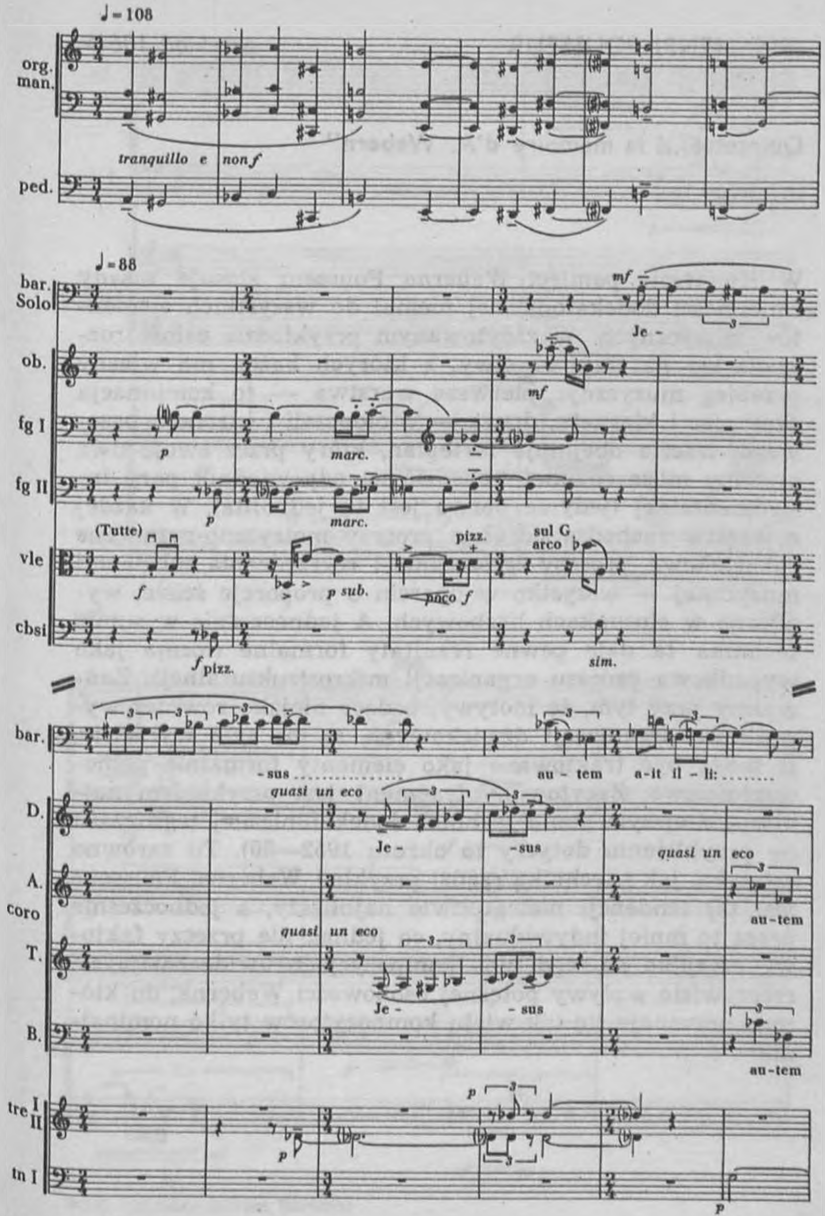
Copyright 1955 by Schotts Söhne

1955. IGOR STRAWIŃSKI *przykład 105* ▶

Canticum Sacrum

fragmenty III części (Ad Tres Virtutes Hortationes, Caritas) i IV (Brevis Motus Cantilenae)

Kantata religijna *Canticum Sacrum*, pisana na zamówienie miasta Wenecji ku czci jej patrona, św. Marka, składa się z pięciu części, poprzedzonych dedykacją (*Urbi Venetiae, in laude Sancti sui Presidis, Beati Marci Apostoli*). Poszczególne części kantaty odpowiadają architektonicznie pięciu kopułom kościoła, a ponadto w wielu szczegółach kompozycja jest uzależniona od przeznaczenia dzieła. W podanych tu dwu fragmentach *Canticum Sacrum* Strawiński posługuje się materiałem dodekafonicznym, zresztą w sposób bardzo indywidualny. I tak np. temat *Caritas* opiera się na schemacie tonalnym. Seria *a-gis-b-c-cis-h-e-dis-fis-d-f-g* ma taki układ, że można w niej widzieć — i to jest słuchowo wyraźne! — kadencję a-moll + C-dur (dźwięki *a-c-cis* = tonika *a-A*, *h-e* = dominanta, następne dźwięki = = subdominanta, dominanta septymowa i tonika w C-dur). Sam Strawiński podkreśla, iż zastosowane przez niego interwały opierają się na tonalności. W jaki sposób kompozytor zużytkowuje tak uformowaną serię — widać to na przykładzie drugiego z cytowanych tu fragmentów. Szczególnie charakterystyczne jest melizmatyczne rozwinięcie serii, zresztą podanej w postaci bardzo ścisłej (zob. partię głosu barytonowego). Zarówno głos barytonu, jak i towarzyszące mu głosy chóralne (technika echa) opierają się na serii zasadniczej, a powtórzenia dźwięków nie przekraczają nigdy dwudźwiękowego wycinka serii. Ta dokładność tłumaczy się paralelą pomiędzy dogmatycznością wiary a dogmatycznością muzyki. W innych częściach, w których Strawiński nie posługuje się dodekafonią, struktura materiału nie jest mniej ścisła, a jej swobodne niekiedy ujęcie zostało zrekompensowane dawnymi środkami polifonicznymi (np. odbicie lustrzane całych fragmentów itp.).



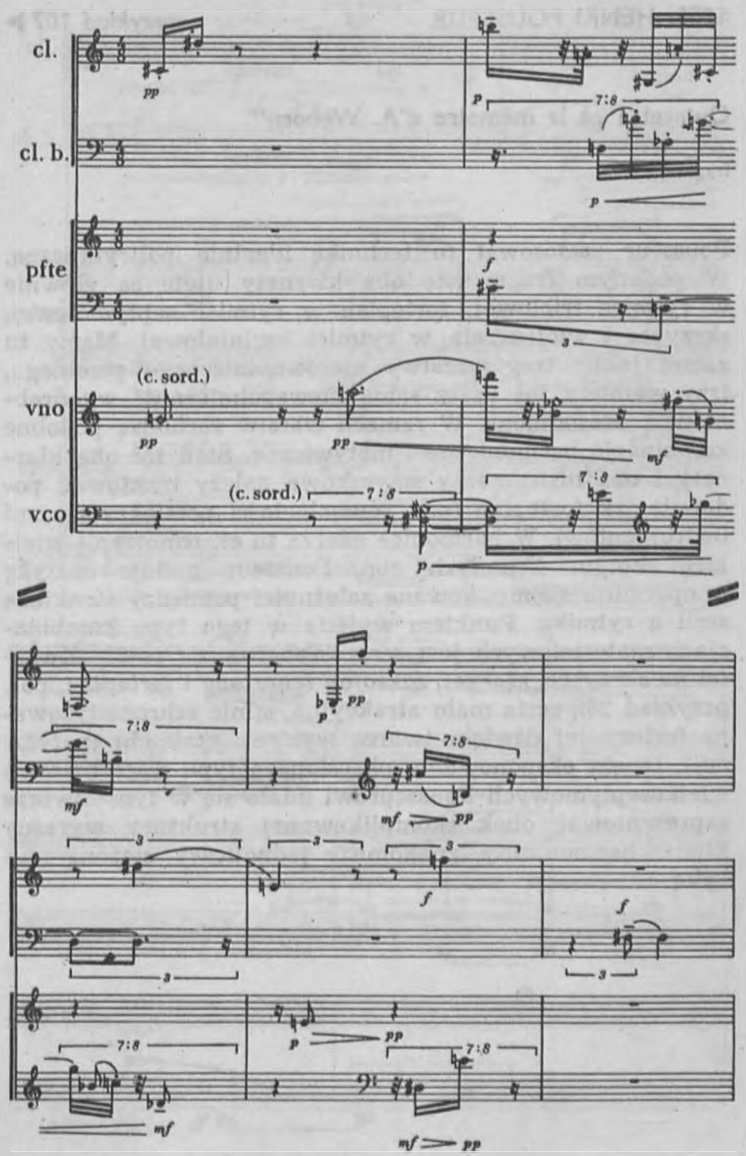
Copyright 1956 by Boosey and Hawkes

1955. HENRI POUSSEUR *przykład 106* ▶

Quintette „à la mémoire d'A. Webern"

fragment

W *Kwintecie pamięci Weberna* Pousseur stosuje zasady zmienności dodekafonicznej niemal do wszystkich elementów muzycznych. W zacytowanym przykładzie całość rozkłada się na trzy warstwy, z których każda ma własny przebieg muzyczny: pierwsza warstwa — to kombinacja skrzypiec i klarnetu, druga — wiolonczeli i klarnetu basowego, trzecia obejmuje fortepian, który przez swoje dwa systemy może również uchodzić za odpowiednik pary instrumentalnej (jedynie barwa jest tu jednolita). W każdej z warstw zachodzą odrębne procesy metryczno-rytmiczne i dźwiękowe, procesy zgęszczania i rozrzedzania substancji muzycznej — wszystko w oparciu o proporcje ścisłe, wymierne w stosunkach liczbowych. A jednocześnie w sumie technika ta daje pewne rezultaty formalne (forma jako wypadkowa procesu organizacji mikrostrukturalnej). Zauważmy przy tym, że motywy, będące niejako również wypadkową organizacji dźwiękowych, są na tyle wyraziste, iż mogą być traktowane jako elementy formalnie pełnowartościowe. Zacytowany fragment jest przykładem najklasyczniejszym stanu techniki dodekafonicznej tego czasu (w przybliżeniu dotyczy to okresu 1952—56). Tu zarówno estetyką, jak i techniką rządzi przykład Weberna. Pousseur jest tej tendencji niewątpliwie najbliższy, a jednocześnie przez to mniej indywidualny, co jednak nie przeczy faktowi, że tylko na tego typu kompozycjach uwidaczniają się rzeczywiste wpływy potężnej osobowości Weberna, do którego przyznaje się tak wielu kompozytorów tylko nominalnie.



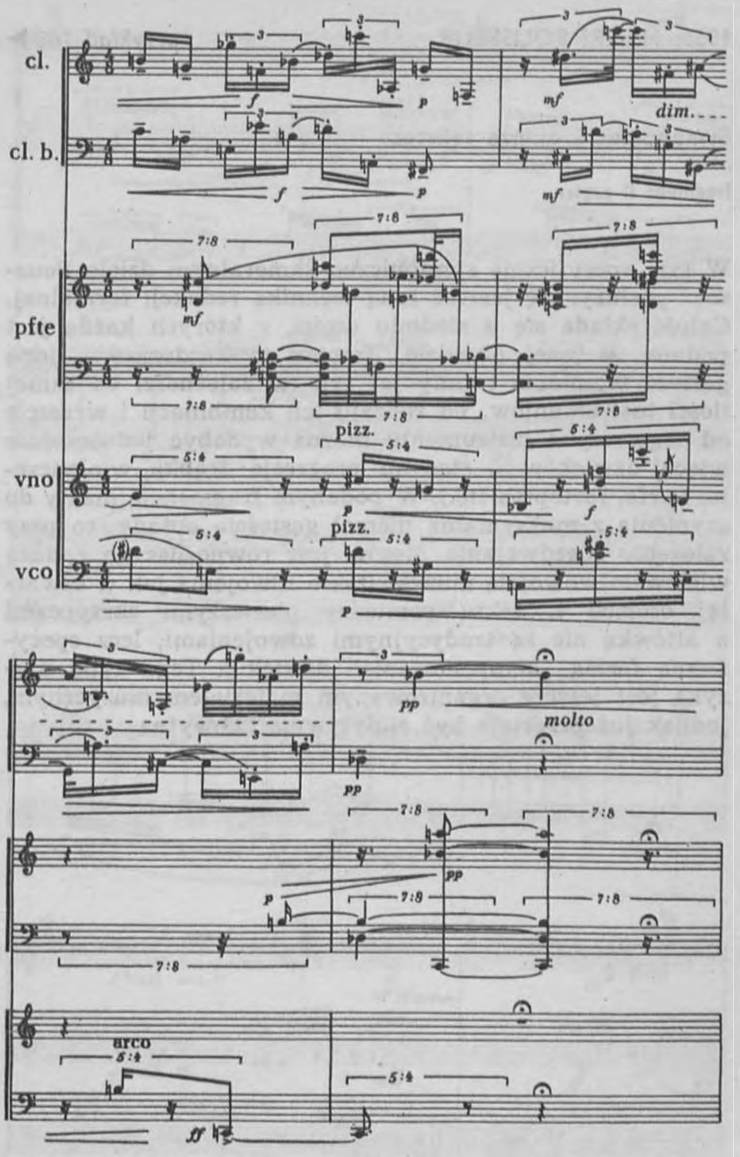
Wyd. Edizioni Suvini Zerboni

1955. HENRI POUSSEUR *przykład 107* ▶

Quintette „à la mémoire d'A. Webern"

fragment

Pousseur zastosował tu technikę idealnie polirytmiczną. W podanym fragmencie oba klarnety ujęte są głównie w rytmice triolowej, fortepian w rytmice septymolowej, skrzypce i wiolonczela w rytmice kwintolowej. Mamy tu zatem jakby trzy warstwy nierównomiernego przebiegu, trzy warstwy już przez samą niewspółmierność wyodrębnione i odosobnione. W ramach warstw zachodzą podobne kombinacje harmoniczne i motywiczne. Stąd też oba klarnety i oba instrumenty smyczkowe należy traktować podobnie jak fortepian (por. równoległości pomiędzy parami instrumentów). W harmonice uderza tu eksponowanie wielkich septym i małych non. Pousseur buduje muzykę w oparciu o skomplikowane zależności pomiędzy strukturą serii a rytmiką. Punktem wyjścia w tego typu kombinacjach materiałowych jest seria Weberna z *Op. 22* (*Kwartet na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian*, por. przykład 28), seria mało atrakcyjna, silnie schromatyzowana (cztery jej dźwięki tworzą wycinek skali chromatycznej). Dzięki eksponowaniu określonego typu współbrzmień wielkoseptymowych Pousseurowi udało się w tym utworze zaprezentować obok skomplikowanej struktury wyraźny klimat harmoniczny, znakomicie jednolicący złożoną muzykę.



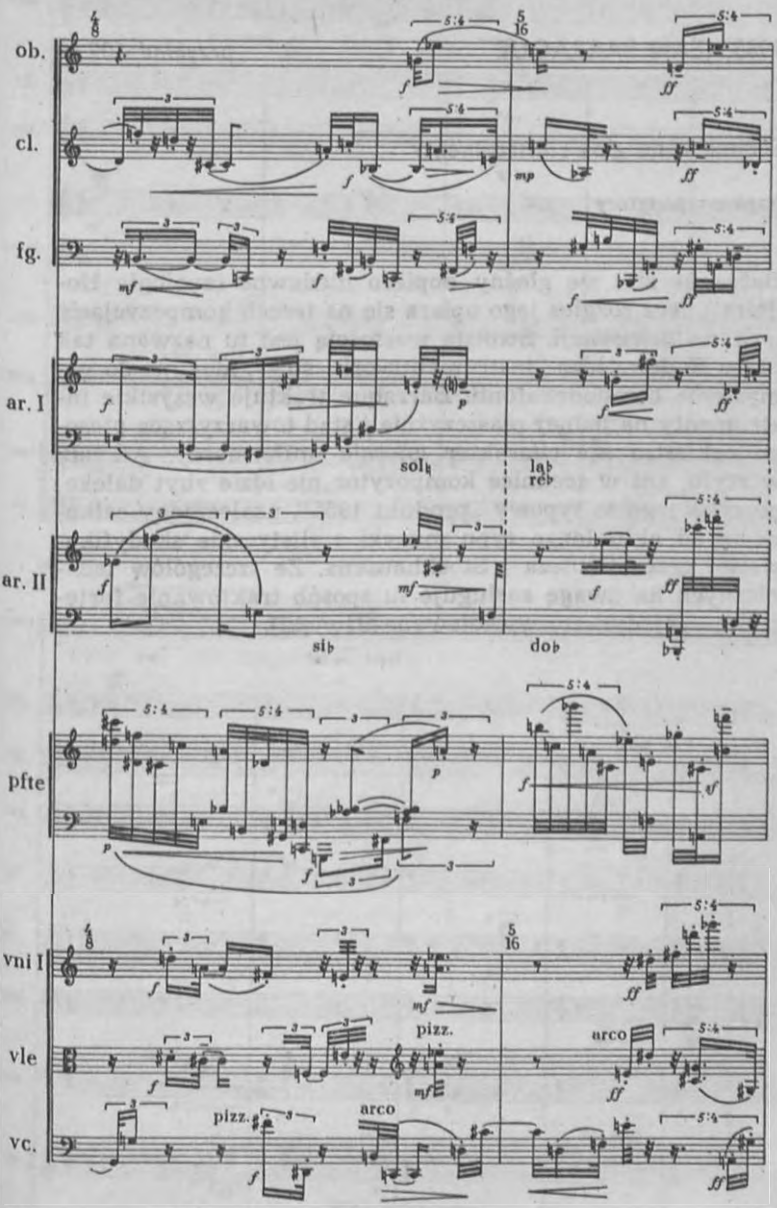
Wyd. Edizioni Suvini Zerboni

1955. HENRI POUSSEUR *przykład 108* ▶

Symphonies à quinze solistes

fragment II części

W tym specyficznie symfoniczno-kameralnym dziele Pousseur posłużył się jeszcze inną techniką redakcji formalnej. Całość składa się z siedmiu części, z których każda jest podana w innej obsadzie. Tworzy to każdorazowo inną gęstość brzmienia i inny jej typ (w zależności od samej ilości instrumentów, od rodzaju ich kombinacji i wreszcie od tego, czy z instrumentu można wydobyć jednocześnie więcej dźwięków — stąd np. progresja: trąbka, wiolonczela, harfa, fortepian itd.). W podanym fragmencie mamy do czynienia z maksymalną niemal gęstością obsady, co przy założeniu niezdwajania głosów jest równoznaczne z dużą wielowarstwowością muzyki (takie zdwojenia jak w czwartej ósemce 1. taktu pomiędzy pierwszymi skrzypcami a altówką nie są tradycyjnymi zdwojeniami, lecz specyficzną formą „komponowania" dźwięku). Tego typu muzyka jest jeszcze organizowanym materiałem muzycznym, jednak już przestaje być audytywnie uchwytna.



Copyright 1961 by Universal-Edition

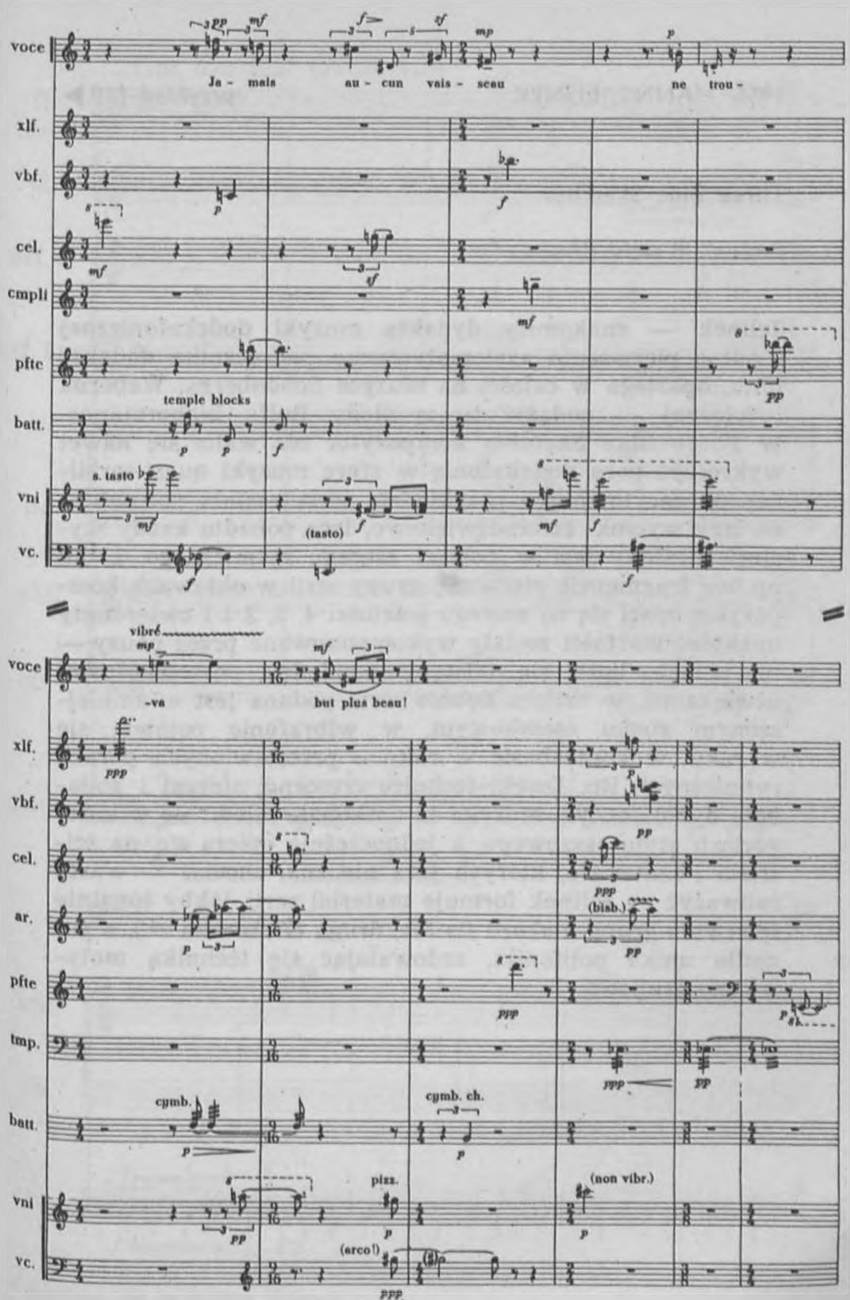
1955. JEAN BARRAQUE

przykład 109 ▶

Séquence na głos i instrumenty

fragment partytury

Barraque stał się głośny dopiero niedawno (apologia Hodeira!), lecz rozgłos jego opiera się na trzech kompozycjach, m. i. na *Sekwencji*. Swoistą wartością jest tu nazwana tak przez Hodeira idea „instrumentu-orkiestry", idea nie do pomyślenia bez dodekafonii. Barraque traktuje wszystkie instrumenty na jednej płaszczyźnie i stąd towarzysząca głosowi orkiestra ma charakter istotnie uniformalny. Ale ani w stylu, ani w technice kompozytor nie idzie zbyt daleko; muzyka jego to typowy „produkt 1955", uzależniony całkowicie od aktualnego typu muzyki stylistycznie skodyfikowanej przez Bouleza i Stockhausena. Ze szczegółów technicznych na uwagę zasługuje tu sposób traktowania fortepianu (pojedyncze, wyizolowane dźwięki).



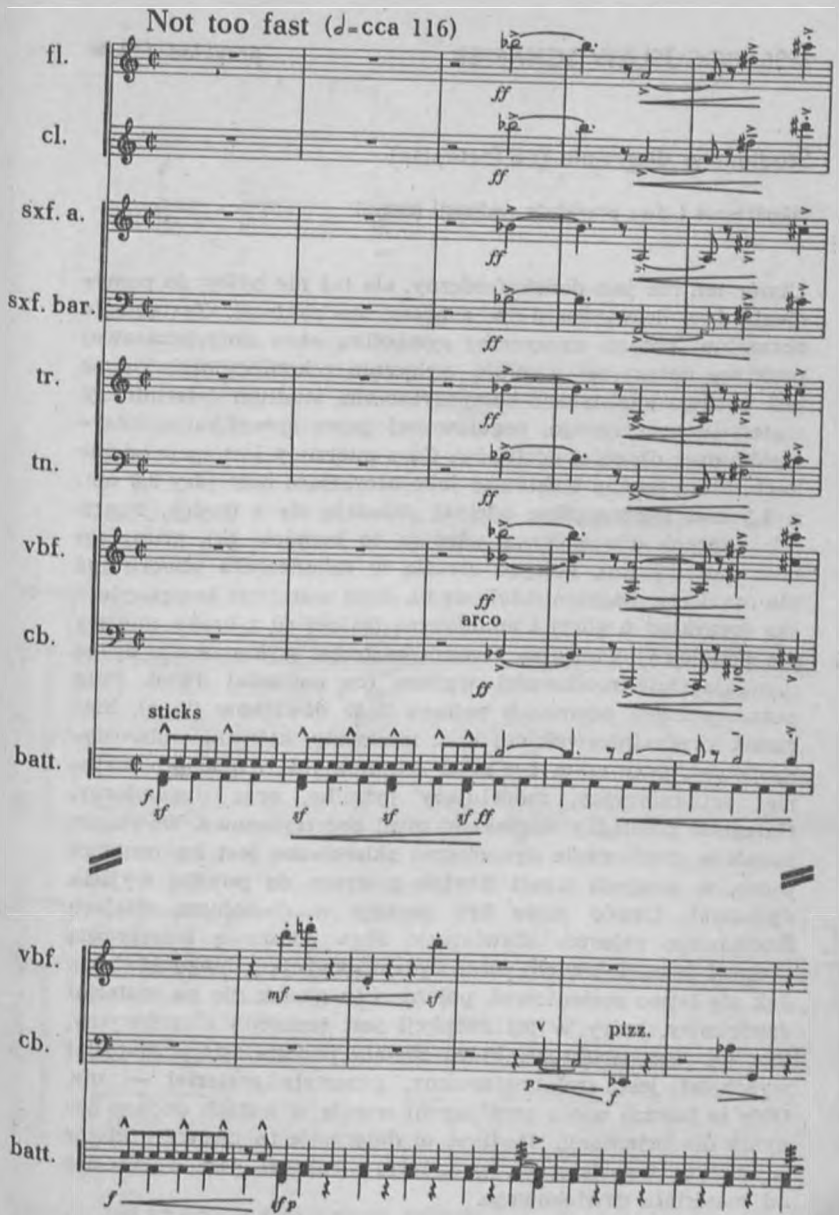
Copyright 1956 by Jean Barraque

1956. HANNS JELINEK *przykład 110* ▶

Three Blue Sketches

początek III części (Not too fast)

Jelinek — znakomity dydakta muzyki dodekafonicznej i autor pierwszego systematycznego podręcznika dodekafonii, opartego w całości na muzyce Schönberga, Weberna i własnej — podążył tu w ślady Rolfa Liebermanna. W *Three Blue Sketches* kompozytor nie waha się nawet wykroczyć poza dodekafonię w sferę muzyki quasi-serialnej. W zacytowanym przykładzie seria została podzielona na trzy wycinki czterodźwiękowe, lecz ponadto każdy wycinek ułożony jest w postaci szeregu rytmicznego. I tak np. we fragmencie pierwszej grupy serii w oktawach kompozytor oparł się na szeregu wartości 4, 3, 2 i 1 ćwierćnuty (niektóre wartości zostały wykomponowane przez pauzy — tu jednak liczą się odstępy pomiędzy poszczególnymi dźwiękami), w małym bębnie seria podana jest w zmniejszonym ruchu ósemkowym, w wibrafonie pojawia się w raku, w kontrabasie w raku o przestawionych parach rytmicznych itp. Dzięki technice crescend, sforzat i zmianom dynamicznym muzyka ta doskonale mieści się w kategoriach stylu jazzowego, a jednocześnie opiera się na ścisłości i materiale, których jazz nie zna, chociaż — warto zauważyć — Jelinek formuje materiał serii jakby tonalnie (pierwsza grupa = akord *fis-Fis*, druga G^7, trzecia c^6!), a ponadto unika polifoniki, zadowalając się techniką motywiczno-grupową.



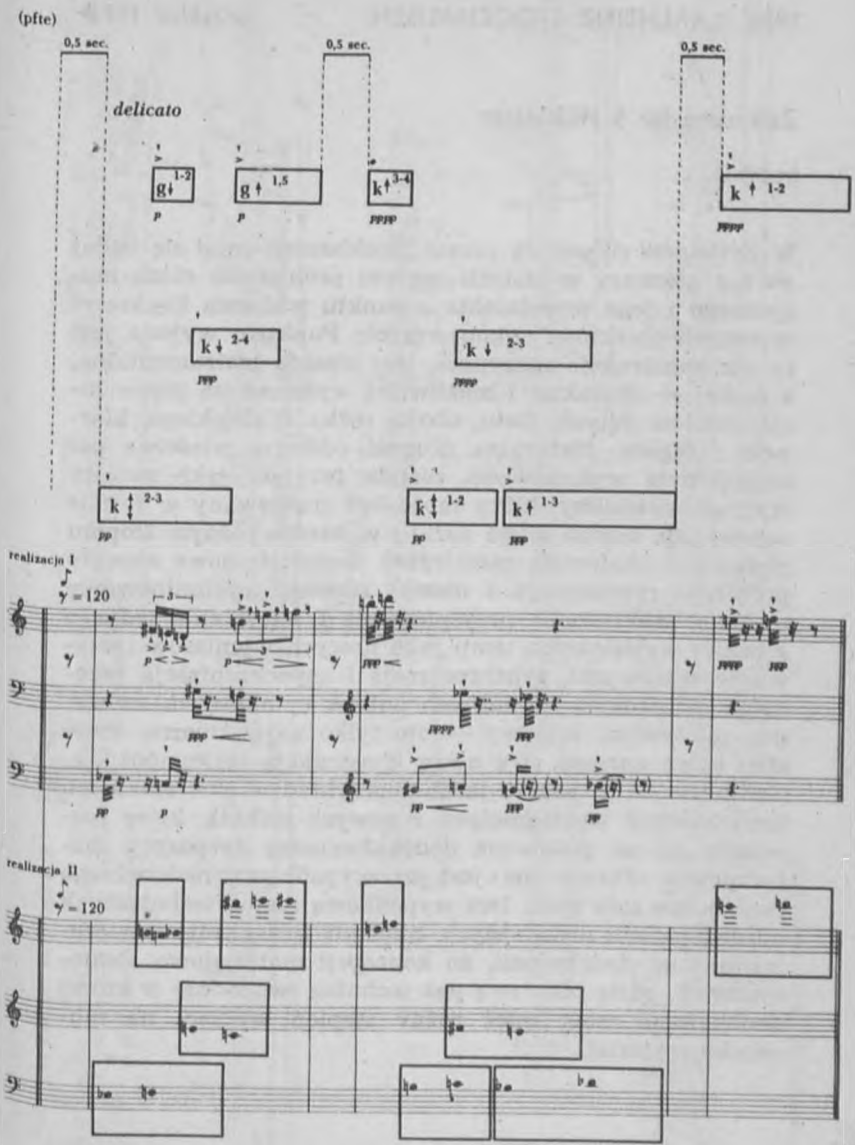
Copyright 1956 by Edition Modern

1956. BOGUSŁAW SCHÄFFER *przykład 111* ▶

Studium w diagramie (na fortepian)

zakończenie i dwa przykłady realizacji muzyki

Utwór ten nie jest dodekafoniczny, ale też nie byłby do pomyślenia bez doświadczeń w zakresie dodekafonii. Zastąpienie normalnej notacji muzycznej symboliką obcą dotychczasowej praktyce notacyjnej wynikło wyłącznie z konieczności. Utwór jest bowiem analityczno-kompozytorskim studium determinacji materiału muzycznego, regulowanej przez specyfikację interwałów oraz długości odcinków. Czas mierzony jest tu w odcinkach, które można traktować jako oscylujące pomiędzy 0,8 sek. a 1,2 sek. Poszczególne odcinki składają się z dwóch, trzech lub czterech dźwięków, a więc są to komórki (k), grupy (g) oraz motywy (m), których zresztą w zakończeniu utworu już nie ma. Cały diagram dzieli się na dwie warstwy: kompozytorską (przykład u góry) i analityczną (której tu z braku miejsca nie podajemy). Pierwsza zawiera materiał wykonawczy, druga ilustruje ilość możliwości wyboru (co najmniej dwie). Przy poszczególnych odcinkach podano ilość dźwięków (k, g), kierunek strefy interwałowej oraz interwały, którymi wolno dysponować, przy czym 1 = mała sekunda itd., a ponadto materiał artykulacyjny, modelujący rytmikę, oraz dynamiczny. Odległość pomiędzy wycinkami musi być trytonowa. Wewnątrz komórek cieniowanie dynamiczne skierowane jest ku centrum p-mp, w grupach trzeci dźwięk powraca do punktu wyjścia dynamiki. Utwór może być zaczęty w dowolnym miejscu środkowego rejestru klawiatury. Jego podstawę teoretyczną stanowi teza, iż dźwięki różne są transpozycją jednego dźwięku. Jak się łatwo zorientować, położono tu nacisk nie na materiał dźwiękowy, który w tej redakcji jest (celowo!) nieuchwytny, lecz na jego strukturę, która została podana ściśle. Materiał wysokości jest zrelatywizowany, pozostały materiał — nie. Obie (z bardzo wielu możliwych) wersje w nutach podano jedynie dla orientacji. *Studium w diagramie* to pierwszy utwór w muzyce współczesnej, w którym struktura jest ważniejsza od materiału dźwiękowego.



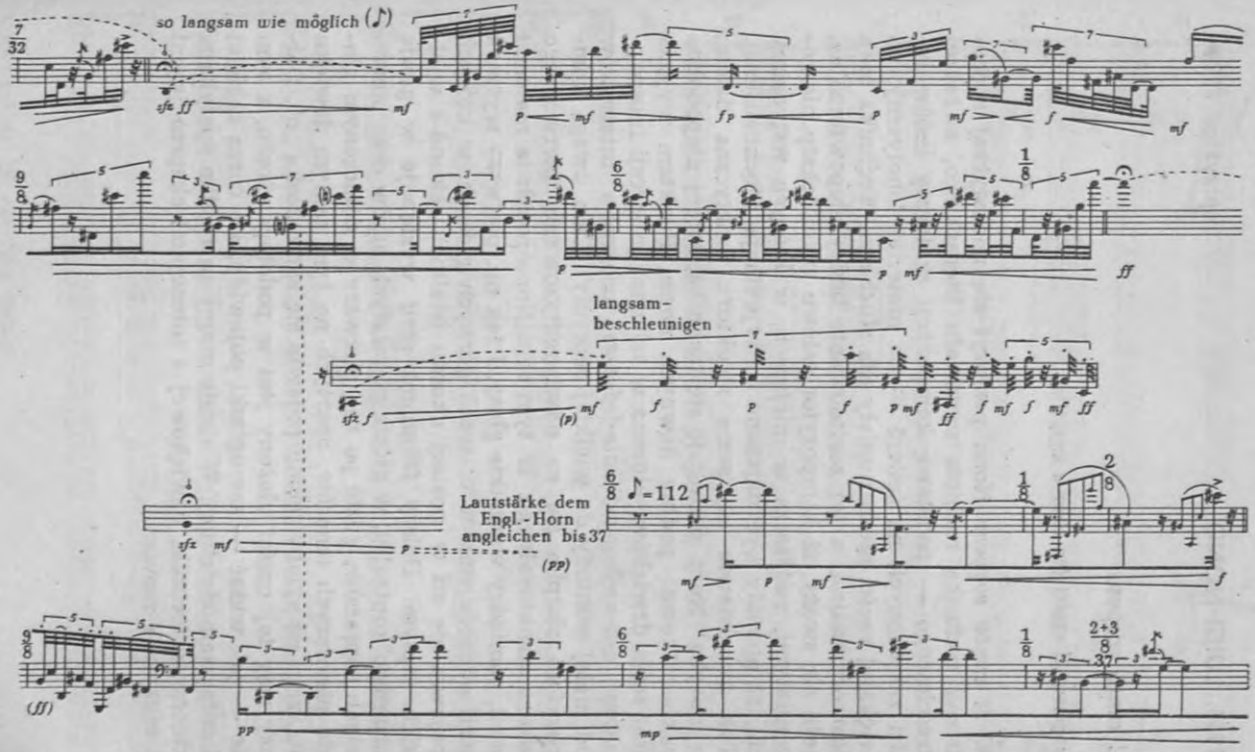
Copyright 1960 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

1956. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 112* ▶

Zeitmasse für 5 Holzbläser

fragment

W *Zeitmasse* (*Wymiary czasu*) Stockhausen zajął się bodaj po raz pierwszy w historii muzyki problemem czasu muzycznego i jego wypełniania z punktu widzenia konkretyzowanych obiektów wykonawczych. Punktem wyjścia jest tu nie konstrukcja muzyczna, lecz obsada instrumentalna, a ściślej — charakter i możliwości wykonawcze pięciu instrumentów dętych: fletu, oboju, rożka angielskiego, klarnetu i fagotu. Naturalna długość oddechu właściwa poszczególnym wykonawcom została przyjęta jako swoisty wymiar zasadniczy, który może być traktowany w formie czystej (np. bardzo długa nuta) i w bardzo różnym stopniu złożonej i wzajemnie niezależnej. Rezultat: nowe aspekty problemu rytmicznego i niemal zupełne wyeliminowanie metrum, traktowanie przyspieszenia i zwalniania jednego z pięciu wyjściowych temp jako nowych wymiarów (oczywiście czasowych), synchronizacja i asynchronizacja przebiegu, nakładanie się różnych pulsów rytmicznych na siebie, relatywizm czasowy — oto tylko najważniejsze kwestie, które narzuca swą nową konstrukcją ta kompozycja. *Zeitmasse* — to jeszcze jeden z przykładów ekstremalnych konsekwencji wyciągniętych z nowych technik, które rozwinęły się na podstawie dodekafonicznej dyspozycji materiałowej. Forma nie jest tu wypadkową nadrzędnego funkcjonowania serii, lecz wypadkową metod technicznych od dodekafonii niezależnych. Stąd już tylko krok do niezależności od dodekafonii, do koncepcji materiałowo aleatorycznych, gdzie podstawą jest technika swobodna, w której dodekafonia może mieć różny stopień wpływu na muzyczny materiał.

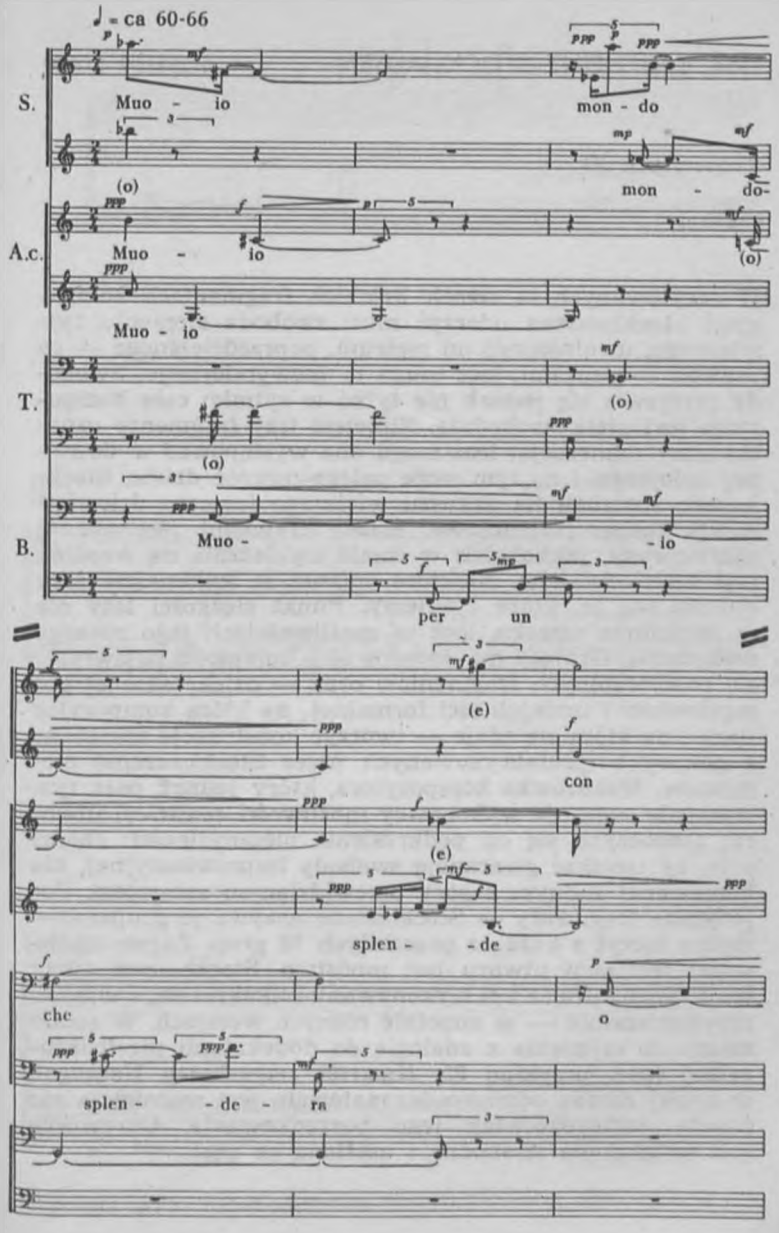


Copyright 1957 by Universal-Edition

Il canto sospeso

fragment II części (na chór a cappella)

W *Il canto sospeso* Nono posłużył się nadzwyczaj specyficzną techniką rozbicia materiału literackiego, a raczej treściowego — podstawą kompozycji są teksty listów ludzi zasądzonych na śmierć — na materiał fonetyczny, po większej części niezrozumiały dla słuchacza. Technika taka jest oryginalna, a jej zastosowanie bodaj niepowtarzalne, jeśli się zważy, iż kompozytor celowo czyni teksty niezrozumiałymi, zwłaszcza w miejscach, w których wstydzimy się, iż musiały być napisane (interpretacja Stockhausena). Tak przedstawia się sama struktura fonetyczna dzieła; a muzyka? Nono posługuje się techniką, której niepodobna zaklasyfikować podług dawnych norm. Punktem wyjścia jest seria dźwięków, ułożona w schemat progresji interwałowej (*a-b-as-h-g-c-fis-cis-f-d-e-es*, progresja interwałów od małej sekundy do wielkiej septymy). Cała uwaga kompozytora skupiła się na odschematyzowaniu pierwotnego wzoru strukturalnego. W tym celu Nono rozkłada materiał serii, pomiędzy wszystkie głosy. I tak np. pierwszy wycinek serii odnajdujemy w czterech górnych głosach, w których pojawia się on w postaci akordu wielkich sekund i wielkich septym. Dalszy fragment serii występuje w głosie drugiego kontraltu, w głosie pierwszych basów oraz pierwszych sopranów, gdzie po raz pierwszy w dołączonym głosie pierwszych tenorów, opartych na tym samym dźwięku *fis*, zamiast sylaby tekstu pojawia się samogłoska „o". Dalszy ciąg tej części ułożony jest w podobny sposób, z tym że — jak widać — samogłoski pojawiają się coraz częściej i coraz samodzielniej. W sumie mamy tu rzadko spotykaną zbieżność techniki dźwiękowej z intencjami ekspresyjnymi i muzyki z mową.



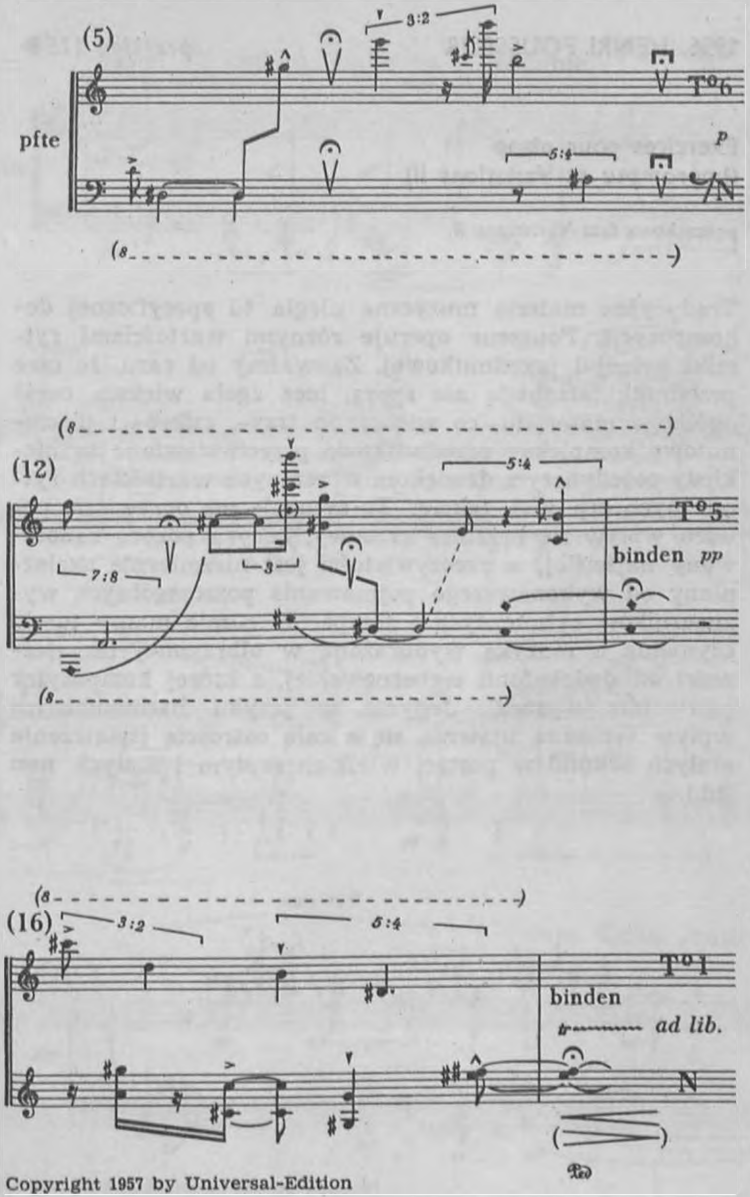
Copyright 1956 by Ars Viva Verlag

1956. KARLHEINZ STOCKHAUSEN *przykład 114* ▶

Klavierstück XI

fragmenty

W zacytowanych tu trzech krótkich fragmentach kompozycji Stockhausena uderzyć musi swoboda elementu rytmicznego, uwolnionego od metrum, poprzedzielanego — co prawda — pauzami, lecz mimo to niewymiernego. Swoboda przejawia się jednak nie tylko w rytmie; cała kompozycja jest ujęta swobodnie. Niniejsze trzy fragmenty oznaczyliśmy numeracją, lecz mogą one występować w dowolnej kolejności i na tym może polega nowość dzieła. Stockhausen rozrzucił na arkuszu wielkiego formatu dziewiętnaście takich fragmentów. Każdy fragment jest inaczej uformowany, jakkolwiek w sumie uwidacznia się wspólny styl tych odcinków. Niektóre odcinki są kilkanaście razy dłuższe niż te, które cytujemy. Punkt ciężkości leży nie w strukturze utworu, lecz w możliwościach jego różnego wykonania. Grający ma decydować o kolejności pojawiania się poszczególnych fragmentów oraz — dzięki własnej pomysłowości i umiejętności formalnej, na którą kompozytor liczy i na którą się zdaje — tworzyć konstrukcje muzyczne z gotowych (prefabrykowanych przez Stockhausena) elementów. Wskazówka kompozytora, który jednak poza tym wyraźnie sugeruje wykonawcy możliwości realizacji utworu, rozpoczyna się od podkreślenia nieumyślności: chodzi o to, by uzyskać gwarancję swobody improwizacyjnej, nie hamowanej żadnym z góry przewidzianym zamysłem. Pojedyncze fragmenty — Stockhausen nazywa je grupami — można łączyć z każdą z pozostałych 18 grup. Zatem możliwości realizacji utworu jest mnóstwo. Stockhausen życzy też sobie, by utwór był wykonywany kilkakrotnie, a więc — przypuszczalnie — w zupełnie różnych wersjach. W sumie mamy do czynienia z analogią do dodekafonii niestrukturalnej (por. przykład 85, *Kwartet smyczkowy* Henzego), w której zasada odmienności materiału jest ważniejsza niż zasada jakiegokolwiek jego porządkowania. Oczywiście jest to analogia swobodna i ustalona ex post.



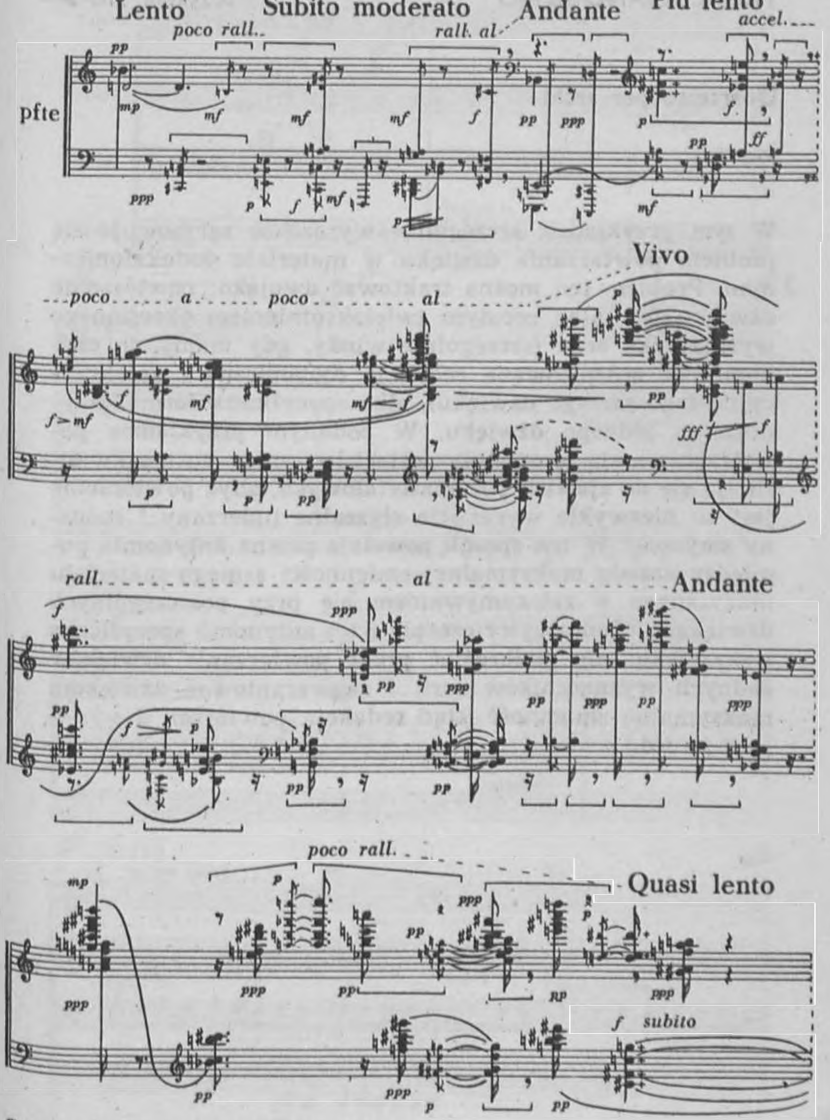
Copyright 1957 by Universal-Edition

1956. HENRI POUSSEUR *przykład 115* ▶

Exercices pour piano
(Impromptu et Variations II)

początkowa faza Variations II

Tradycyjna materia muzyczna uległa tu specyficznej dekompozycji. Pousseur operuje różnymi wartościami rytmiki pełnej i przednutkowej. Zauważmy od razu, że owe przednutki stanowią nie sporą, lecz zgoła większą część ogólnego materiału, co więcej, że trzy-, cztero- i pięcionutowe kompleksy przednutkowe przeciwstawione są niekiedy pojedynczym dźwiękom w realnych wartościach rytmicznych (np. w 1. takcie). Ta sytuacja ma oczywiście pewien wpływ na przebieg czasowy, kóry z pozoru zanotowany najściślej, w rzeczywistości jest niezmiernie uzależniony od wykonawczego pojmowania poszczególnych wyznaczników rytmicznych i tempa. W sumie mamy tu do czynienia z muzyką wyobrażoną w olbrzymiej niezależności od dodekafonii webernowskiej, z której kompozytor pierwotnie wyszedł. Jedynie w języku harmonicznym wpływ Weberna ujawnia się z całą ostrością (spiętrzenie małych sekund w postaci wielkich septym i małych non itd.).

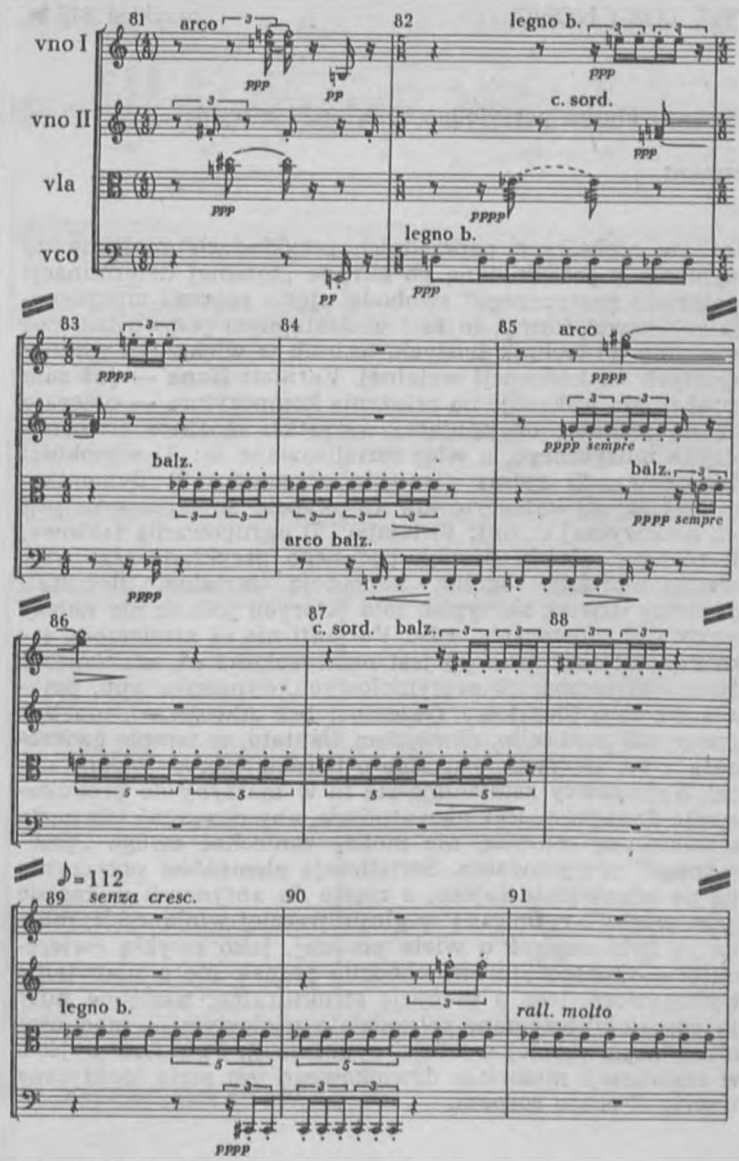


Copyright 1959 by Edizioni Suvini Zerboni

Quartetto per archi

fragment

W tym przykładzie szczególnie wyraziście zarysowuje się problem powtarzania dźwięku w materiale dodekafonicznym. Problem ten można traktować dwojako: powtórzenie dźwięku jest albo prostym zwielokrotnieniem określonego wyznacznika serii (szczególnie wtedy, gdy mamy do czynienia ze zróżnicowaną redakcją dynamiczną i artykulacyjną tego samego dźwięku), albo specyficzną formą przedłużenia jednego dźwięku. W podanym przykładzie powtórzenia mają tę ostatnią postać! lecz mimo to nie kwalifikują się do zjawisk pozamateriałowych, gdyż powtórzenie jest tu niezwykle wyraziście słyszalne (uderzany i rzucany smyczek). W ten sposób powstaje pewna antynomia pomiędzy zasadą maksymalnej zmienności samego materiału muzycznego a zatrzymywaniem się przy poszczególnych dźwiękach. Kompozytor czerpie z tej antynomii specyficzną wskazówkę: nie podkreślać przez powtarzanie dźwięków żadnych wyznaczników serii i zagwarantować dźwiękom maksymalną zmienność (stąd redakcja powtórzeń *d-e-es-f--g-e-fis* itd.).



Copyright 1956 by Edizioni Suvini Zerboni

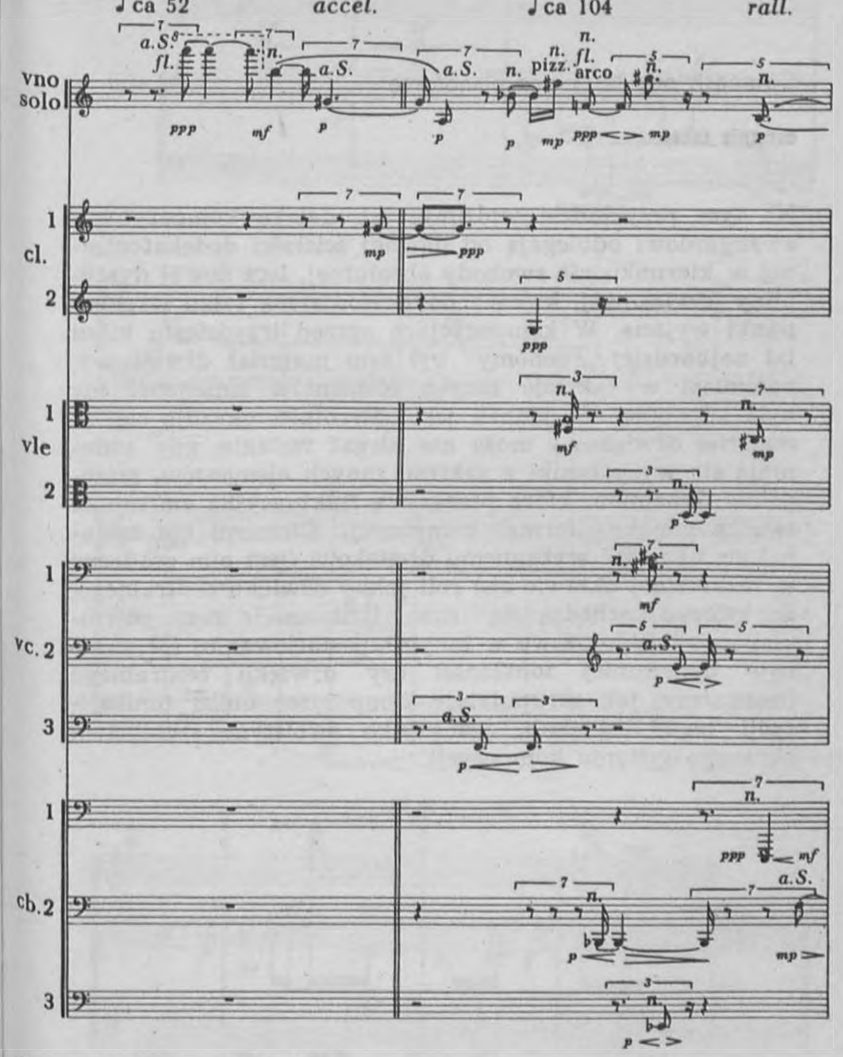
1957. LUIGI NONO

przykład 117 ▶

Varianti. Musica per violino solo, archi e legni

fragment

Jeśli w niektórych poprzednich przykładach mieliśmy do czynienia z poszukiwaną po okresie „totalnej determinacji materiału muzycznego" swobodą ujęcia procesu muzycznego czy nawet formy, to tu i w następnym przykładzie powracamy do technik ścisłych, technik w większości warstw opartych na koncepcji serialnej. *Varianti* Nona — już sam tytuł dzieła wskazuje na założenia kompozytora — opierają się na technice obejmującej wszystkie możliwe elementy języka muzycznego, a więc serializowane są: 1) wysokości dźwięków; 2) rytmy (trwania czasowe); 3) dynamika; 4) gęstość; 5) kategorie gry (w zespole smyczkowym jest ich nadzwyczaj dużo!); 6) tempo; 7) ugrupowania taktowe; 8) rejestry. Każdy dźwięk podanego przykładu jest więc zdeterminowany ogólną koncepcją serialną. Rezultat: pierwszy dźwięk skrzypiec solo (których jednak nie należy traktować solistycznie, gdyż *Varianti* nie są zamierzone jako koncert skrzypcowy!) jest na wysokości a^4, ma wartość dwunastu szesnastek septymolowych, dynamikę ppp, pojawia się sam (bez towarzyszenia i bez zdwojenia), ma być grany sul ponticello, dźwiękiem flautato, w tempie ćwierćnuta = 52. Oczywiście trudno o bardziej sprecyzowane dane! Wykonawcy zamieniają się tu w maszyny do produkowania dźwięków, lecz niewątpliwie, aby otrzymać tak gęsto różnicowaną muzykę, nie można zaniechać owego „przesadnego" precyzowania. Serializacja elementów przyczynia się do odnowienia zapisu, a często do antynomii w zapisie (por. wartość rytmiczną w głosie trzeciej wiolonczeli: można ją było zapisać o wiele prościej, jako zwykłą ćwierćnutę! — kompozytorowi chodziło jednak nie o ułatwienia wykonawcze, lecz o precyzję strukturalną; następne nuty są również utrzymane w podziale triolowym — stąd osobliwy zapis prostej wartości rytmicznej). Punktem wyjścia w serializacji materiału dźwiękowego jest seria identyczna z serią *Il canto sospeso*.

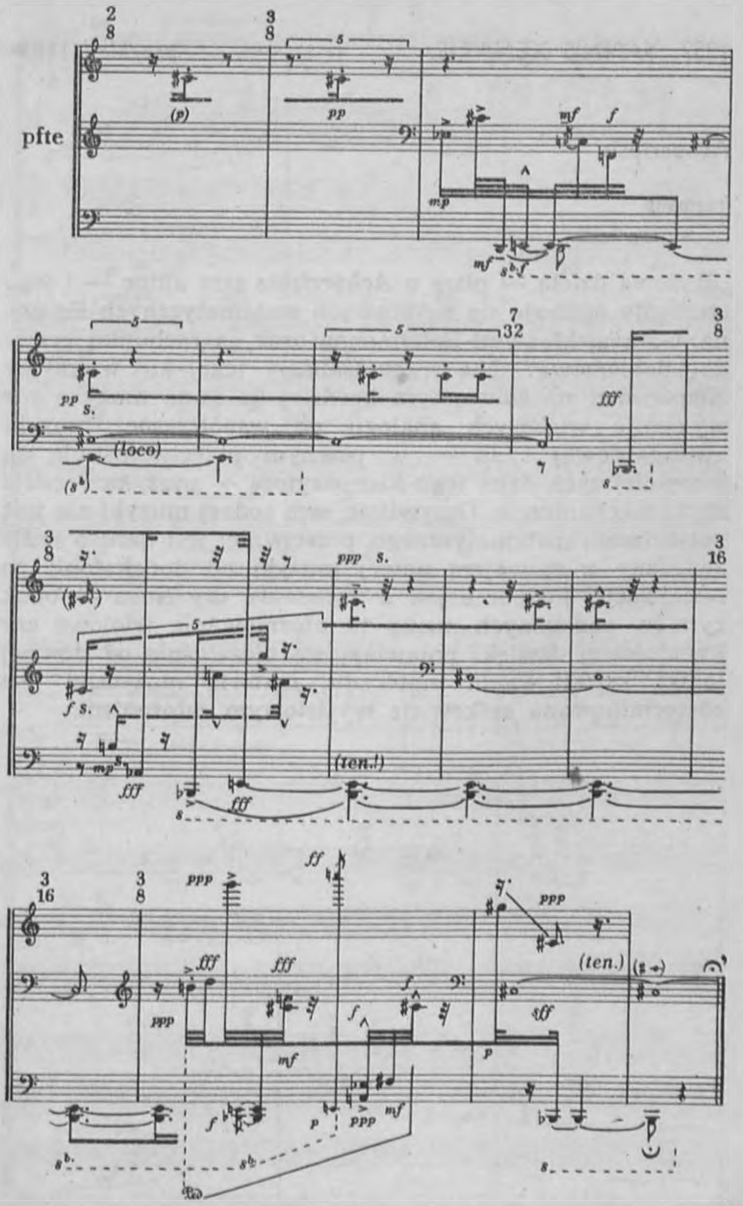


Copyright 1957 by Ars Viva Verlag

Composizione N. 1 per pianoforte

ostatnie takty

Na tym przykładzie widzimy, jak daleko kompozytorzy awangardowi odbiegają od dawnej ścisłości dodekafonicznej w kierunku nie swobody absolutnej, lecz nowej dyscypliny dźwiękowej, która z dodekafonią ma tylko wspólny punkt wyjścia. W kompozycjach sprzed trzydziestu kilku lat najbardziej „ruchomy" był sam materiał dźwiękowy, natomiast w zakresie innych elementów zmienność nie była kanonem. Tu jednak jest odwrotnie: okazuje się, że materiał dźwiękowy może nie ulegać zmianie, gdy zmieniają się wyznaczniki z zakresu innych elementów, szczególnie dynamika, która przez swą fluktuacyjną zmienność tworzy niejako „formę" kompozycji. Clementi nie zawahał się tu nadać wybranemu dźwiękowi (jest nim osadzone w razkreślnej oktawie *cis*) roli jakby dźwięku centralnego, do którego „schodzą się" inne. Kilkanaście razy powtórzone *cis* (każdorazowo w innym upostaciowaniu) nie sugeruje bynajmniej tonalności czy dźwięku centralnego (zauważmy, jak skrupulatnie kompozytor unika tonikalizacji tego dźwięku!), jest tylko swoistym szczegółem obranego systemu kompozycji.

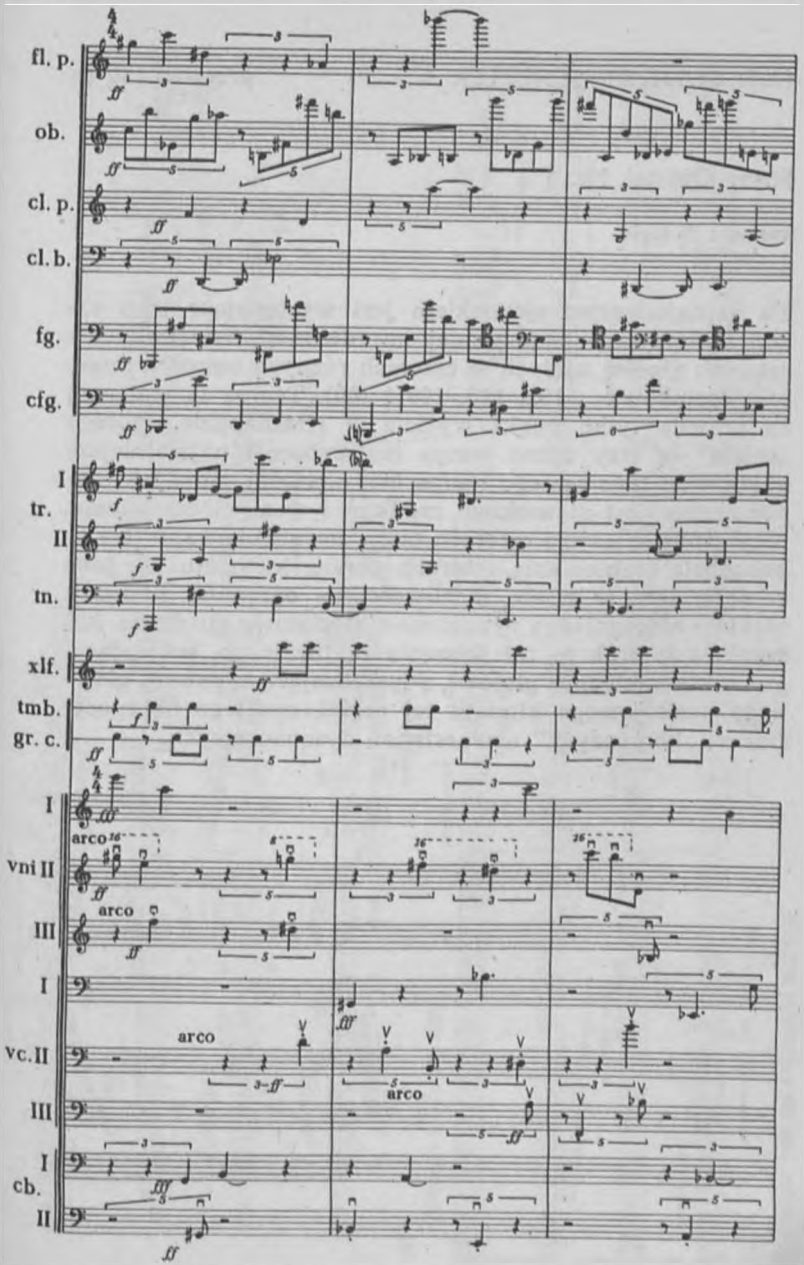


Copyright 1958 by Edizioni Suvini Zerboni

Achorripsis

fragment

„Budowa dzieła — pisze o *Achorripsis* sam autor — i jego szczegóły opierają się na prawach matematycznych Poissona, Gaussa, Maxwell-Boltzmanna oraz na rachunku prawdopodobieństwa". Nie sprawdzaliśmy tego, ale wierzymy Xenakisowi na słowo, tym bardziej że sama muzyka nie wykazuje większych analogii do współczesnej muzyki awangardowej i że — w pewnym przeciwieństwie do wcześniejszych dzieł tego kompozytora — muzyka rozwija się tu mechanicznie. Oczywiście, sam rodzaj muzyki nie jest pochodzenia matematycznego, przeciwnie: jest bardzo ściśle związany z rozwojem nowej muzyki od dodekafonii po serializację. Podobnie jak u Pousseura czy Nona — obok rytmów podzielnych mamy tu uformowania triolowe czy kwintolowe, dźwięki pojawiają się niezależnie od dawnej logiki kształtowania materiału, materia muzyczna jest zdeterminowana całkowicie wyjściowym założeniem.



Copyright 1958 by Bote und Bock

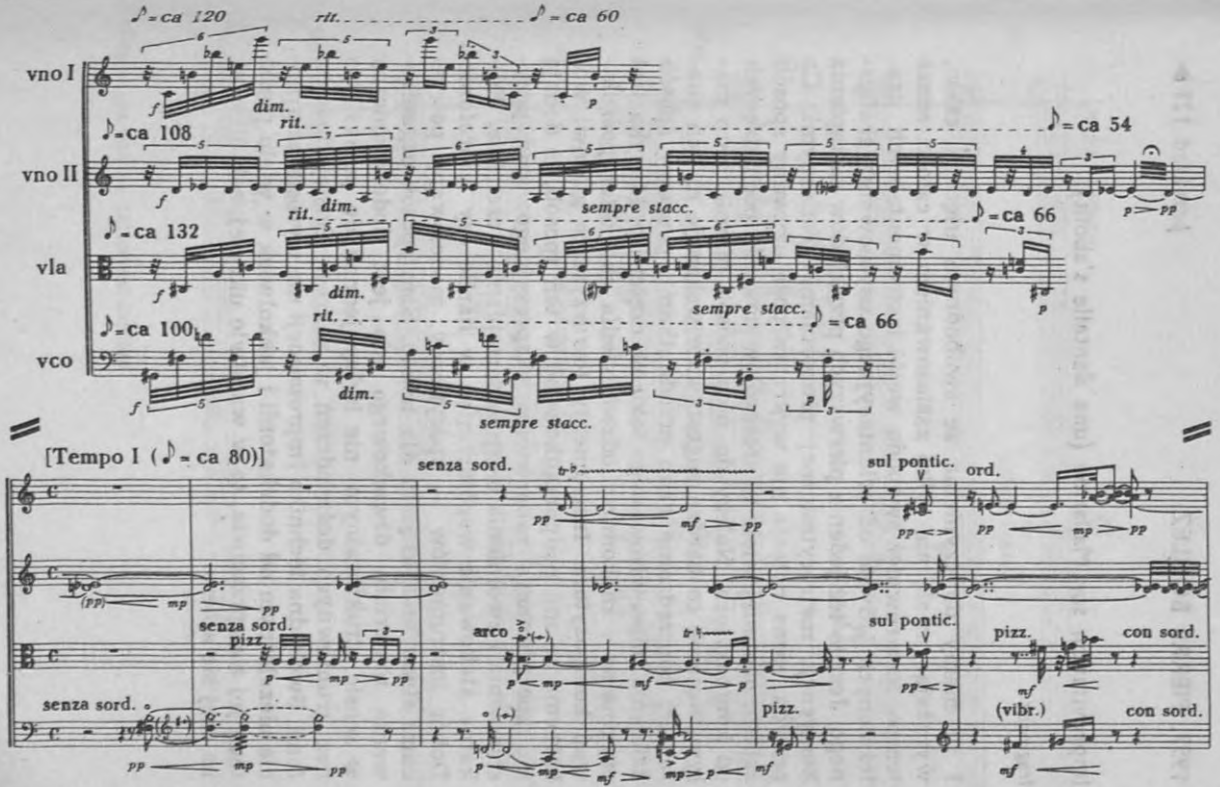
1957. GUNTHER SCHULLER

przykład 120 ▶

String Quartet Nr. 1

fragment III części

Tu najciekawszym zjawiskiem jest występujące jako zakończenie quasi-aleatorycznej improwizacji nawarstwienie czterech głosów ujętych w czterech różnych tempach (wartość ósemkowa = 132, 120, 108 i 100). Tempa te stanowią co prawda tylko punkt wyjścia w ritardandzie, którego „celem" są trzy różne tempa (najszybsze i najwolniejsze zdążają do tego samego tempa 66), niemniej samo ich eksponowanie jest zjawiskiem rzadkim i wartym omówienia. Niewątpliwie użycie czterech temp zawarunkowane jest tu koncepcją traktowania czterech głosów kwartetu nie jako zespołu, lecz w miarę możliwości — odrębnie. Rezultat: idealnie nieregularna rytmiczno-materiałowa struktura ściszenia (nie brak tu też ściszenia fakturalnego, polegającego na odejmowaniu głosów), poprzedzającego powrót głównego nastrojowego klimatu tej części, opartego na specyficznej „kompozycji" nawarstwień dysonansowych.



Copyright 1958 by Universal-Edition

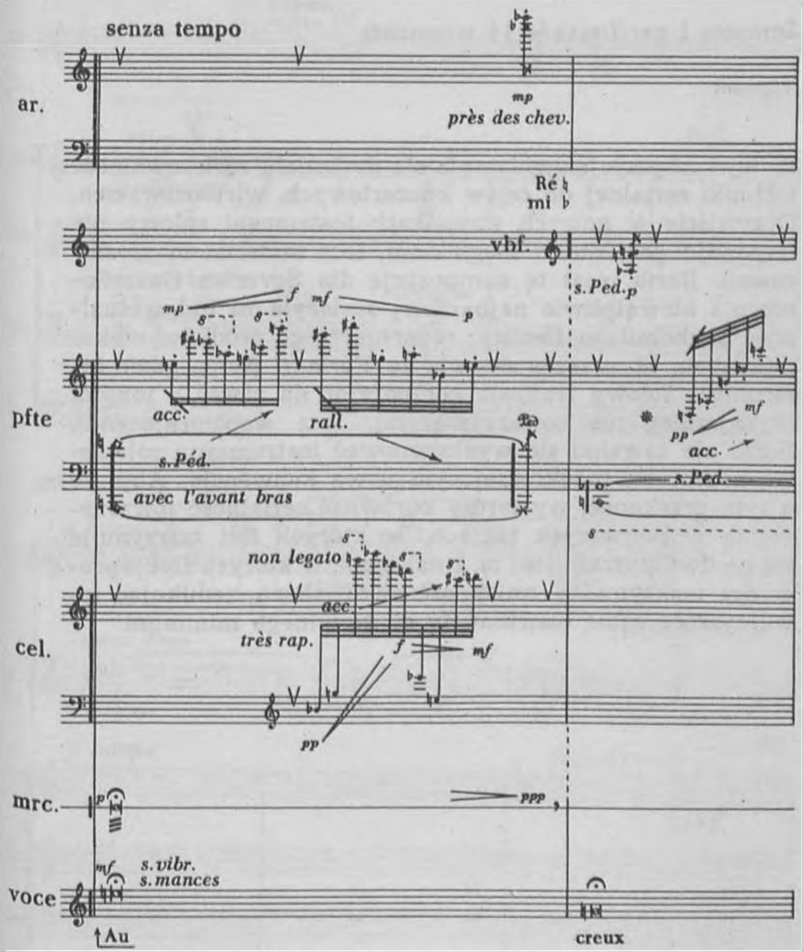
1957. PIERRE BOULEZ

przykład 121 ▶

Improvisation sur Mallarmé (une dentelle s'abolit)

fragment

I tu mamy do czynienia ze swobodnym ujęciem czasu, wyrażającym się nie tylko zastosowaniem w całości senza tempo, lecz również swobodą wejść instrumentalnych, uzależnionych jedynie od orientacyjnego usytuowania graficznego. Jest to też jeden z pierwszych przykładów zastąpienia konwencji metrorytmicznej proporcjami graficznymi. Co prawda, sama notacja nie wykracza poza używany sposób zapisu, niemniej wiele tu szczegółów nowych, pochodzących od kompozytora. Należy do nich sposób pisania grup małymi nutami, co bardzo sugestywnie wskazuje na ich charakter, poprzedzanie grup przednutkami, pauzowy sposób dzielenia improwizowanego toku na części itp. Muzyka jest oryginalna i znakomicie odzwierciedla charakter poszukiwań kompozytora. Instrumenty towarzyszące głosowi wokalnemu są mu podporządkowane w ten sposób, iż dodają mu specyficznego zabarwienia ekspresyjnego; stąd przyspieszenia i zwolnienia temp w fortepianie i czeleście, delikatne atakowanie współbrzmień w harfie czy wibrafonie. Dobór instrumentów — specyficzny, modelowany potrzebami stworzenia klimatu dla tekstu. Sam sposób organizowania materiału dźwiękowego nie jest dodekafoniczny w sensie strukturalnym, nie byłby jednak do pomyślenia bez gruntownych doświadczeń w zakresie ścisłej dodekafonii. Swobodna technika *Improwizacji* nie wyrosła na gruncie niezależnym od dodekafonii i jakkolwiek w wielu punktach jej się sprzeciwia, to w warstwie ukrytej, zakulisowej, na niej się opiera.



Copyright 1958 by Universal-Edition

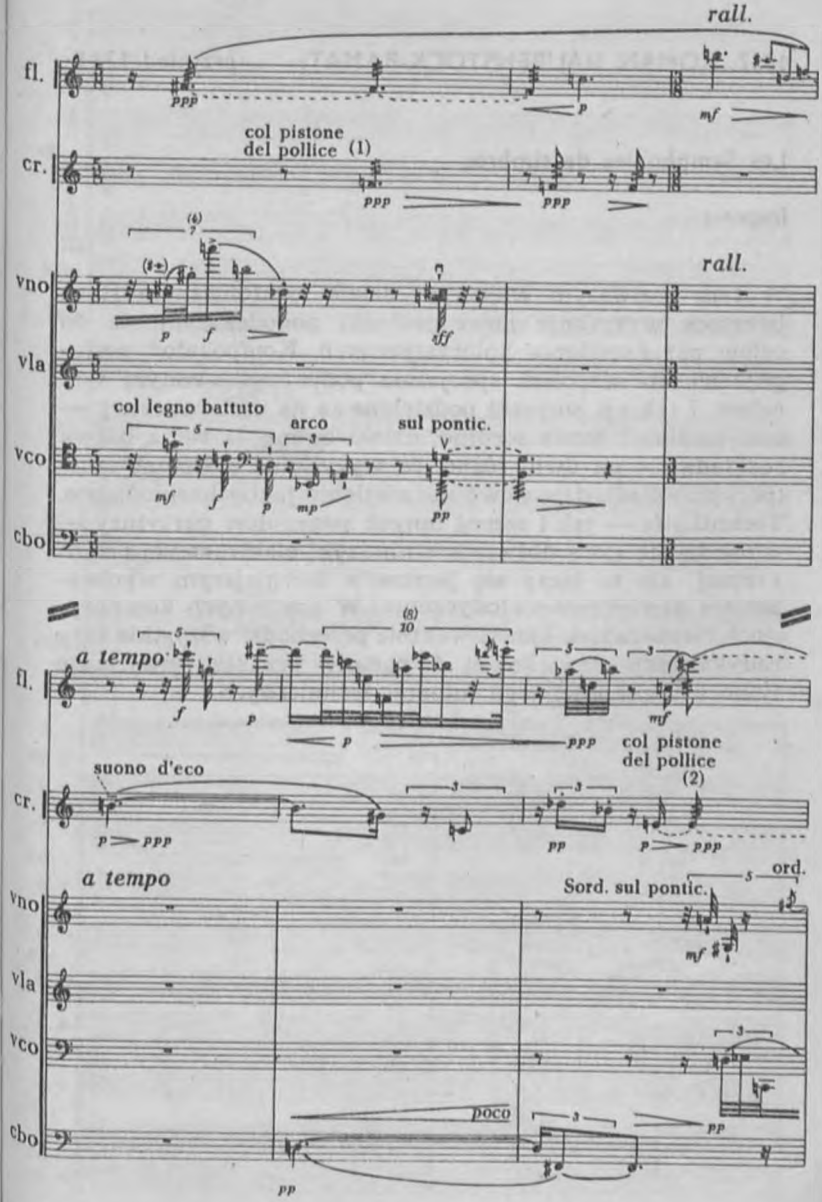
1957. LUCIANO BERIO

przykład 122 ▶

Serenata I per flauto e 14 strumenti

fragment

W tej kompozycji uwidacznia się doskonała zastosowalność techniki serialnej do celów koncertowych, wirtuozowskich. Oczywiście w nowych warunkach instrument solowy nie imponuje pasażami i biegnikami, lecz materiałem zróżnicowań. Berio pisał tę kompozycję dla Severina Gazzelloniego i niewątpliwie najbardziej zaciążyła tu indywidualność znakomitego flecisty, repertuar jego środków wykonawczych. W przeciwieństwie do *Varianti* Nona, gdzie instrument solowy traktuje kompozytor na równi z innymi (bynajmniej nie towarzyszącymi, lecz współgrającymi), Berio nie zawahał się wyeksponować instrumentu solowego w stopniu przekraczającym nowe konwencje. Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać serialność towarzyszenia w pierwszych taktach, w których flet zatrzymuje się na dwu nutach (*fis* i *c*), z dalszymi, w których flet wprowadza maksymalną zmienność materiałową, redukując towarzyszące sobie instrumenty do serialnego minimum.



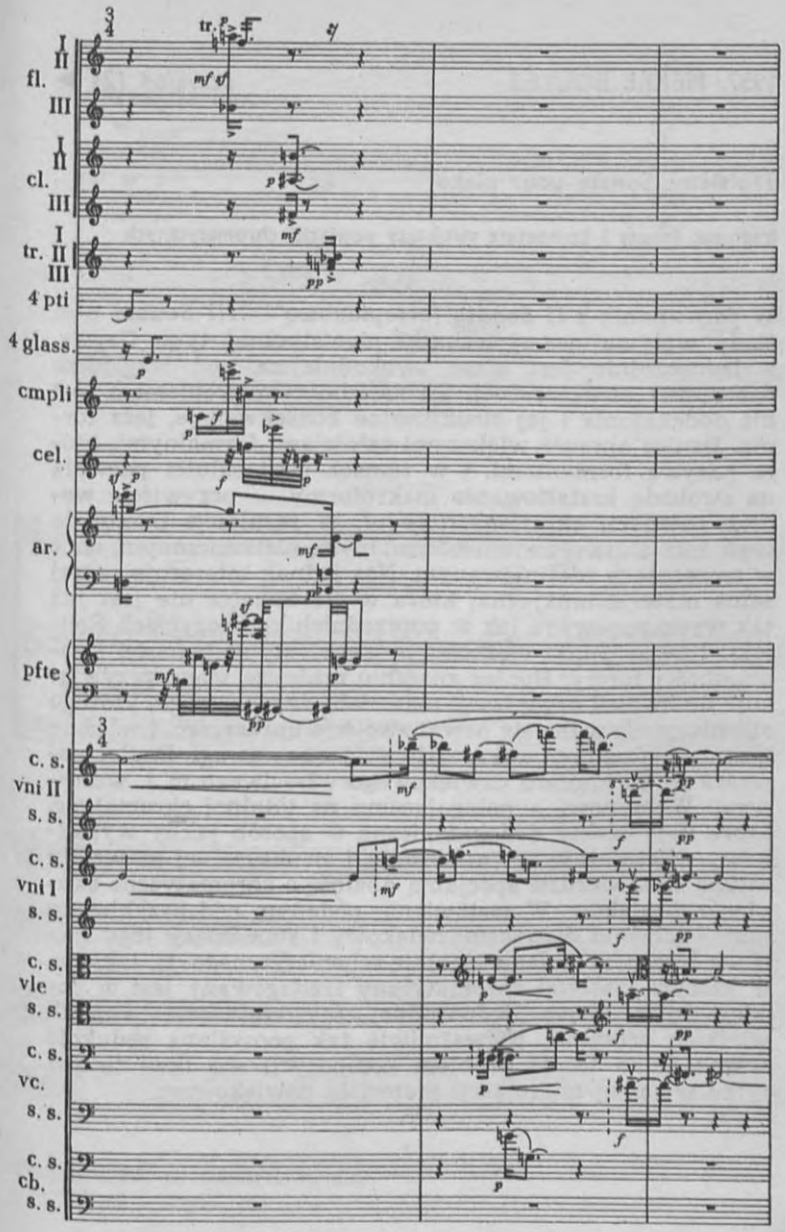
Copyright 1958 by Edizioni Suvini Zerboni

1957. ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI *przykład 123* ▶

Les Symphonies de timbres

fragment

W tym pierwszym większym dziele symfonicznym Haubenstock wyzyskuje nowe techniki pododekafoniczne do celów par excellence kolorystycznych. Kompozytor posługuje się tu zespołem specjalnie podporządkowanym tym celom. I tak np. smyczki podzielone są na dwie warstwy — con sordino i senza sordino, dzięki czemu ta sama barwa rozkłada się na dwie różne, co wyzyskane systematycznie (por. przykład), daje nowe naświetlenie jakby harmoniczne. Technika ta — jak i szereg innych szczegółów partytury — wywodzi się już z doświadczeń muzyki elektronowej i konkretnej, ale tu łączy się jeszcze z dawniejszym wyobrażeniem dźwiękowo-melodycznym. W następnych kompozycjach Haubenstock konsekwentnie przechodzi wszystkie fazy radykalizacji dźwiękowej i podany przykład informuje tylko o odrębności jego intencji technicznych.

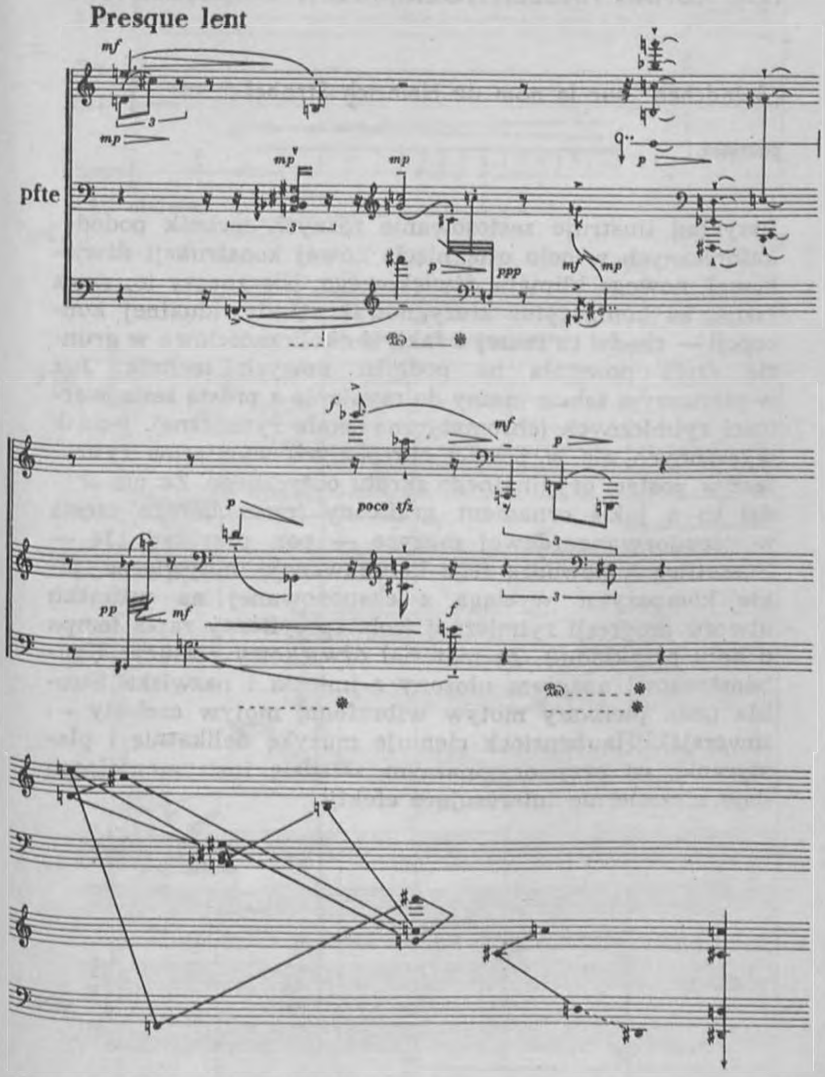


Copyright 1958 by Universal-Edition

Troisième Sonate pour piano

fragment Sonaty i komentarz struktury powiązań chromatycznych

W porównaniu z *II Sonatą fortepianową* — *III Sonata* nosi ślady wpływu nowej techniki pianistycznej typu Cage'a, a jednocześnie jest nieco swobodniejsza pod względem dyscypliny strukturalnej. Tu zasadniczym problemem jest nie dodekafonia i jej strukturalne konsekwencje, lecz forma. Boulez operuje większymi całościami formalnymi, które nazywa formantami, i w ramach tych całości pozwala na swobodę kształtowania makroformy — oczywiście według pewnych określonych reguł. W rezultacie mamy do czynienia z utworem wieloformalnym, nieskończonym, choć w szczegółach zdefiniowanym. Nas jednak interesuje raczej sama materia muzyczna, która w *III Sonacie* nie jest już tak wyeskponowana jak w poprzednich kompozycjach Bouleza. Kładąc punkt ciężkości na problemy zmienności i zamienności formy, Boulez znacznie mniejszą wagę przywiązuje do kwestii organizacji materiału dźwiękowego, którego struktury nie waha się nawet swoiście upraszczać. I właśnie tym uproszczeniom warto poświęcić nieco uwagi. Boulez powraca tu do klimatu dźwiękowego właściwego m. i. wczesnemu Webernowi, a polegającemu na totalnej chromatyce, która daje efekty dodekafoniczne w sposób jakby wypadkowy. Niezależnie od proweniencji strukturalnej materiału można tu stwierdzić specjalną dbałość o chromatyczne skupienie dźwięków. W zestawieniu podanym pod przykładem mamy schemat dwunastodźwiękowy i stanowiący jego wycinek fragment układu idealnie schematycznego, tj. takiego, w którym materiał chromatyczny zredagowany jest w postaci interwałowo jednorodnej (nawarstwienie samych wielkich septym!). Niewątpliwie tak pomyślana redukcja wskazuje na to, że problem kompozycji nie tkwi tu już tylko w samej organizacji materiału dźwiękowego.

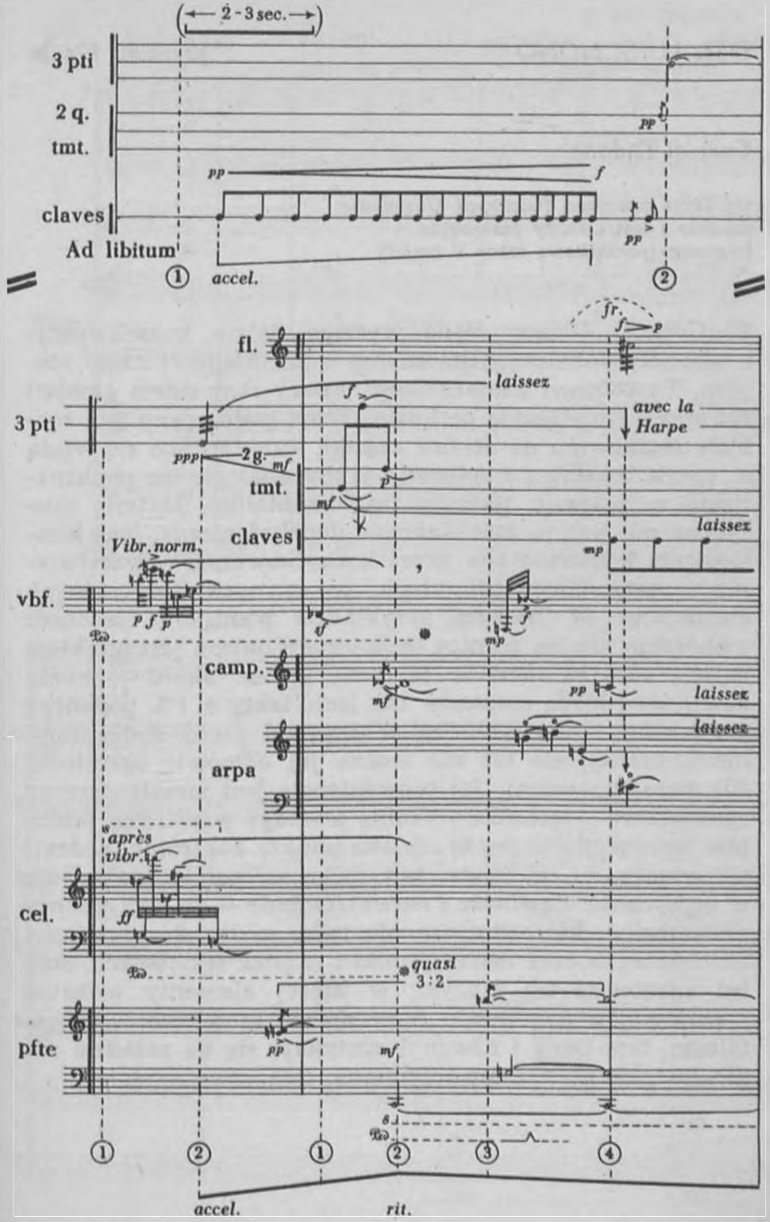


Copyright 1961 by Universal-Edition

„Ständchen" sur le nom de Heinrich Strobel

początek

Przykład ilustruje zastosowanie różnych technik pododekafonicznych w celu osiągnięcia nowej konstrukcji dźwiękowej, nowego klimatu dźwiękowego. Nie znaczy to, rzecz jasna, że kompozytor zrezygnował z indywidualnej koncepcji — chodzi tu raczej o fakt, iż okolicznościowa w gruncie rzecz powstała na podłożu nowych technik. Już w pierwszym takcie mamy do czynienia z prostą serią wartości rytmicznych (chromatyczna skala rytmiczna), jednak wyrażonych nie w postaci określonych wymiarów rytmu, lecz w postaci oryginalnego skrótu optycznego. Że nie chodzi tu o jakiś ornament graficzny (rzecz bardzo częsta w pseudoawangardowej muzyce — por. przykład 134 — Bussottiego), dowodzą tego konsekwencje motywiczne, jakie kompozytor wyciąga z eksponowanej na początku utworu progresji rytmicznej (zob. specyficzny zapis tempa u dołu przykładu!). Za materiał dźwiękowy posłużył Haubenstockowi anagram ułożony z imienia i nazwiska Strobla (zob. pierwszy motyw wibrafonu, motyw czelesty — inwersja). Haubenstock cieniuje muzykę delikatnie i plastycznie, co przy oryginalnym składzie instrumentalnym daje niezmiernie interesujące efekty.

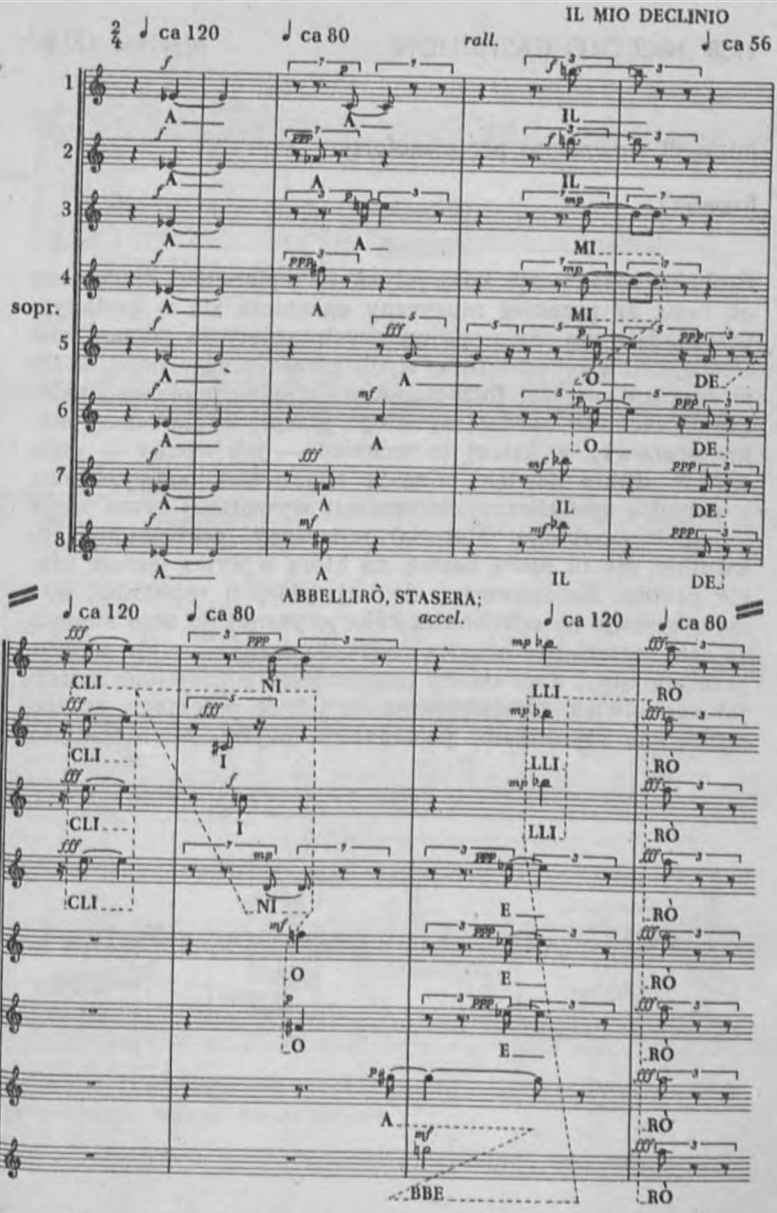


Copyright 1958 by Universal-Edition

Cori di Didone

wg Terra promessa (Giuseppe Ungaretti)
na chór i instrumenty perkusyjne
fragment (początkowe takty V części)

W *Cori di Didone* Nono wyciąga dalsze konsekwencje z techniki wokalnej, jaką znamy z przykładu *Il canto sospeso*. Tu chórowi kameralnemu (cztery razy osiem głosów) towarzyszy wyłącznie perkusja. Tekst poddawany jest rozbiciu serialnemu na drobne cząstki, które trudno się wiążą w całość tekstową i stanowią jakby analogię do punktualizmu w zakresie techniki instrumentalnej. Materia muzyczna nie jest tu mechanicznie dodekafoniczna, lecz kunsztownie konstruowana przez konsytuowanie, nawarstwianie i zestawianie jednolitych, pokrewnych oraz różnych elementów. W naszym przykładzie pomiędzy unisonem a akordem nie ma różnicy technicznej: unison jest punktem zejścia się dźwięków w tę samą postać, akord — sumą dźwiękową kilku unisonów itd. (zob. takty 4. i 5. podanego przykładu). Taka technika odbiega od zasad dodekafonii mechanicznej, ale też nie można jej odmówić określonej siły konstruktywnej. Jej proweniencja jest zresztą typowo „gatunkowa": technika wokalna wymaga wspólnych punktów intonacyjnych (są to niejako punkty kontrolne) i idealna serializacja możliwa jest tylko w partyturze, a nie w wykonaniu. Zgodność i rozwarstwienie — to dwa punkty ekstremalne, które dotyczą nie tylko materiału wysokości dźwiękowych, lecz także rytmiki i cząstek tekstowych, stąd też odrębność tej muzyki, w której elementy wokalne i perkusyjne (wyłącznie instrumenty metalowe, wiszące: talerze, tam-tamy i dzwony) spotykają się na zasadzie nie głosów głównych i towarzyszenia, lecz równoważnie.



Copyright 1959 by Ars Viva Verlag

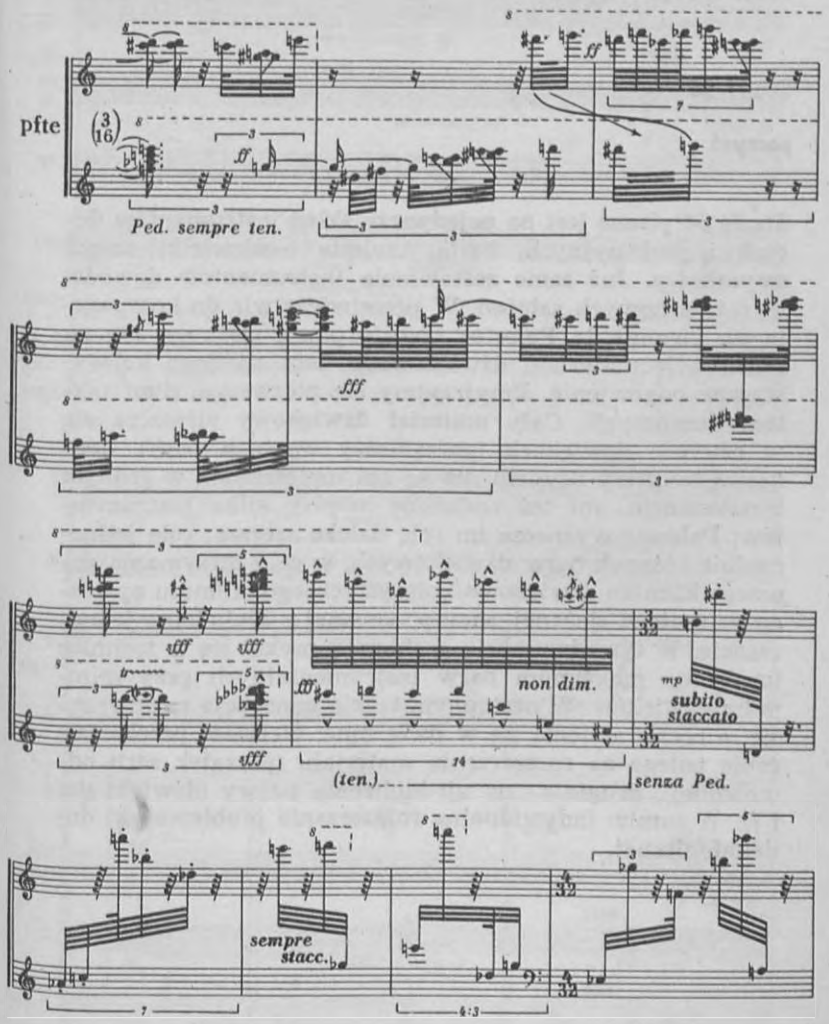
1958. NICCOLÒ CASTIGLIONI

przykład 127 ▶

Inizio di movimento per pianoforte

fragment

Problem zasadniczy: kolorystyka fortepianowa. Zauważmy od razu, że przebieg muzyczny ogranicza się w podanym przykładzie do dwu najwyższych rejestrów fortepianu. Castiglioni wychodzi tu z wyobrażenia muzycznego, które w zasadzie nie jest fortepianowe i stanowi ciekawą analogię do techniki bardzo szybkiego przegrywania taśmy magnetofonowej, w której to technice — jak wiemy — pierwotnie niskie dźwięki ulegają znacznemu podwyższeniu, a ponadto specyficznej deformacji wywołanej przez nowe „tempo" przebiegu. Materiał muzyczny, pozbawiony alikwotów, ma tu nową barwę, na którą wpływa jeszcze użycie pedału. Zredukowana do najwyższych rejestrów, muzyka zyskuje na odrębności kolorystycznej do tego stopnia, że sam materiał — zresztą dodekafoniczny — staje się niejako obojętny, a struktury interwałowe pozbawione zostają jakiegokolwiek oddziaływania na jakość przebiegu, zdeterminowaną czynnikami pozamateriałowymi, zewnętrznymi.

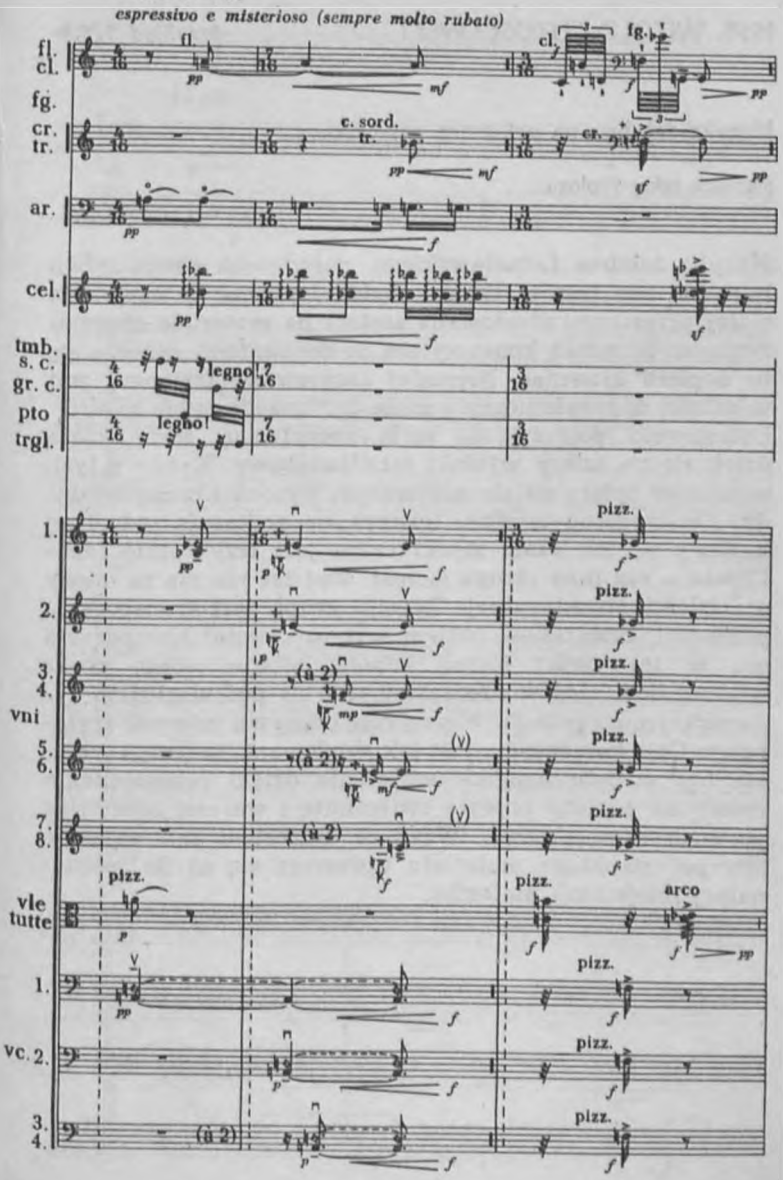


Copyright 1958 by Edizioni Suvini Zerboni

Study 58

początek

Study 58 pisane jest na pojedynczy skład instrumentów dętych i perkusyjnych, harfę, czelestę i niewielki zespół smyczkowy. Już samo zestawienie instrumentów dowodzi wyraźnie nowych założeń. W przeciwieństwie do kompozytorów awangardy Palester kładzie punkt ciężkości nie na serializację materiału dźwiękowego, lecz na jego kolorystyczne odnowienie. Przyjrzyjmy się pierwszym dwu taktom kompozycji. Cały materiał dźwiękowy streszcza się w czterech dźwiękach (początkowy wycinek serii). Jednakże te cztery dźwięki nie są ani umieszczone w jednym instrumencie, ani też rozłożone między kilka instrumentów; Palester wyznacza im rolę daleko szerszą; rolę jednocześnie różnych barw dźwiękowych, w celu otrzymania pewnego klimatu dźwiękowo-kolorystycznego, klimatu opartego na materii złożonej, skomponowanej z wielu barw jednocześnie. W tym dwutakcie problem zamykał się w technice uzyskania maksimum barw instrumentalnych przy minimum dźwięków. W następnym takcie koncepcja ta odwraca się, a raczej zmienia się w dwie inne: pierwsze przekształcenie polega na rozszerzeniu materiału (początek serii odwróconej), drugie — na ujednoliceniu barwy (dźwięki *ges* i *f*). W sumie: indywidualne rozszerzenie problematyki dodekafonicznej.

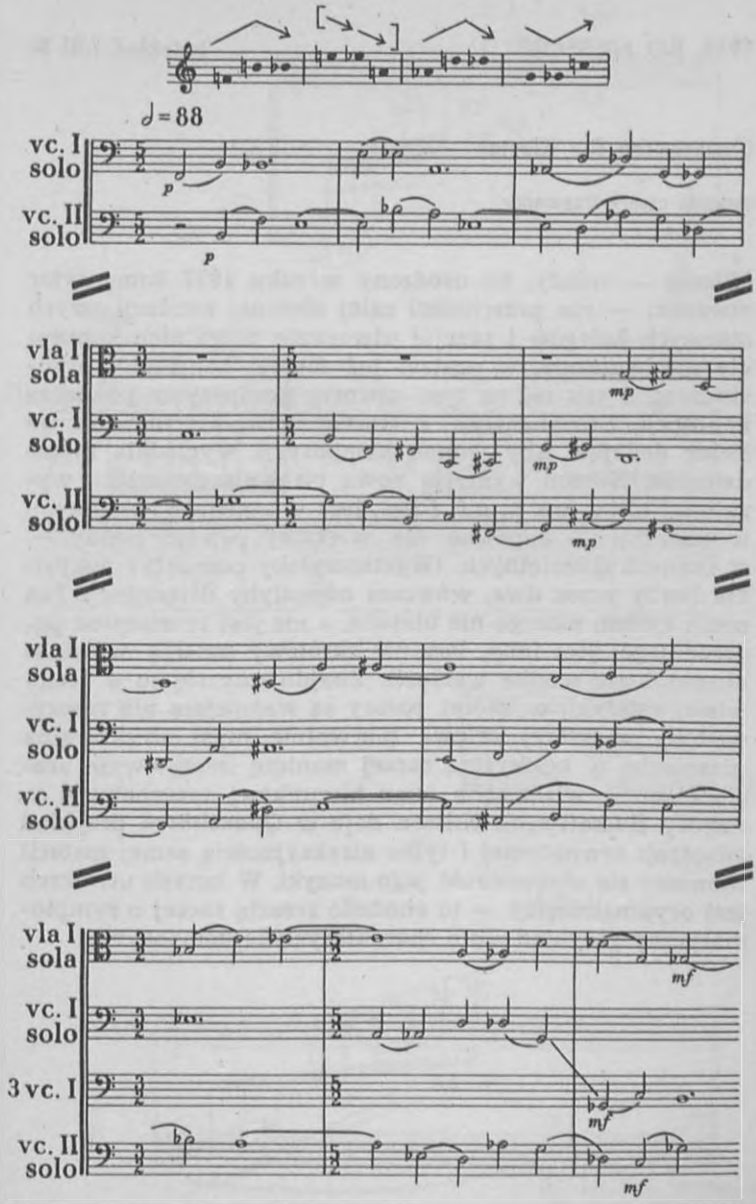


Copyright 1958 by Roman Palester

Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową

pierwsze takty Prologu

Muzyka żałobna Lutosławskiego, poświęcona pamięci Béli Bartóka, nie jest w całości dodekafoniczna, a nawet na małej przestrzeni zbudowana została na materiale chromatycznym. Stosunek kompozytora do dodekafonii zaczyna się tu dopiero ujawniać. Niemniej zacytowany fragment jest w całości dodekafoniczny i może być przedmiotem analizy. Lutosławski posłużył się serią specyficzną, serią, która dzieli się na cztery wycinki trzydźwiękowe. Każdy z tych wycinków opiera się na interwałach trytonu i małej sekundy. Poszczególne wycinki (grupy) nie wykazują jednolitej budowy — ich suma strukturalna jest trzykrotnie identyczna, a raz inna (druga grupa), stąd też nie ma tu mowy o ścisłości strukturalnej. Trzecia grupa jest transpozycją pierwszej, czwarta — rakiem w odwróceniu. Kompozycja ma w tej części formę kanonu, obejmującego coraz większą ilość głosów i rozrastającego się pod względem dynamicznym od p do ff. Ważną rolę odgrywa interwał trytonowy. Cała kompozycja jest tak zbudowana, iż tempo wzrasta bez udziału agogiki, wyłącznie dzięki rozdrobnieniu rytmu od półnuty poprzez ćwierćnutę i wartość ósemki aż po ruch szesnastkowy. Wraz ze wzrostem tak pojętego „tempa" struktura materiału upraszcza się aż do (politonalnej miejscami) diatoniki.



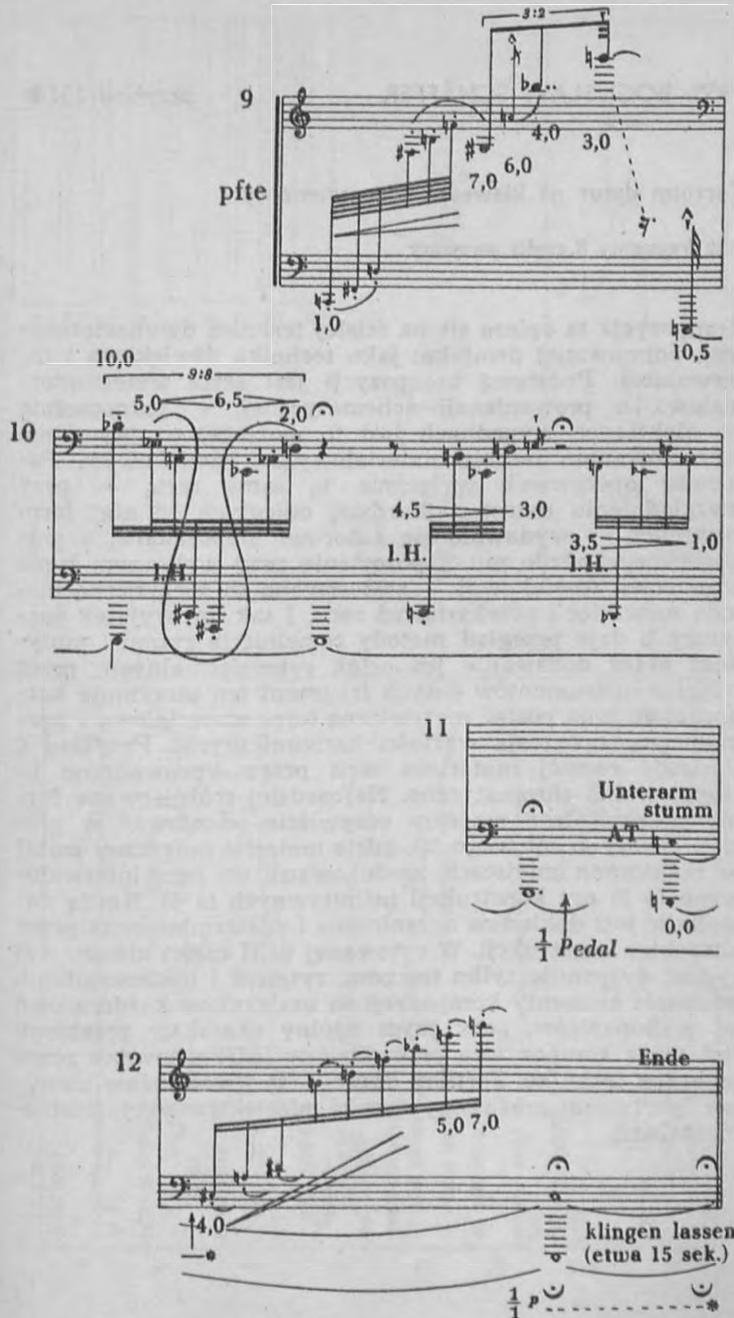
Copyright 1958 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

1958. BO NILSSON *przykład 130* ▶

Quantitäten für Klavier

ostatnie cztery fragmenty

Nilsson — młody, bo urodzony w roku 1937 kompozytor szwedzki — nie przechodził całej złożonej ewolucji swych starszych kolegów i przejął utworzone przez nich koncepcje mechanicznie, w postaci już niemal konwencji stylistycznej. I tak np. w tym utworze kompozytor powtarza koncepcję Stockhausena z *Klavierstück XI*, niewiele od siebie dodając. Aby jednak kompozycja wyglądała niecodziennie, Nilsson wymyśla nową pisownię dynamiki, wyrażonej nie w pp, p, mf, f itp., lecz w systemie liczbowym, w dodatku — zapewne dla większej powagi rzeczy — w liczbach dziesiętnych. (Wystarczyłoby pomnożyć wszystkie liczby przez dwa, wówczas odpadłyby dziesiętne.) Ten nowy system niczego nie ułatwia, a nie jest prostszy od poprzedniego; jest inny, lecz nie skrótowy (miałby wówczas niewątpliwie wielką wartość). Znajdujemy się tu u progu nowej estetyki, w której pozory są ważniejsze niż rzeczywistość, w której celowa pierwotnie myśl strukturalna przechodzi w bezmyślną raczej manierę (szczytowym aracjonalizmem właściwym temu kierunkowi nacechowane są utwory Bussottiego). Nilsson daje w *Quantitäten* przykład adaptacji zewnętrznej i tylko atrakcyjnością samej materii tłumaczy się efektowność jego muzyki. W innych utworach jest oryginalniejszy — tu chodziło zresztą raczej o symptomatyczny przykład niż o charakterystykę kompozytora.

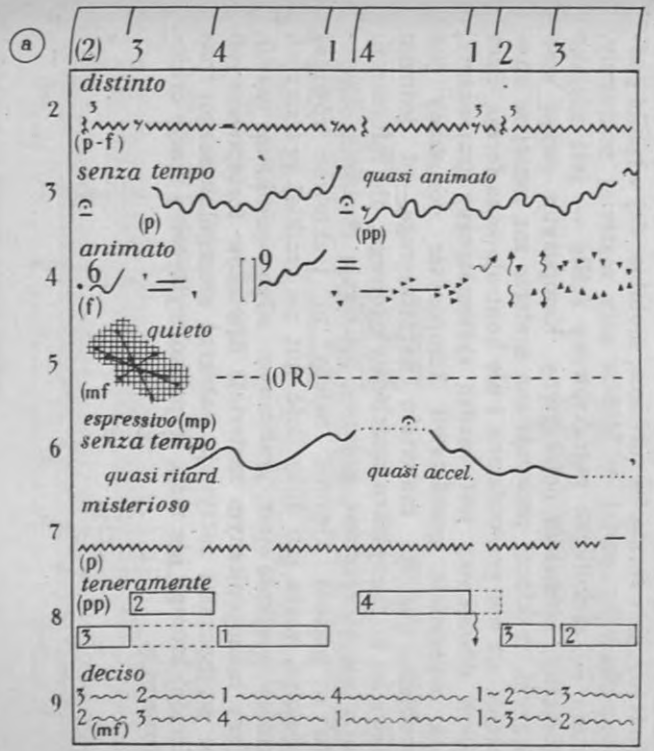


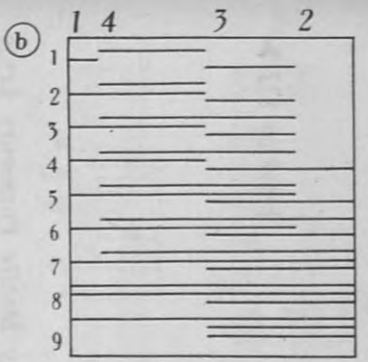
Copyright 1958 by Universal-Edition

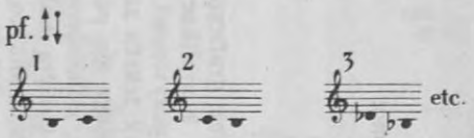
Tertium datur na klawesyn i instrumenty

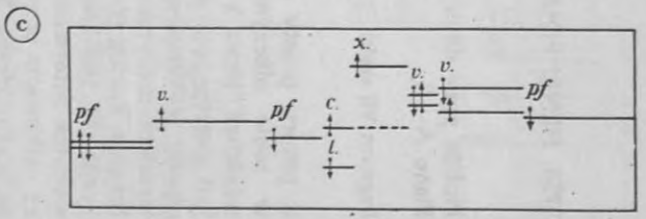
trzy fragmenty II części partytury

Kompozycja ta opiera się na ścisłej technice dwunastotonowej, pojmowanej dwojako: jako technika dźwiękowa i interwałowa. Podstawą kompozycji jest seria wszechinterwałowa o proweniencji schematycznej, a jednocześnie (w niektórych wypadkach jest to możliwe) o optymalnie zróżnicowanym zasobie materiałowym i dźwiękowym. Ponieważ operowanie wyłącznie tą samą serią — przy uwzględnieniu nawet najbardziej odległych od niej form seryjnych — wydawało się autorowi niepożądane, a jednocześnie chodziło mu o pozostanie przy wybranym typie organizacji dźwiękowej — zastosowano tu specyficzną metodę rozwinięć i przekształceń serii. I tak np. wyjątek partytury b daje przegląd metody rozwinięcia rytmu i motywiki przez dodawanie jednostek rytmoformalnych; przez trójgłos instrumentów dętych fragment ten otrzymuje każdorazowo inną postać motywiczną (oraz materiałową i harmoniczną; progresja wartości harmonicznych). Przykład c ilustruje rozwój materiału serii przez wprowadzone tu stopniowanie chromatyczne. Najbardziej zróżnicowane formy przekształceń możemy oczywiście odnotować w głosie klawesynu solowego (a), gdzie materiał muzyczny został w niektórych miejscach zredukowany do ram interwałowych (a 9) czy konstrukcji infinitywnych (a 5). Każda dowolność jest dokładnie ograniczona i zdeterminowana przez charakter konstrukcji. W cytowanej tu II części utworu dyrygent dysponuje tylko tempem, rytmem i instrumentami, pozostałe elementy kompozycji są uzależnione każdorazowo od wykonawców, przy czym ogólny charakter przebiegu jest przez kompozytora przewidziany i delimitowany przez wybraną technikę. *Tertium datur* — to jednocześnie pierwsza partytura graficzna muzyki nieelektronowej (instrumentalnej).









Copyright 1962 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

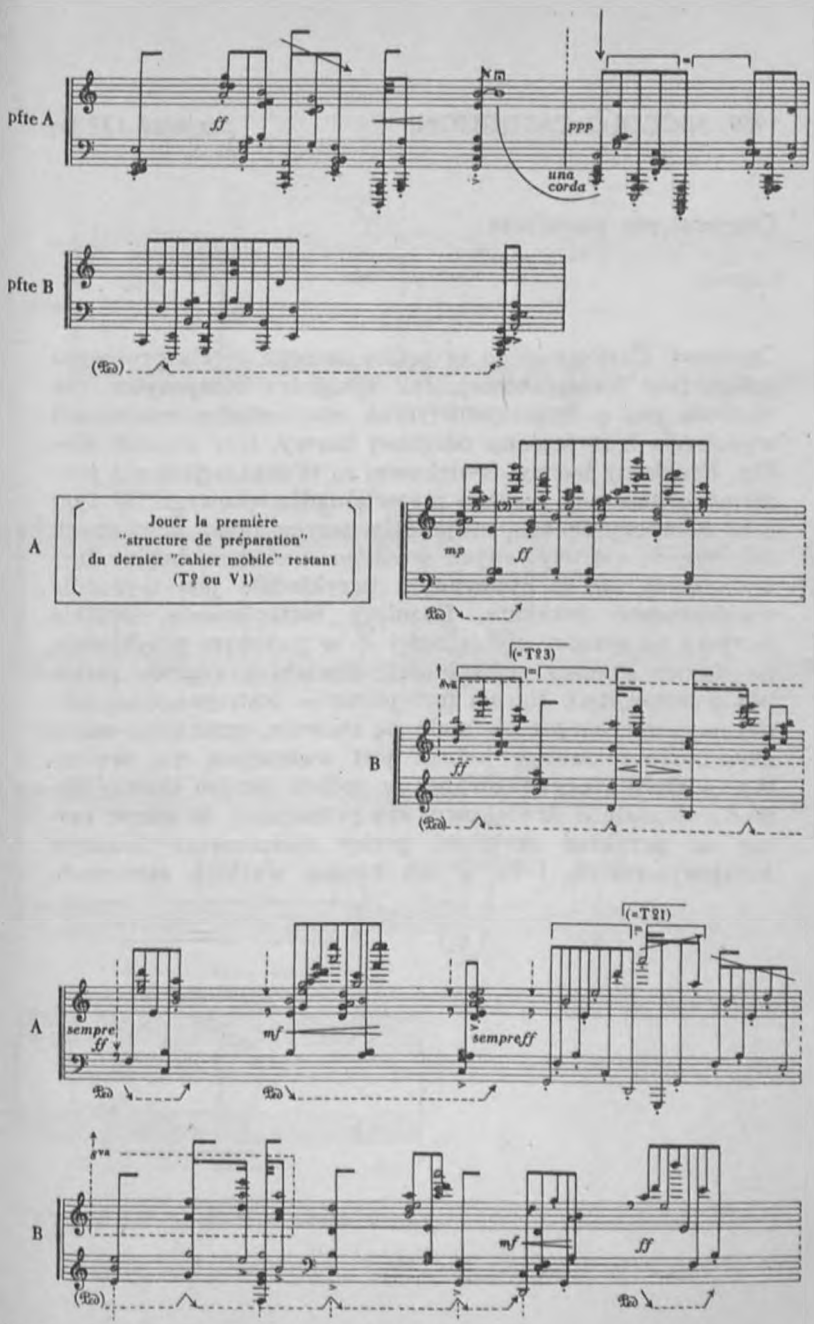
1958. HENRI POUSSEUR

przykład 132 ▶

Mobile pour deux pianos
Piano A+B

fragment VII części

Z pozoru prosty obraz graficzny *Mobile* Pousseura kryje w sobie olbrzymie komplikacje materiałowe, które są właściwe temu kompozytorowi. Koncepcja ogólna dzieła jest następująca: obok tekstu zasadniczego (*partition principale*) wykonawcy mogą się posługiwać dodatkowym materiałem muzycznym, dołączonym do partytury w postaci luźnych kartek (tzw. *cahiers mobiles* — stąd nazwa kompozycji). W ten sposób forma co jakiś czas ulega rozbiciu wskutek interwencji przypadku, którego spowodowanie leży całkowicie w rękach wykonawców. A zatem problemem najważniejszym jest tu nie materiał dźwiękowy, dodekafoniczny, lecz forma — ruchoma, mobilna. Jej właśnie podporządkowany został w *Mobile* cały materiał muzyczny, który — aczkolwiek potraktowany ściśle — jest niejako obojętny, formalnie obiektywny. Kompozytor osiąga stan muzyki, w której przewidziana materia ma mniejsze znaczenie niż nie przewidziana i nie kontrolowana forma. Sam język dźwiękowy jest bardzo systematyczny (zauważmy, jak wyraziście przedstawił kompozytor poruszany już problem gęstości materiału narastającego od jednego dźwięku do kompleksu sześciodźwiękowego; dla informacji: nuty nie zaczernione, półnuty, oznaczają obniżenie dźwięku o półton). Gęstość należy tu traktować również poziomo (mała lub duża ilość nut na krótkiej przestrzeni, której wielkość jest graficznym odpowiednikiem czasu). Przy homogenicznym materiale dźwięków fortepianowych te wyznaczniki zaczynają nabierać szczególniejszego znaczenia, którego nie mają w polikolorystycznej szacie orkiestrowej.



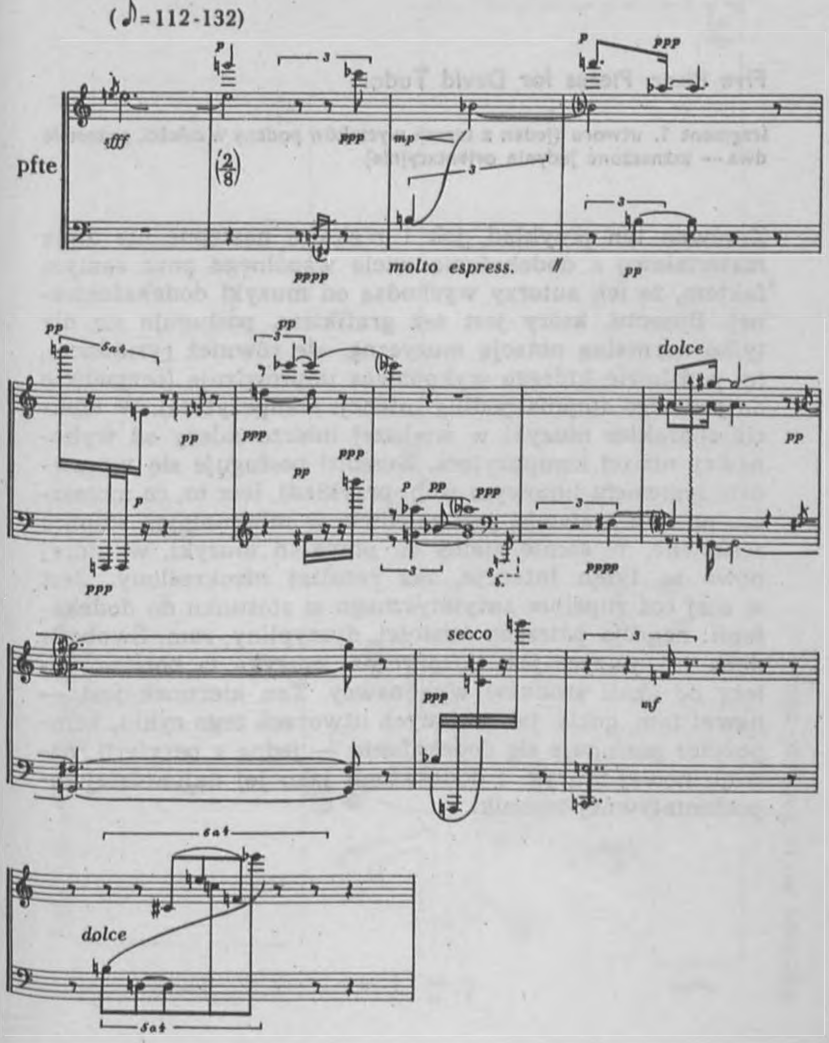
Copyright 1961 by Edizioni Suvini Zerboni

1959. NICCOLÒ CASTIGLIONI *przykład 133* ▶

Cangianti per pianoforte

fragment

Cangianti Castiglioniego są próbą nowego ujęcia problemu kolorystyki fortepianowej. Jak stwierdza kompozytor, nie chodziło mu o impresjonistyczną eksploatację możliwości wydobycia z fortepianu odrębnej barwy, lecz o nowe efekty. Problemy barwy dźwiękowej są tu ważniejsze niż problemy organizacji samego materiału dźwiękowego. W tym celu kompozytor eksponuje cały szereg mało używanych lub jeszcze nie używanych środków tworzenia barwy fortepianowej, co w cytowanym przykładzie jest wyraźnie uwidocznione (sforzata, flażolety fortepianowe, krótkie motywy na granicy słyszalności — w podanym przykładzie na dolnej granicy słyszalności, dźwięki krańcowo niskie lub wysokie itp.). Barwa fortepianu — instrumentu o jednej na pozór barwie! — stale się zmienia, przechodzi różne metamorfozy, zawsze jednak jest ważniejsza niż problemy — zresztą organizowanej w sposób bardzo skomplikowany — materii dźwiękowej czy rytmicznej. W sumie mamy tu przykład ambitnej próby rozszerzenia środków kompozytorskich, i to w ich bardzo ważkich zakresach.



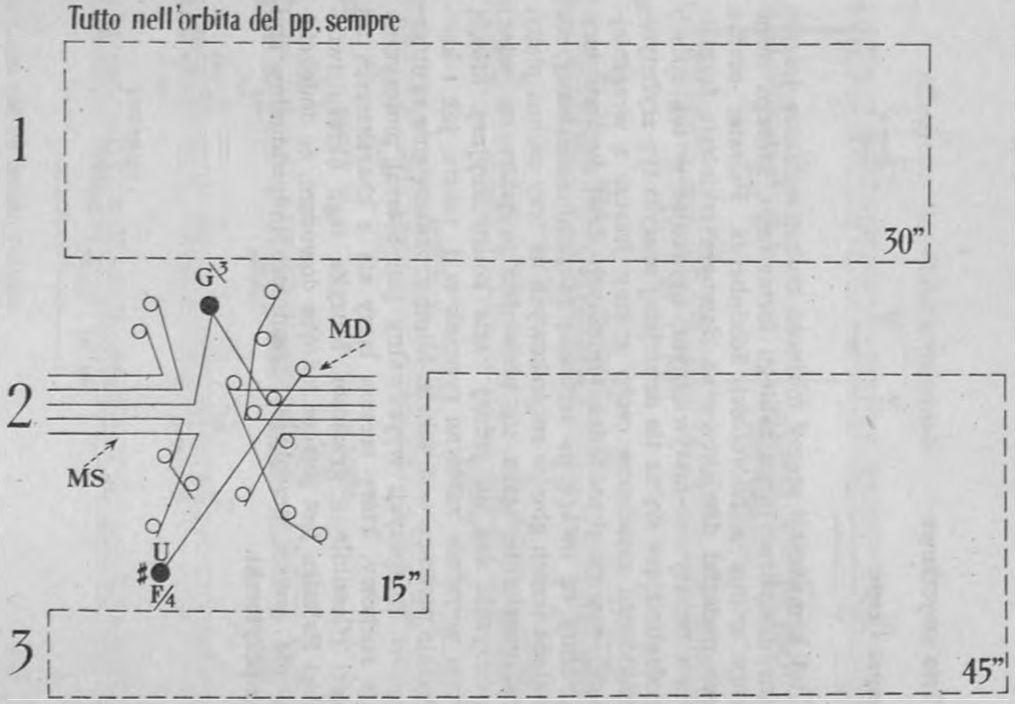
Copyright 1959 by Edizioni Suvini Zerboni

1959. SYLVANO BUSSOTTI *przykład 134* ▶

Five Piano Pieces for David Tudor

fragment 1. utworu (jeden z trzech wycinków podany w całości, pozostałe dwa — zaznaczone jedynie orientacyjnie)

Zarówno ten przykład, jak i niektóre następne nie mają materiałowo z dodekafonią wiele wspólnego poza samym faktem, że ich autorzy wychodzą od muzyki dodekafonicznej. Bussotti, który jest też grafikiem, posługuje się nie tylko normalną notacją muzyczną, ale również rysunkiem, na podstawie którego wykonawca improwizuje (oczywiście do pewnego stopnia podług intencji kompozytora). W efekcie charakter muzyki w większej mierze zależy od wykonawcy niż od kompozytora. Bussotti posługuje się wprawdzie systemem liniowym (zob. przykład), lecz to, co umieszcza na tym systemie, jest zaledwie w minimalnym stopniu sensowne. W sumie mamy tu przykład muzyki, w której nowe są tylko intencje, zaś rezultat nieokreślony. Jest w niej coś zupełnie antytetycznego w stosunku do dodekafonii: negacja potrzeby ścisłości, dyscypliny, ram. Swoboda dana tej muzyce jest iluzoryczna; muzyka ta bowiem zależy od skali środków wykonawcy. Ten kierunek jest — nawet tam, gdzie, jak w innych utworach tego cyklu, kompozytor posługuje się dodekafonią — jedną z peryferii rozwoju nowej muzyki i dodekafonii jako jej najbardziej reprezentatywnej techniki.



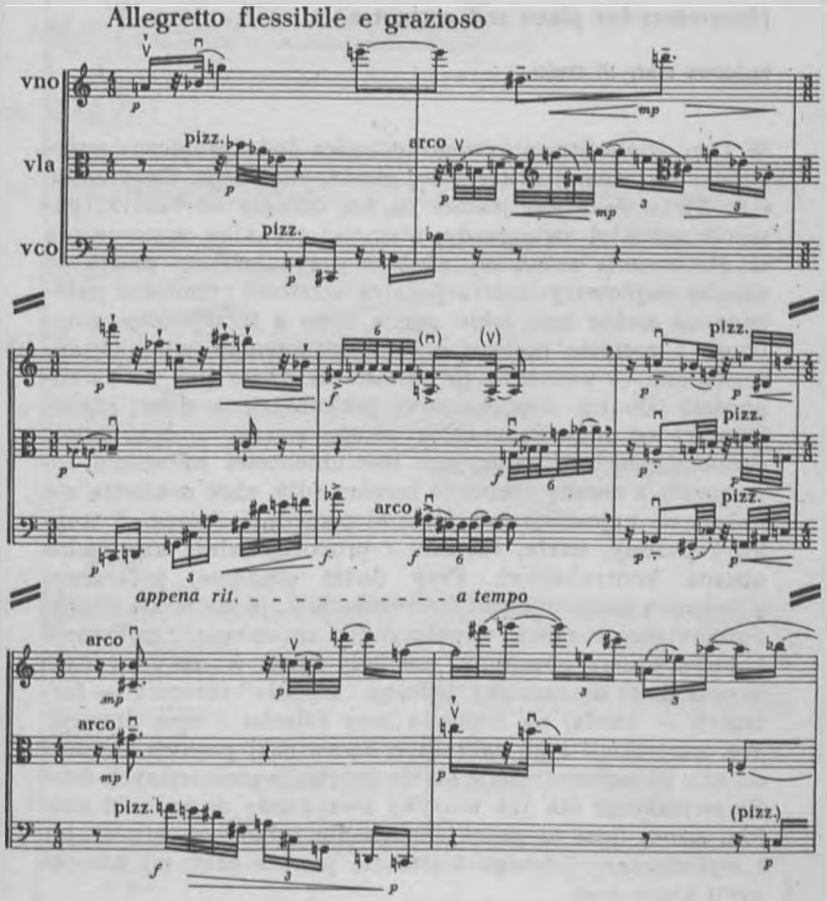
Copyright 1959 by Universal-Edition

1959. ROMAN PALESTER *przykład 135*▶

II Trio smyczkowe

początek I części

W tej kompozycji mamy możność zaobserwowania jeszcze jednego stylizacyjnego zabiegu formalnego, którego różne formy znamy z twórczości Schönberga. Palester osadza nowy materiał dźwiękowy na dawnym szkielecie formalnym i tematyczno-motywicznym, uzyskując w ten sposób wyodrębniający się na tle dzisiejszej muzyki typ stylistyczny, którego zasadnicze cechy znamy jeszcze z wcześniejszych, a więc przeddodekafonicznych dzieł kompozytora. Zwróćmy tu uwagę na technikę fakturalną: Palester nie rozkłada trzech głosów smyczkowych na trzy osobne plany, lecz przeciwnie, stara się prowadzić je jakby na jednej płaszczyźnie czy na jednej bazie konstrukcyjnej. Mówią o tym wyraźnie zarówno rysunek w 1. takcie, jak i konsytuacje pionowe w 5. takcie. Mimo zróżnicowania rytmicznego w kompozycji wyczuwalny jest niemal motoryczny puls ruchowy, który zresztą łączy się z charakterem tej części (flessibile e grazioso). Muzyka tego okresu twórczości Palestra jest jeszcze jednym dowodem, że dodekafonia nie zawsze przeobraża zasadniczo indywidualny styl kompozytorski.



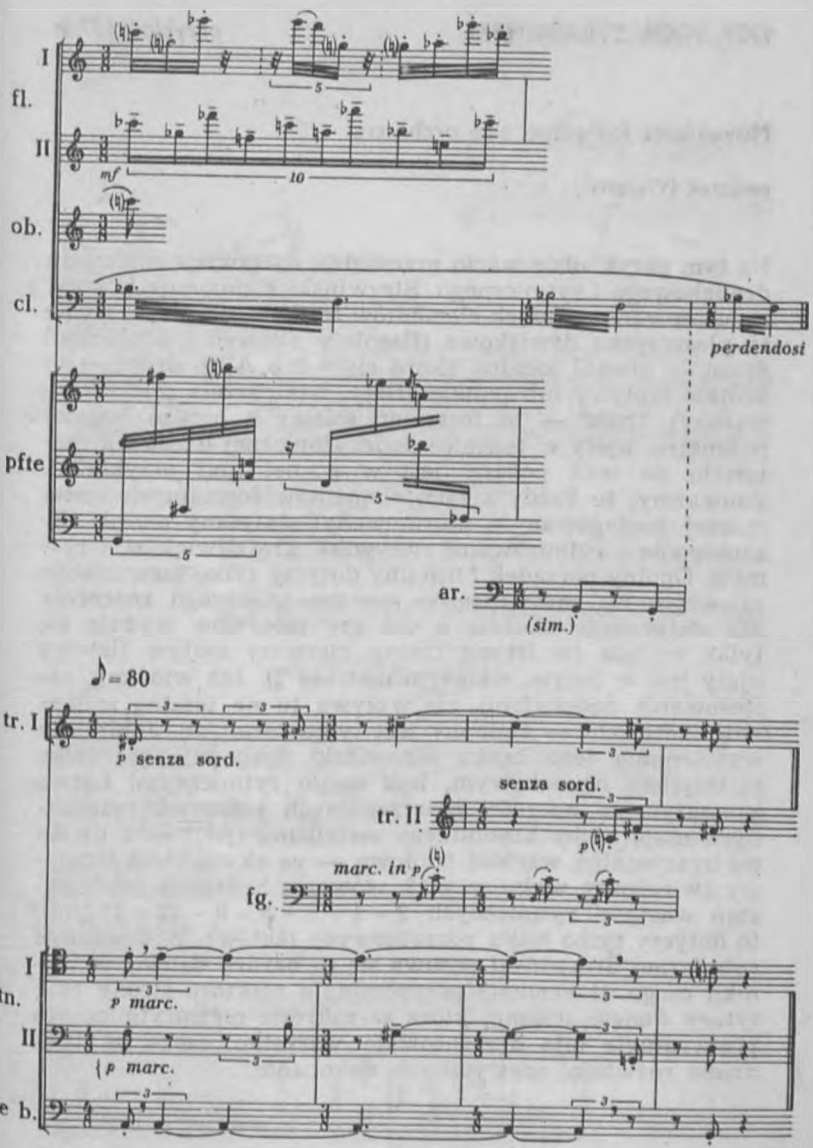
Copyright 1958 by Roman Palester

1959. IGOR STRAWIŃSKI *przykład 136* ▶

Movements for piano and orchestra

końcowe takty III części

W tym dziele Strawińskiego technika dodekafoniczna przechodzi już niemal w technikę punktualistyczną. Oczywiście i tu Strawiński jest jeszcze bardzo odległy od muzyki powebernowskiej awangardy, niemniej technika zastosowana w *Movements* mówi wyraźnie o przynależności dzieła do czasów najnowszych. Irracjonalne wartości rytmiczne nałożone na siebie (por. obie partie fletu z fortepianem solowym) i rozbicie materii oraz eksponowanie wielkich interwałów — wszystko to zostało tu użyte już po awangardzie (Boulez, Stockhausen), jakkolwiek w dużej niezależności od niej. Szczególną uwagę zwraca w tym dziele ekonomia instrumentacyjna: instrumentowi solowemu towarzyszą z zasady nieliczne instrumenty, choć orkiestra nie należy do najmniejszych (niemal podwójne drzewo, 2 trąbki, 3 puzony, harfa, czelesta i proporcjonalnie kameralna obsada kontrabasów). Przy dużej obsadzie, połączonej z techniką ekonomicznej instrumentacji, pojawia się niemal automatycznie nowy współczynnik zmienności: zmienność kolorystyczna, posunięta niekiedy (jak w zacytowanym przykładzie) do zamiany jednego „zespołu" (drzewo — fortepian — harfa) na zupełnie inny (blacha i inne drzewo). We wszystkich tych zakresach Strawiński posuwa się dość daleko. *Movements* mają się do innych, wcześniejszych dzieł Strawińskiego tak jak muzyka awangardy do muzyki neoklasycznej (jest to podobieństwo nie tylko zewnętrzne, ale i stylistyczne). Dlatego warto się jeszcze przy tej kompozycji zatrzymać.

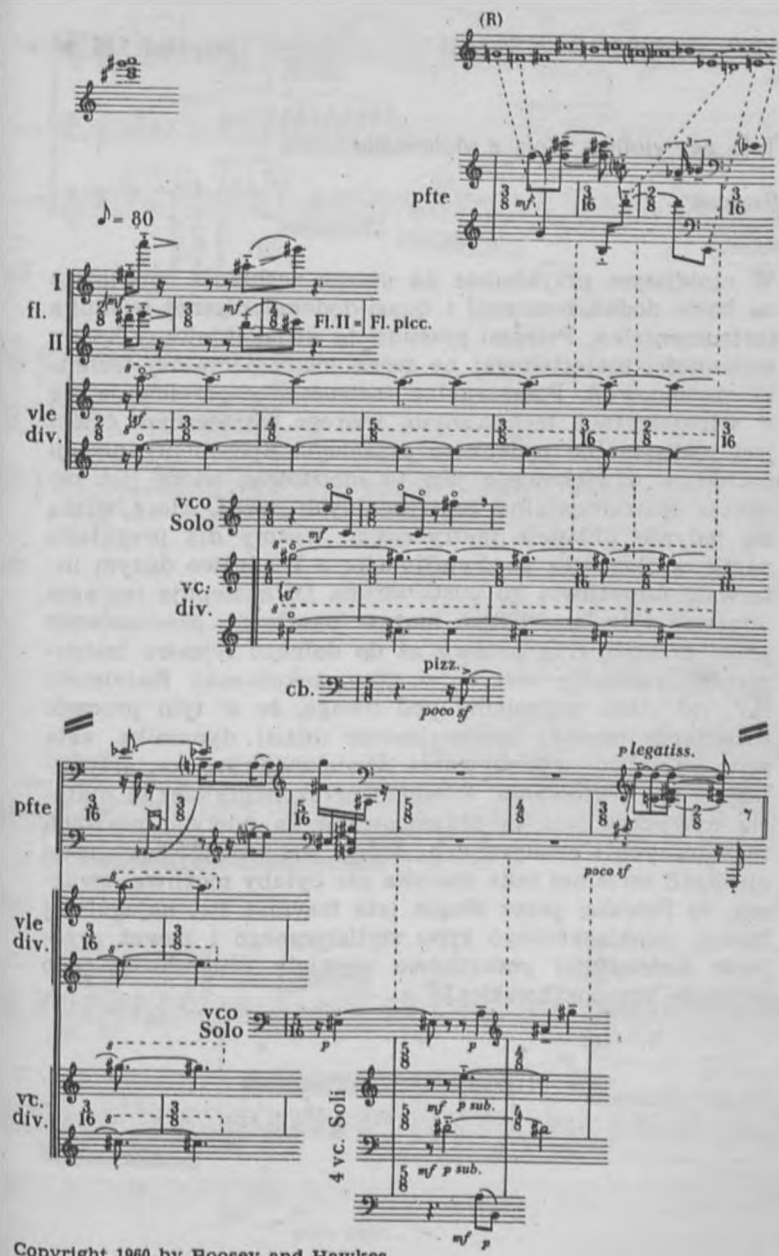


Copyright 1960 by Boosey and Hawkes

Movements for piano and orchestra

początek IV części

Na tym przykładzie warto prześledzić dyspozycję materiału dźwiękowego i rytmicznego. Strawiński komponuje tę część z zastosowaniem trzech elementów formalnych. Pierwszy — to płaszczyzna dźwiękowa (flażolety altówek i wiolonczel divisi — niemal tonalny akord cis^{6m} lub A^{7w}), drugi — to krótkie motywy lub punkty (flety, wiolonczela solo i kontrabasy), trzeci — to fortepian solowy o bardzo bogatej polimetrii, ujęty w technice dodekafonicznej (stosunek materiału do serii podany jest w górnej linii przykładu). Zauważmy, że każdy z tych elementów formalnych został inaczej zredagowany i uformowany: statyczny akord, akcentowana i rytmizowana motywika, gra dźwięków i rytmów. Ogólny porządek formalny dotyczy tylko instrumentu solowego; np. metrorytmika nie ma większego znaczenia dla statycznego akordu, a dla gry motywów wydaje się tylko myląca (w istocie rzeczy pierwszy motyw fletowy ujęty jest w innym, własnym metrum $\frac{4}{8}$). Jak widzimy, zastosowanie dodekafonii nie wpływa tu na totalną zmienność materiału — zmienny jest tylko fortepian. Jakby dla wyrównania tego braku Strawiński dysponuje nie tylko materiałem dźwiękowym, lecz nadto rytmicznym. Łatwo zauważyć, że wartości poszczególnych jednostek rytmicznych mają cechy absolutnego serializmu (jeśli — z uwagi na irracjonalną wartość triolową — za ekwiwalent liczbowy ćwierćnuty weźmiemy 12, wówczas będziemy mieli postęp wartości rytmicznych 3 - 4 - 6 - 8 - 9 - 12 - 15 itd.; to dotyczy tylko kilku początkowych taktów). W dziedzinie rytmicznej Strawiński posuwa się tu bardzo daleko, w wyniku czego *Movements* przypominają niektóre strony partytury *Święta wiosny*, które w zakresie metrorytmicznym przez długie lata dystansowało wszystko, czego w dziedzinie rozwinięć metrycznych dokonano.



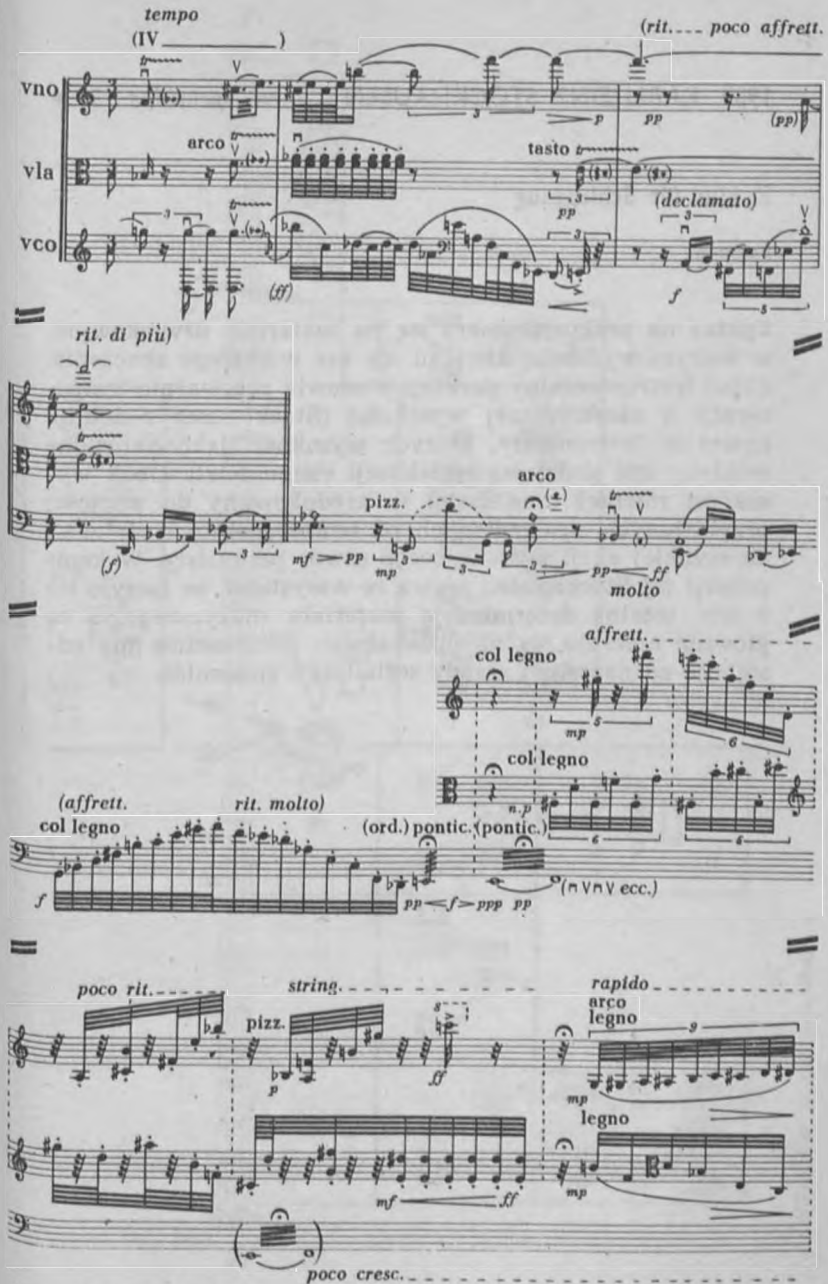
Copyright 1960 by Boosey and Hawkes

1959. GOFFREDO PETRASSI *przykład 138* ▶

Trio per violino, viola e violoncello

fragment

W niniejszym przykładzie na uwagę zasługuje rozwinięta na bazie dodekafonicznej i quasi-dodekafonicznej technika instrumentalna. Petrassi przenosi tu dodekafoniczny kanon zmienności materiałowej na teren instrumentalnej techniki zróżnicowań. Poszczególne instrumenty prześcigają się w wirtuozostwie technicznym, którego ostatecznym celem jest maksymalna zmienność przebiegu. Sposób organizacji materiału dźwiękowego jest tu nieistotny; istotą jest redakcja instrumentalna poszczególnych partii, które wiążą się jedynie układem metrycznym. Weźmy dla przykładu partię wiolonczeli: po dwudźwięku o krańcowo dużym interwale (umożliwia go pusta struna D) następuje ten sam interwał z trylem, potem motyw pasażowy, przechodzący przez przeszło trzy oktawy aż do dolnego rejestru instrumentu, następnie motyw w górę, zakończony flażoletem itd., itd. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym procesie rozwijania muzyki bierze jeszcze udział dynamika, cała seria sposobów wydobywania dźwięków, rytmika, artykulacja i typ frazowania, wówczas przekonamy się, że materia muzyczna jest tu organizowana na nowych prawach technicznych i estetycznych. Jedno jest pewne: bez inwazji myśli serialnej taka muzyka nie byłaby możliwa (zważmy, że Petrassi przez długie lata trzymał się, najogólniej biorąc, neoklasycznego typu stylistycznego i nawet przejęcie dodekafonii początkowo niewiele zmieniło w jego technice kompozytorskiej.)

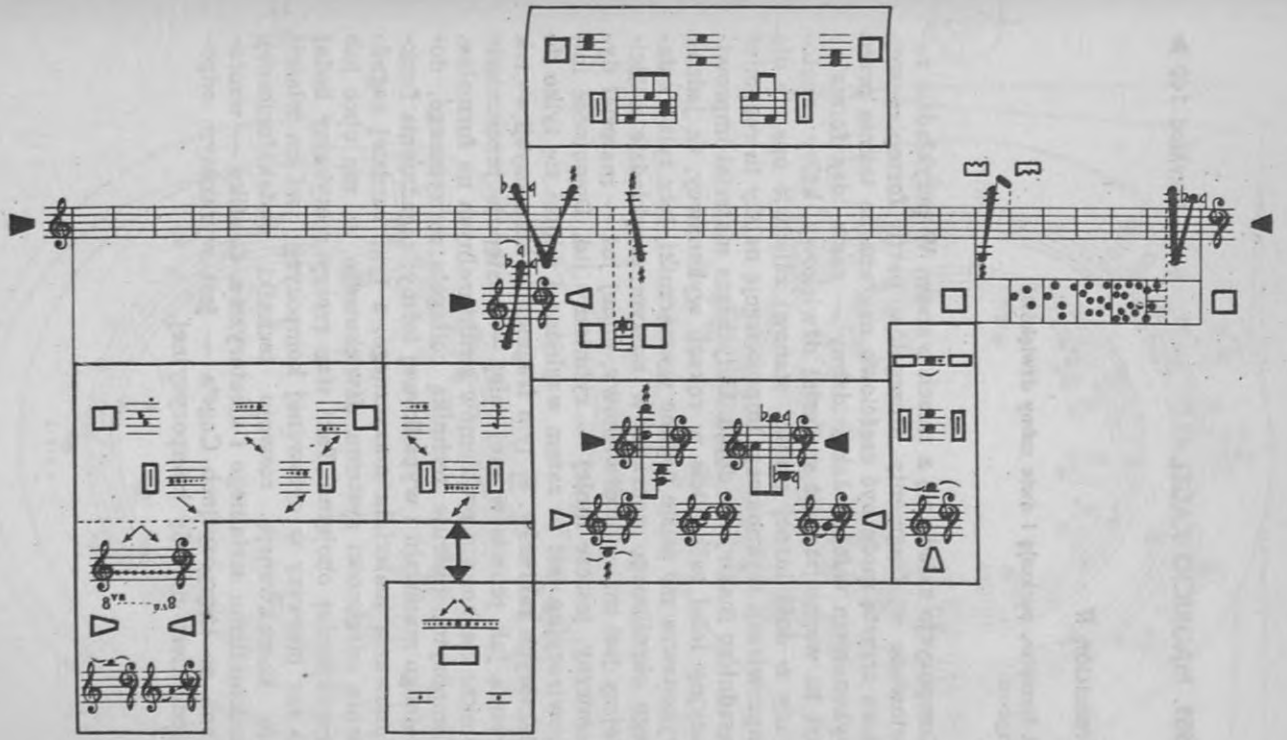


Copyright 1960 by Edizioni Suvini Zerboni

Zyklus für Schlagzeug

fragment

Zyklus na perkusję opiera się na materiale dźwiękowym, w którym wysokość dźwięku nie ma większego znaczenia. Skład instrumentalny perkusji stanowią przeważnie instrumenty o nieokreślonej wysokości (Stockhausen redukuje nawet te instrumenty, których wysokości jako określone mogłyby być podstawą serializacji elementów!). Obok wysokości również czas został tu zredukowany do wartości przybliżonych, uzależnionych od temperamentu i zdolności do szybkiej akcji wykonującego utwór perkusisty. W kompozycji tej Stockhausen zrywa ze wszystkim, co łączyło się z tzw. totalną determinacją materiału muzycznego, a co głównie opierało się na dodekafonii; jednocześnie nie odstępuje od naczelnej zasady serializacji elementów.



Copyright 1960 by Universal-Edition

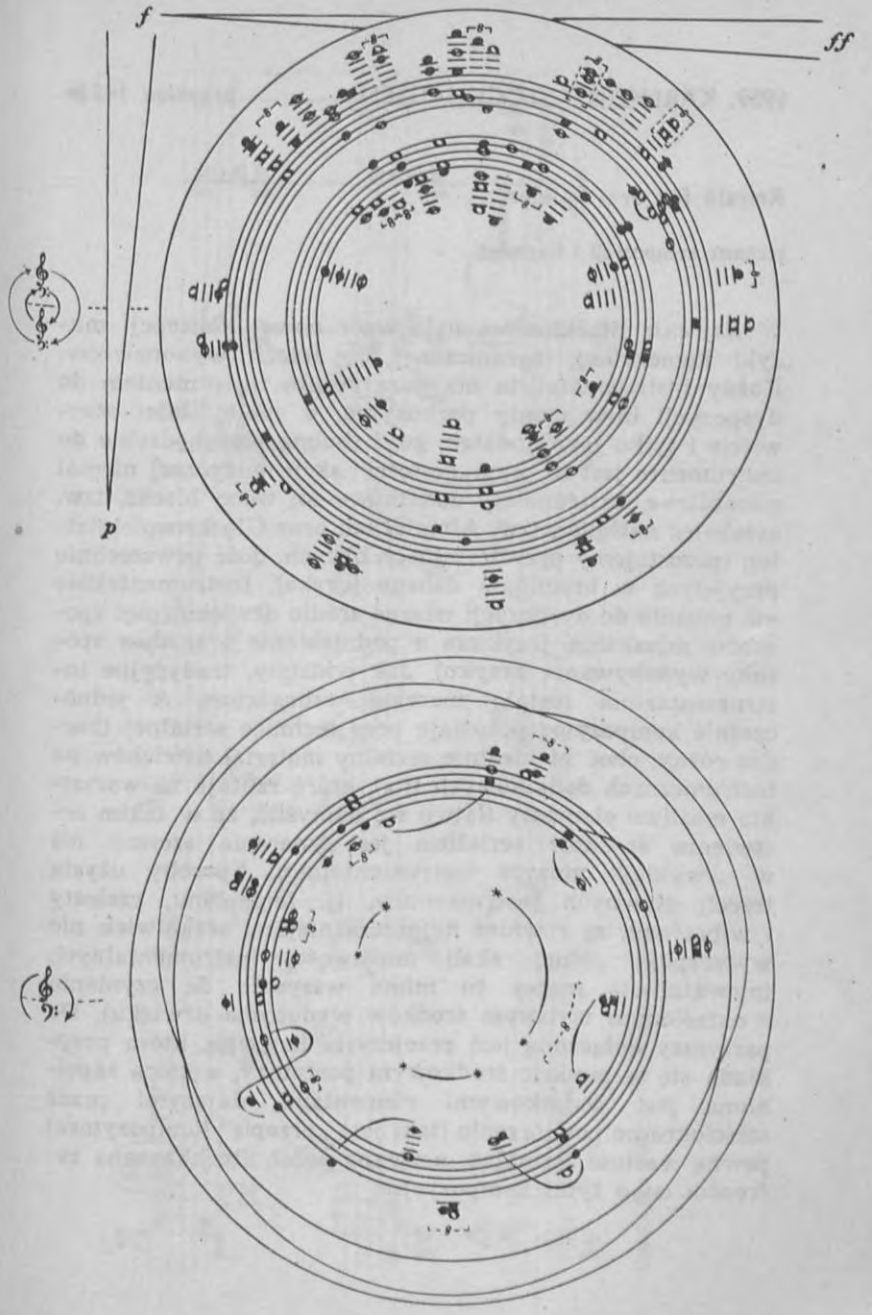
1959. MAURICIO KAGEL

przykład 140 ▶

Trancición II

na fortepian, perkusję i dwie taśmy dźwiękowe
fragment

Kompozycja składa się z trzech warstw. W przykładzie zanotowane są fragmenty szczegółów partii fortepianowej, która zresztą może być częściowo nagrana na taśmie przed wykonaniem całości. Jak widzimy — sama idea formalna jest tu ważniejsza niż materiał dźwiękowy, który zanotowany w dość luźnej postaci, stanowi zaledwie oparcie dla improwizacji wykonawcy. Improwizację należy tu rozumieć zasadniczo inaczej niż dotąd. Dotychczas materiał improwizacyjny leżał całkowicie w rękach wykonawcy, tu jednak wykonawca ma ściśle podane wyznaczniki, lecz tylko z danego określonego zakresu; w naszym przykładzie najściślejszy jest materiał dźwiękowy, mniej już — materiał dynamiczny, jeszcze mniej — rytmiczny itd. Dowolność improwizacyjna jest tu zatem względna i odnosi się tylko do niektórych zakresów. W tym fragmencie kompozycji — tak zresztą jak prawie w niej całej — następuje przesunięcie punktu ciężkości z problemów strukturalnych na formalne. Kompozytor operuje techniką collage'u muzycznego, dowolnego materiału i wypadkowej formy; zagadnienia funkcjonowania materiału muzycznego, a tym bardziej zagadnienia odrębności systemu dźwiękowego, są mu obce lub przynajmniej obojętne. Taki stan rzeczy spotykamy bodaj po raz pierwszy w cytowanej kompozycji; jest on właściwie konsekwencją rozwoju techniki dodekafonicznej, punktualizmu serialnego i aleatoryzmu. Grafika — wzorowana na kompozycjach Cage'a — jest wyrazistym odpowiednikiem metody kompozycyjnej.

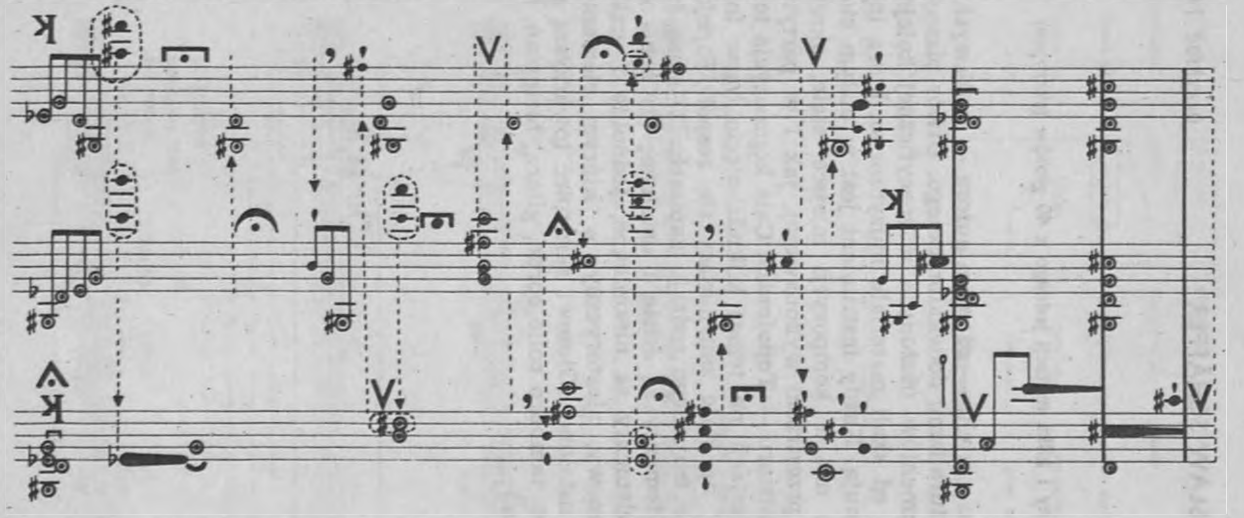


Copyright 1960 by Universal-Edition

Refrain für drei Spieler

schemat kompozycji i fragment

W *Refrenie* Stockhausen daje wzór nowej koncepcji muzyki kameralnej, ograniczonej do trzech wykonawców. Każdy instrumentalista ma poza swoim instrumentem do dyspozycji instrumenty perkusyjne, w małej ilości oczywiście i tylko jako dodatek, gdyż osobne przechodzenie do instrumentu jest tu przy „gęstości" akcji muzycznej niemal niemożliwe. Instrumenty dodatkowe to: wood blocks, tzw. cymbales antiques, tzw. Almglocken oraz Glockenspielplatten (pozostajemy przy terminach obcych, dość powszechnie przyjętych w brzmieniu danego języka). Instrumentalista ma ponadto do dyspozycji własne źródło dźwięku (pięć sposobów mlaskania językiem o podniebienie oraz dwa sposoby wydobywania krzyku). Jak widzimy, tradycyjne instrumentarium zostało znacznie wzbogacone. A jednocześnie kompozytor pozostaje przy technice serialnej (bardzo różny, choć nieidealnie serialny materiał dźwięków na instrumentach dodatkowych itp.), którą rzutuje na wszystkie możliwe elementy (łatwo się domyślić, że w takim zestwieniu środków serializm jest znacznie szerszy niż w „zwykłej" muzyce instrumentalnej). Sposoby użycia trzech głównych instrumentów, tj. fortepianu, czelesty i wibrafonu, są również najprzeróżniejsze, aczkolwiek nie wyczerpują pełnej skali możliwości instrumentalnych (niewątpliwie mamy tu mimo wszystko do czynienia z określonym wyborem środków wydobycia dźwięku). Do partytury dołączona jest przejrzysta listewka, którą przykłada się w punkcie środkowym partytury, a która zapełniona jest dodatkowymi elementami, dającymi przez sześciokrotne powtórzenie (taki jest „przepis" kompozytora) pewną wartość formalną, nazwaną przez Stockhausena refrenem (stąd tytuł kompozycji).

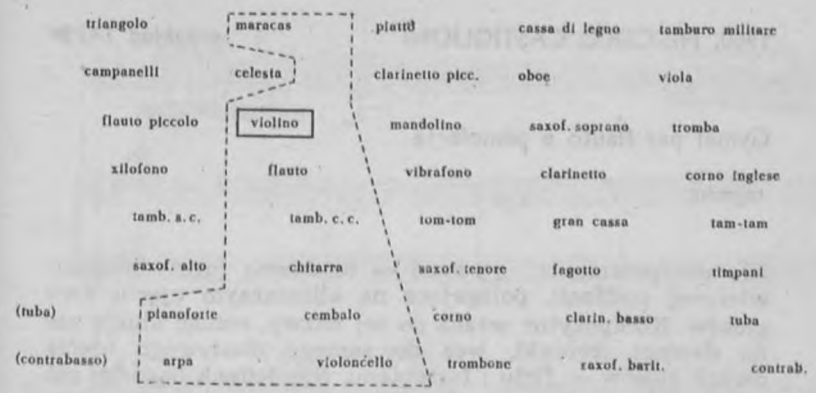


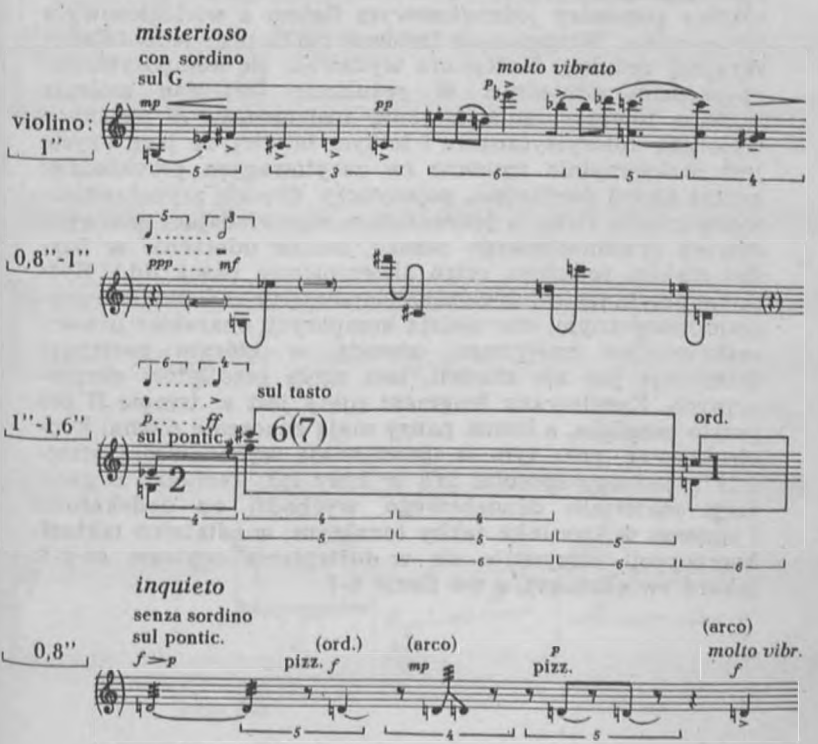
Copyright 1961 by Universal-Edition

Topofonica

plan topofoniczny i kilka mutacji jednego z 40 głosów (skrzypce)

Jeszcze jedno z wielu — zdaniem autora — możliwych rozwinięć strukturalizmu dodekafonicznego. Utwór pisany jest na 40 instrumentów ułożonych w specyficznej kolejności, uzależnionej od skali materiału muzycznego, którą instrumenty obejmują. Każdy instrument jest w dużym stopniu niezależny i ma w kompozycji miejsce stałe, określone zarówno w przestrzeni wykonawczej, jak i w partyturze; stąd nazwa utworu — *Topofonica*. Cała kompozycja to jakby „cykl wariacji na temat kilkudziesięciu barw instrumentalnych" na stale zmieniający się zespół. *Topofonica* opiera się na trojakiego rodzaju zapisach: 1) zapis ścisły, w którym elementy są ścisłe i ustalone; 2) zapis stały, w którym elementy są niezmienne, jednolite i ustalone; 3) zapis ramowy, aleatoryczny, w którym elementy są różne i nie ustalone. (Głosowi skrzypiec towarzyszą stale: marakas, flet, tamburo colle corde, gitara, fortepian, harfa i wiolonczela.)



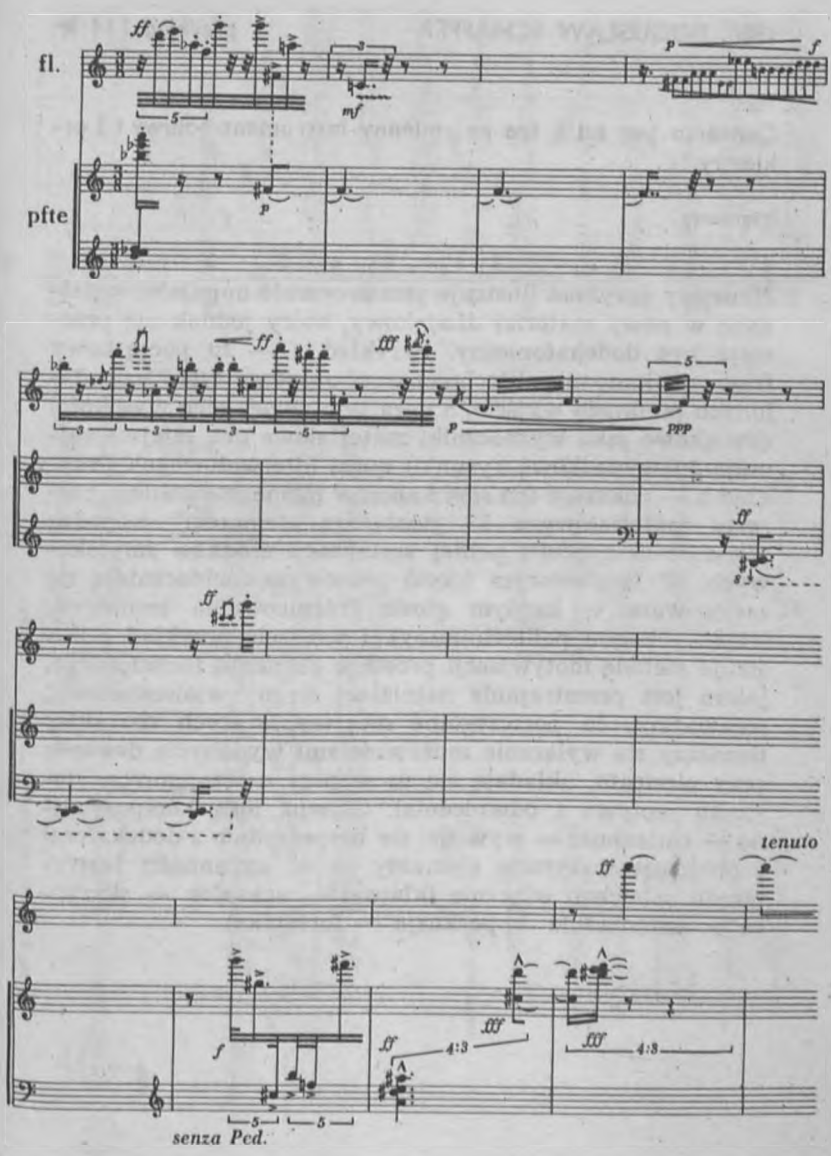


Copyright 1962 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Gymel per flauto e pianoforte

ragment

Dla przypomnienia: g y m e l — to dawna forma średniowiecznej polifonii, polegająca na bliźniaczym ujęciu dwu głosów. Kompozytor wraca do tej nazwy, robiąc aluzję nie do dawnej techniki, lecz do samego duetowego ujęcia dwóch głosów — fletu i fortepianu. Nas jednak bardziej niż nazwa i forma kompozycji interesuje sama technika. Castiglioni idzie tu przede wszystkim w kierunku wyrównania różnicy pomiędzy jednogłosowym fletem a wielogłosowym fortepianem. Wzbogacenie fletowej partii przy jednoczesnej skrajnej redukcji fortepianu wydawało się kompozytorowi najbardziej skuteczne. W rezultacie fortepian zmienia funkcję towarzyszenia na rolę instrumentu o własnych walorach kolorystycznych, i to tym łatwiej, że jego użycie jest maksymalnie zmienne (w zacytowanym przykładzie: krótki akord fortissimo, pojedynczy dźwięk zsynchronizowany z nutą fletu, a jednocześnie zapowiadający pierwszy dźwięk przednutkowego pasażu, mocne uderzenie w bardzo niskim rejestrze, ostro akcentowany pasaż itd.). Rytmika, artykulacja i dynamika stanowią tu całkowicie o procesie muzycznym, one nadają kompozycji charakter utworu maksymalnie zmiennego, utworu, w którym następuje fluktuacja już nie materii, lecz zgoła rezultatów ekspresyjnych. Zacytowany fragment ujęty jest w tempie il più presto possibile, a liczne pauzy mają znaczenie niemal konstruktywne, poza tym że umożliwiają wykonawcom przejście z jednego sposobu gry w inny itd. Technika organizacji materiału dźwiękowego wychodzi od dodekafonii i zmierza w kierunku jakby tonalnym: w ostatnich taktach kompozycji utrzymuje się w fortepianie centrum *es-g-h* (akord zwiększony), a we flecie *d-f*.

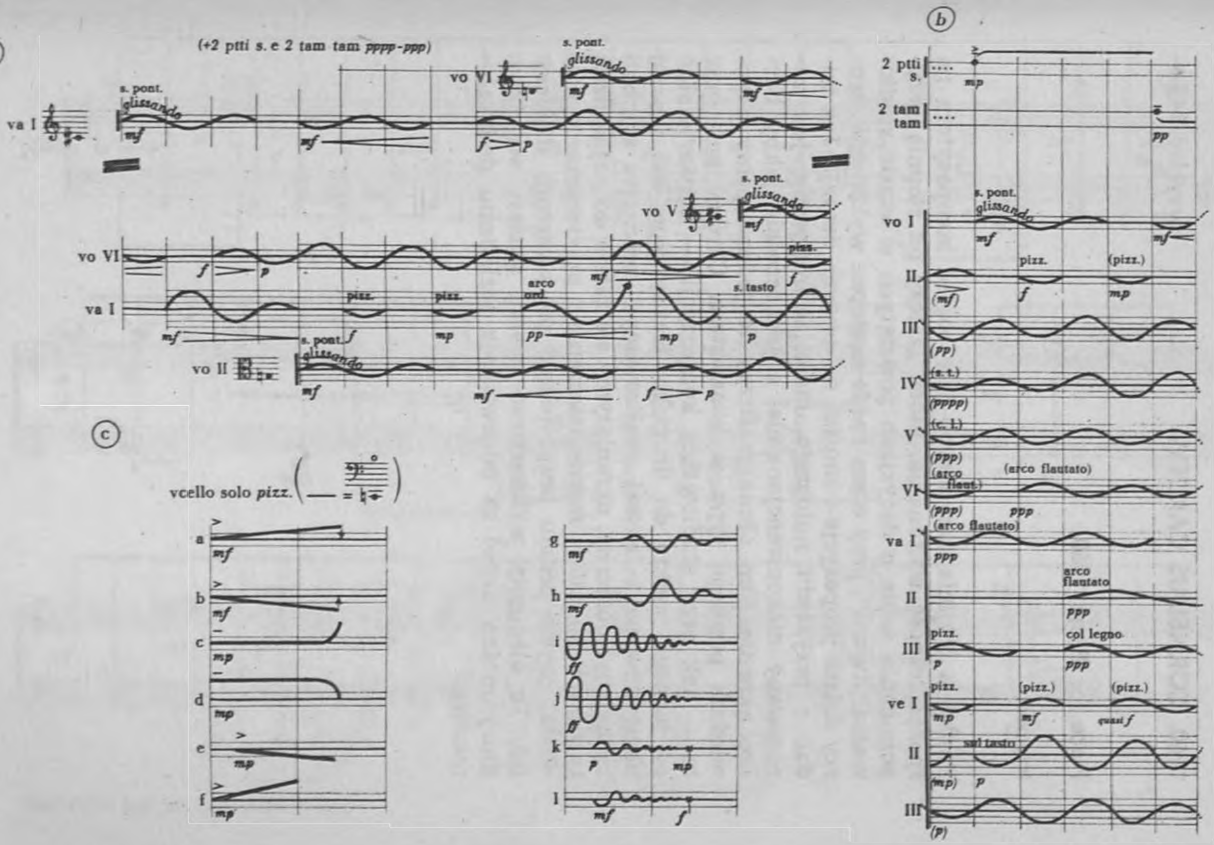


Copyright 1960 by Edizioni Suvini Zerboni

Concerto per sei e tre na zmienny instrument solowy i 3 orkiestry

fragmenty

Niniejszy przykład ilustruje przetworzenie impulsów serialnych w nowy materiał dźwiękowy, który jednak nie przestaje być dodekafoniczny. Przykład a — to początkowy fragment kanonu politechnicznego, opartego tylko na ustalonych punktach wyjścia, a poza tym negującego wysokości dźwiękowe jako wyznaczniki materiałowe (ich miejsce zajmują tu wypadkowe rysunku quasi-interwałowego). Przykład b — pokazuje ten sam kanon w momencie pełnego rozrostu materiałowego 12 głosów (z „tematem" wchodzą pierwsze skrzypce) i pełnej serializacji środków smyczkowych. W 12-głosowym ujęciu pionowym uwidaczniają się zastosowane w każdym głosie zróżnicowania techniczne (stąd — kanon politechniczny). I wreszcie przykład c ilustruje metodę motywizacji prostego elementu technicznego, jakim jest przestrajanie najniższej struny wiolonczelowej (zauważmy, że poszczególne motywy, których charakter tłumaczy się wyłącznie możliwościami wydobycia dźwięku przy pizzicato, układają się tu w pary o wzajemnym stosunku motywu i odwrócenia). Główna idea kompozycyjna — zmienność — wywodzi się bezpośrednio z dodekafonii i obejmuje wszystkie elementy aż do zmienności instrumentu solowego włącznie (klarnet — saksofon — skrzypce — wiolonczela —. perkusja — fortepian).



Copyright 1963 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

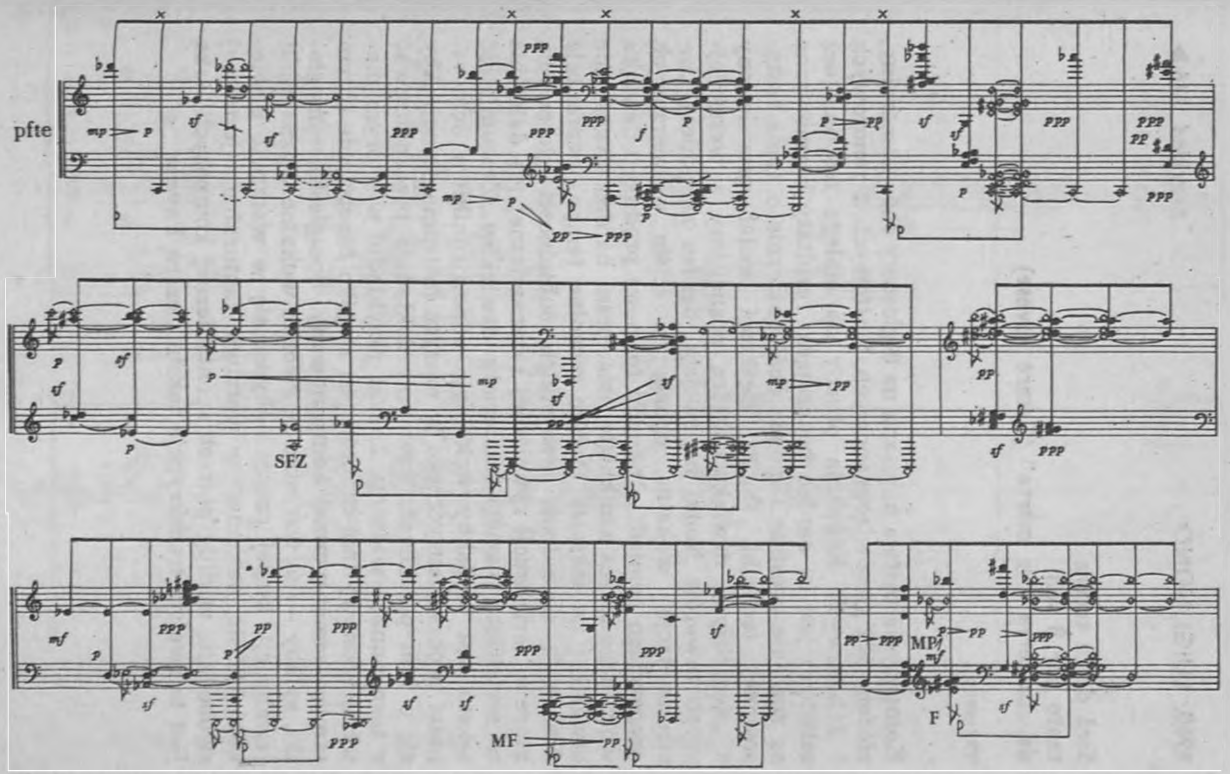
1960. CORNELIUS CARDEW

przykład 145 ▶

Piece for Piano 1960

fragment

Punktem wyjścia kompozycji jest pogląd kompozytora na spontaniczność wykonania, która „zależy od stopnia przypominania sobie o decyzjach powziętych w czasie studiowania utworu", przy czym każde następne wykonanie tworzy dalsze propozycje i zmusza do nowych decyzji. Jak widać z przykładu nutowego, materiał muzyczny jest zanotowany niekonwencjonalnie, a jednocześnie jakby bardzo naiwnie. Ten obraz graficzny to jednak pełny odpowiednik pewnego typu wykonawstwa. Cardew postępuje tu — jak przy studiowaniu kompozycji — bardzo wolno od jednego punktu do drugiego. Każdy pion jest inaczej ukształtowany i inaczej realizowany; komentarz symboli byłby zbyt obszerny, ograniczymy się zatem do najbardziej typowych punktów: mocne uderzenie i przytrzymanie klawisza, użycie pedału bezpośrednio po uderzeniu dźwięku itd. Te elementy wykonawcze tworzą swoisty serializm, który można uznać za odpowiednik serializmu dodekafonicznego.

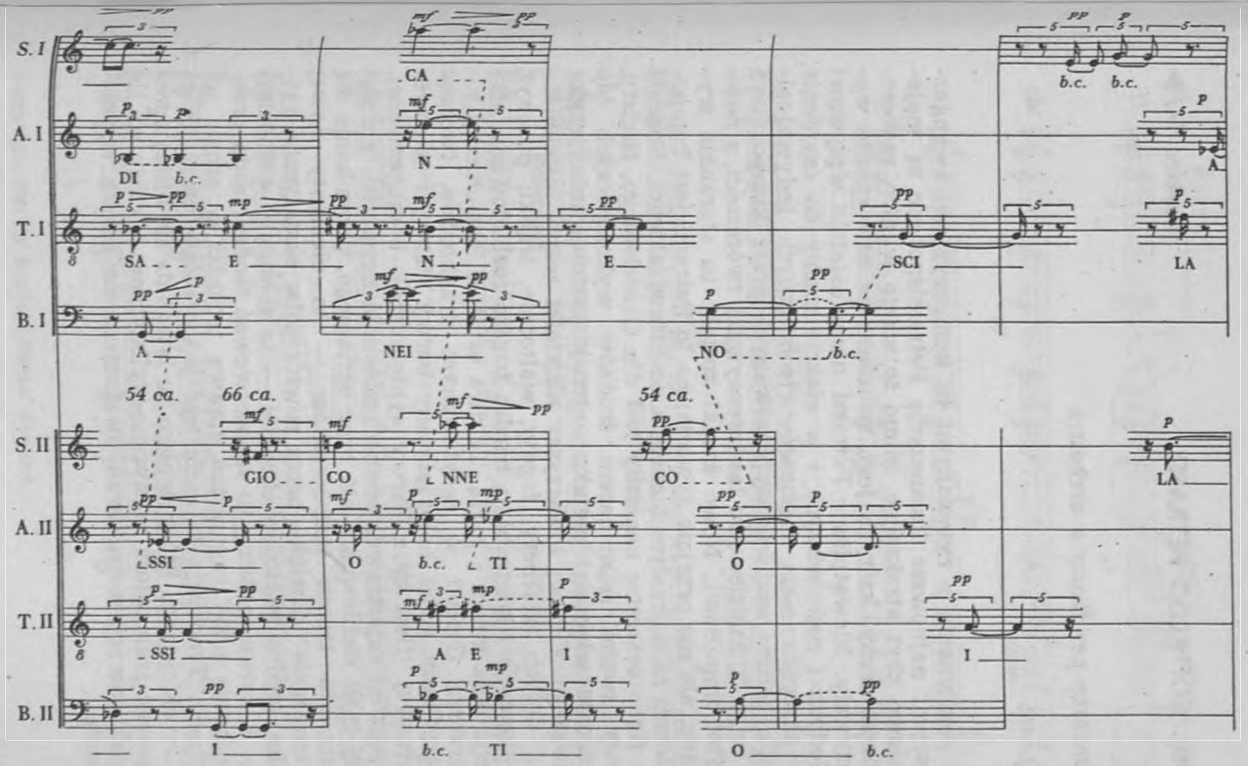


Copyright 1960 by Cornelius Cardew

Sarà dolce tacere
canto per 8 soli
da „La terra e la morte" (Cesare Pavese)

fragment

Kompozycja została napisana na 8-głosowy chór kameralny, złożony z 2 głosów sopranowych, 2 altowych, 2 tenorowych i 2 basowych. Redukcja obsady do małego zespołu (bez solistów) jest tu bardzo pouczająca: rezultaty harmoniczne są znacznie prostsze i mówią dość obszernie o typie zastosowanej techniki. Punkt ciężkości został przeniesiony z „kompozycji dźwięku" (którą poznaliśmy z wcześniejszych utworów Nona) na swoistą, bardzo zamkniętą „instrumentację" wokalną, opartą na ściśle wymierzonych proporcjach pomiędzy różnymi formami produkcji dźwięku wokalnego (przez zamknięte usta, przez bardzo nieznacznie otwarte i na tekście). Bardzo powolne tempo gwarantuje doskonałą słyszalność wszystkich subtelności głosowych, które w serializacji rytmicznej i dynamicznej idą dalej niż w serializacji samego materiału dźwięków. Zrozumiałość tekstu jest tu jakby wokalnym odpowiednikiem uchwytności procesu muzycznego w muzyce instrumentalnej. Aby się o tym przekonać, wystarczy dokładnie przeanalizować z tego punktu widzenia 2. takt przykładu, w którym materiał tekstowy (nei canneti) jest niejako fonetycznie (i tym samym semantycznie) komponowany. Spółgłoski, samogłoski, sylaby — to wszystko są swoiste wokalne wyznaczniki serializacji, której proces odbywa się w warstwie dźwiękowej ściśle, natomiast w warstwie fakturalno-rejestrowej swobodnie, według potrzeb spontanicznej kompozycji, jaką jest ta swoista transkrypcja tekstu Cezara Pavese.



Copyright 1961 by Ars Viva Verlag

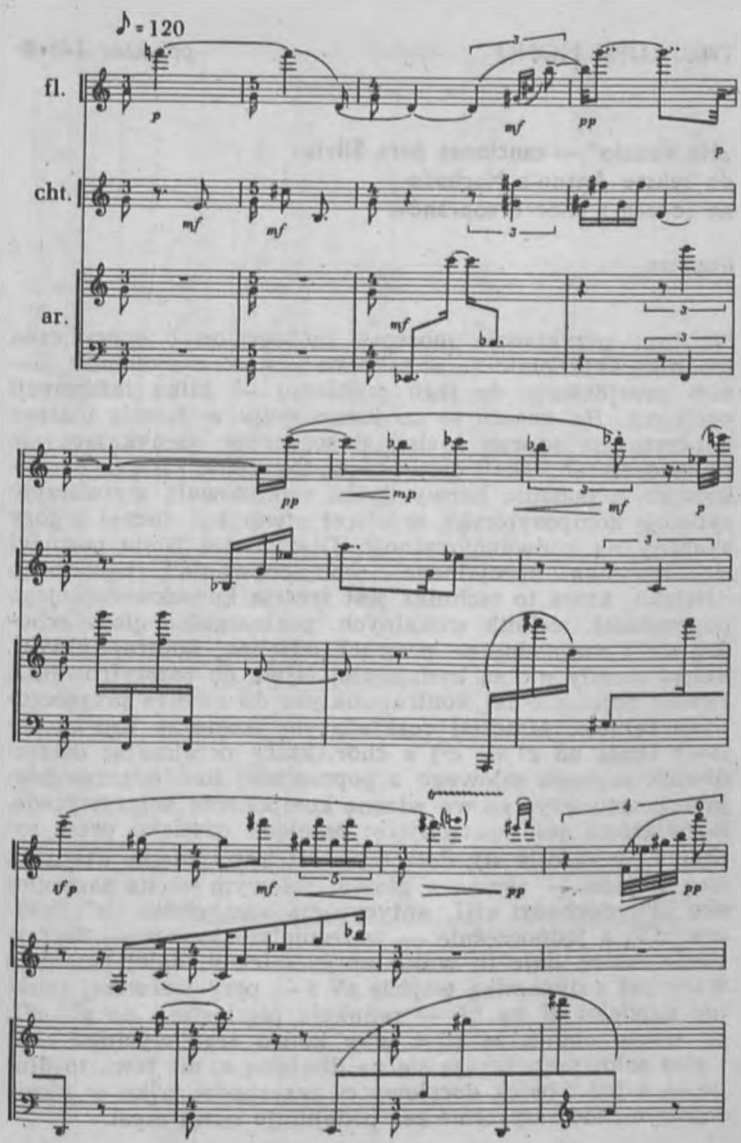
1960. GOFFREDO PETRASSI

przykład 147 ▶

Concerto per flauto e orchestra

fragment

W porównaniu z cytowanymi tu kompozycjami awangardowymi najnowsze kompozycje Petrassiego nie są materiałowo zbyt atrakcyjne, mimo to warto w nich zaobserwować cechy, których jego wcześniejsze utwory nie wykazywały. Niewątpliwie Petrassi ulega ostatnio wpływowi młodych i najmłodszych i w efekcie mamy do czynienia ze skrzyżowaniem elementów technicznych indywidualnych, bardzo swoiście wypracowanych przez kompozytora w ciągu kilkudziesięciu lat intensywnej twórczości, z nowszymi impulsami. Nowe środki zostały tu starannie wybrane, ale nie przejęte żywcem; na to Petrassi jest kompozytorem za dojrzałym (analogia do Strawińskiego). *Koncert na flet i orkiestrę* napisany jest dla Gazzeloniego, flecisty, który swoim repertuarem środków wykonawczych (do pizzicata włącznie) niejako sugeruje zastosowanie języka nowszego. Fletowi towarzyszy niewielki zespół instrumentów dętych (klarnety, fagoty, waltornie, trąbki, puzony), wiolonczele i kontrabasy, bardzo bogato rozbudowana perkusja oraz gitara z harfą. Te dwa ostatnie instrumenty towarzyszą fletowi w zacytowanym przykładzie, tworząc specyficzny świat kolorystyczny barwy ciągłej i wielorejestrowej (flet) oraz barwy syntetycznej, homogenicznej. Przeskoki rejestrowe, pewna zmienność dynamiki, ale raczej typu cieniowania niż typu serialnego, przenikanie się materiału trzech instrumentów — to elementy nowe; „utrwalanie" dźwięku przez powtórzenia, ekstatyczna rytmika, ogólna wielodźwiękowość — to elementy wcześniejsze. A zatem możemy tu zaobserwować tendencję do przechodzenia obok czy ponad sprawą techniki w sensie jej wyboru. Tendencja ta może być jednocześnie uważana za nowy eklektyzm, który dopiero po latach da się bliżej sprecyzować jako całość estetyczno-stylistyczna, a który na tle wciąż nowych poszukiwań uwidacznia się z całą wyrazistością.

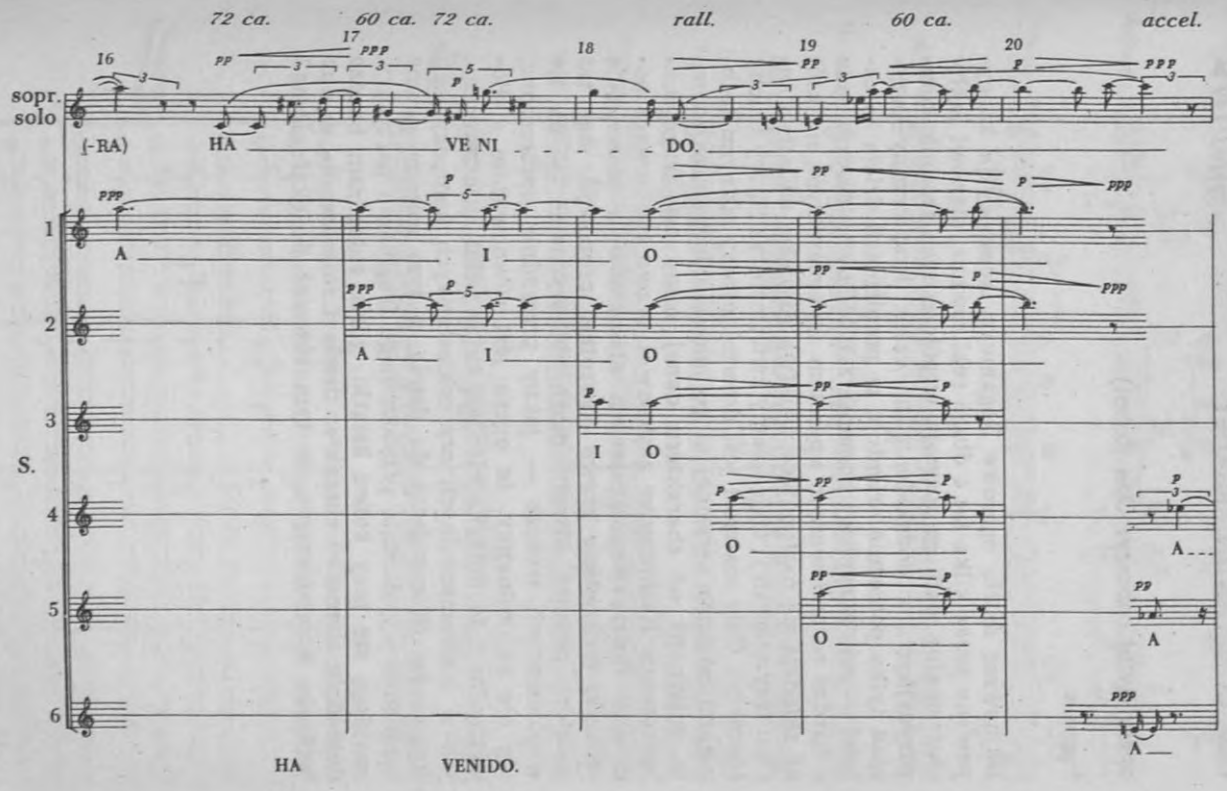


Copyright 1961 by Edizioni Suvini Zerboni

„Ha venido" — canciones para Silvia
do tekstu Antonia Machado
na sopran i chór 6 sopranów

fragment

Na tym przykładzie możemy zaobserwować specyficzną technikę antynomiczną w zakresie gęstości i dynamiki. Zanim przejdziemy do tego problemu — kilka informacji ogólnych. *Ha venido* — to kompozycja w formie małego koncertu na sopran i chór 6 sopranów, zamykająca się w bardzo małej skali dwu oktaw. Zwężenie zasięgu dźwiękowego, a ponadto barwy (tylko sopranowa!), wytworzyło sytuację kompozytorską, w której utwór był niemal z góry skazany na konwencjonalność. Dlatego też Nono posłużył się techniką specjalnego „komponowania" wokalnego dźwięku, która to technika jest zresztą konsekwencją jego poprzednich technik wokalnych: poszczególne głosy schodzą się i rozchodzą na prawach odrębnej kontrapunktyki, której zasady nie są bynajmniej łatwe do rozszyfrowania. Pewne pojęcie o tej kontrapunktyce da analiza przytoczonych faktów. Materiał rozkłada się pomiędzy sopran solowy (linia od c^1 do c^3) a chór, który przejmując ostatni dźwięk sopranu solowego z poprzedniej linii (a^2), ma niejako przetworzyć go we własną komponentę kolorystyczną. Rozwiązanie jest następujące: przejęcie dźwięku przez sopran I (w skrócie sI); dołączenie sII, zatrzymanie dźwięku, lecz wejście — równo z głosem solowym — na samogłoskę „i"; dochodzi sIII, antycypacja samogłoski „o"; wejście sIV, a jednocześnie — wcześniejsze jeszcze — decrescendo, które daje tu walor antynomiczny; dalej zintegrowane już z dynamiką wejście sV i — przy pierwszej zmianie dźwięku a^2 na h^2 — redukcja pięciogłosu do sI + sII; tu warto dodać, że choć przy końcu tego wycinka chór i głos solowy spotykają się na dźwięku *a*, nie trwa to długo — a już dźwięk docelowy c^3 przychodzi tylko w głosie solowym, towarzyszenie zaś podejmuje nową myśl.

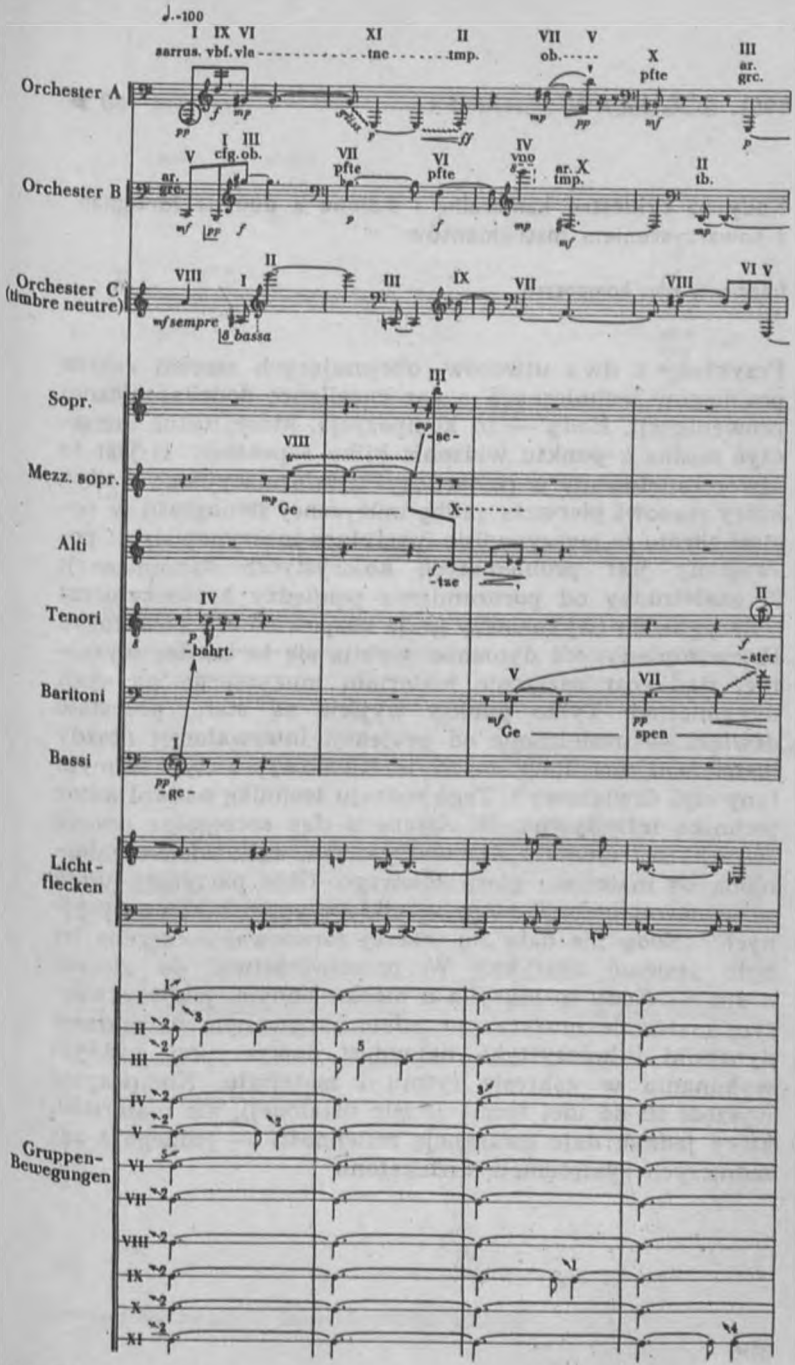


Copyright 1961 by Ars Viva Verlag

opera (tytuł roboczy: Don Robot)

fragment

Najnowsze dzieło operowe Regameya, kompozycja koncypowana przez kilka lat i długo realizowana, stanowi jakby ekstremalne stadium rozwoju współczesnych technik kompozycyjnych, z dodekafonią na czele. Przytoczony przykład tylko pobieżnie orientuje w problemach dzieła (o całości — zob. przypisy i komentarze). Mamy tu do czynienia z bardzo rozbudowanym aparatem wykonawczym, na który składają się następujące warstwy dźwięku, światła i ruchu: trzy orkiestry, chór, plamy świetlne oraz figury (ruchy tancerzy). Cały materiał jest determinowany różnymi technikami od ściśle serialnej aż po maksymalnie uproszczoną, w zależności od charakteru danej sceny czy fragmentu operowego. Kompozytor zastosował prawo równowagi pomiędzy ilością współgrających elementów a złożonością techniki (oczywiście prawo odwrotnej proporcji), stąd też niektóre passusy utworu mogą się wydawać — na tle współczesnych technik — jakby przesadnie uproszczone, ale nie zapominajmy, że opera jest równoważnie audio-wizualna i że muzyka nie jest tu w pełni autonomiczna, jak w instrumentalnych czy orkiestrowych kompozycjach Regameya. (Komentarze do dzieła, a tym samym pewne niezbędne wyjaśnienia przytoczonego fragmentu partytury, znajdują się przy końcu książki, gdzie autor sam bardzo dokładnie tłumaczy charakter dzieła i zastosowaną w nim technikę kompozycyjną, w tym również dodekafoniczną.)



Copyright 1964 by Constantin Regamey

1961. BOGUSŁAW SCHÄFFER *przykład 150* ▶

Kody na orkiestrę kameralną i Azione a due na fortepian z towarzyszeniem instrumentów

fragmenty obu kompozycji

Przykłady z dwu utworów, obejmujących szeroki zakres problemów technicznych o par excellence dodekafonicznej proweniencji. *Kody* — to kompozycja, której tytuł tłumaczyć można z punktu widzenia kilku aspektów: 1) jest to utwór zanotowany w postaci szyfru informacyjnego (**kody**), który stanowi pierwszą próbę muzycznej stenografii w postaci skrótu w maszynopisie (partytura-maszynopis); 2) poświęcony jest problematyce **ko**lorystyczno-**dy**namicznej; 3) uzależniony od porozumienia pomiędzy **kom**pozytorem a **dyr**ygentem (wykonawcy grają bezpośrednio z partytury). Pierwszoplanowość dynamiki wybija się tu bardzo wyraźnie, stąd rozmieszczenie materiału muzycznego na skali dynamicznej. Tylko punkty wyjścia są stałe, pozostałe dźwięki — uzależnione od projekcji interwałowej (każdy instrument ma inny zasób interwałowy, a tym samym inny styl dźwiękowy!). Tego rodzaju technikę nazwał autor techniką infinitywną. W *Azione a due* szczególną uwagę zwraca instrumentacja towarzyszenia, całkowicie uzależniona od materiału głosu solowego. Obie partytury ujęte są w nowej notacji, która wynikła z potrzeb kompozycyjnych. (*Kody* nie dały się inaczej zanotować — trzeba by było zmienić muzykę.) W przeciwieństwie do *Azione a due* — *Kody* to muzyka o nieokreślonym, jakby otwartym materiale muzycznym, zdeterminowanym w zakresie dynamiki i kolorystyki, natomiast nowym przy każdym wykonaniu w zakresie rytmu i materiału. Kompozytor wyszedł tu od idei formy (ściśle ustalonej), nie materiału, który jednak daje gwarancję zmienności — jednego z zasadniczych symptomów dodekafonii.

7¦ 8¦· ·:' (46):.

2f

f m5!1 o1=2--'

mf p5.5

mp p9.4

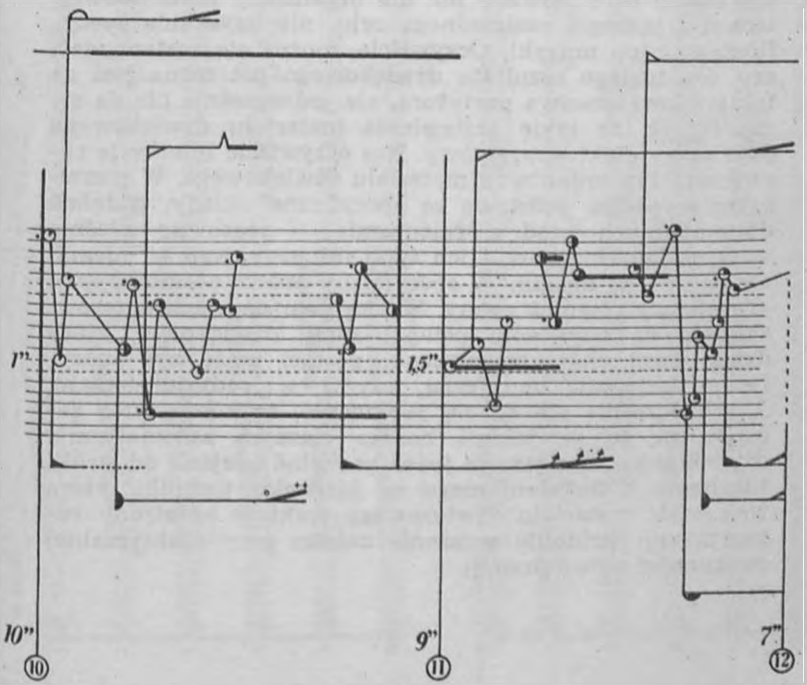
p pf:3 e3!2
n2!2

2p

3p

4p

l1!6
ft!5
k1!6
b1!5
g1!6
o3!5
a3!4
e3!5
h3!3
i3!4
c5!3
m5!4
n5!3



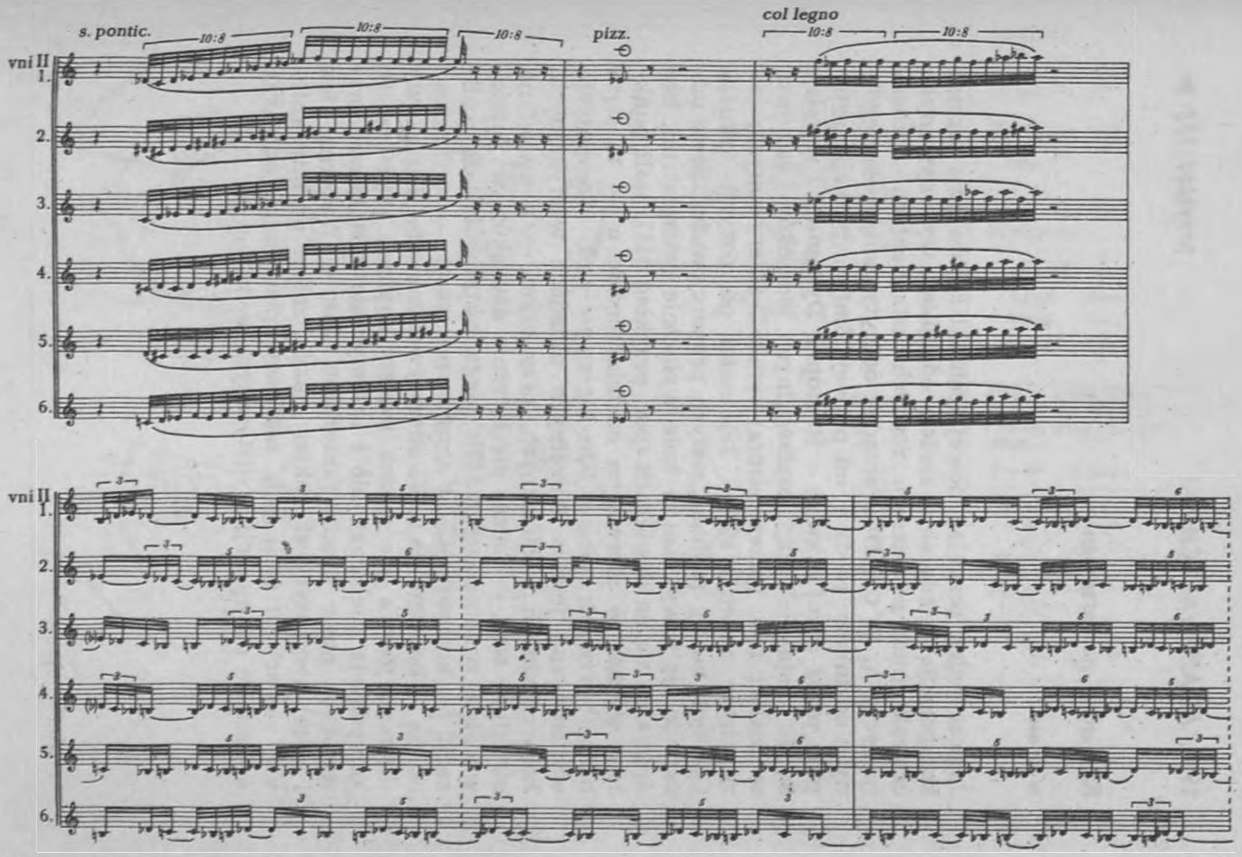
Copyright 1963 by Ahn + Simrock, 1961 by Schäffer

1960—61. GYÖRGY LIGETI *przykład 151* ▶

Apparitions i Atmosphères

wycinki partytur (drugie skrzypce I—VI z 12 oraz 14 głosów partytury)

W obu kompozycjach Ligeti stosuje bardzo oryginalną technikę wzajemnego nakładania głosów. Zauważmy, że podane głosy stanowią (wraz z pozostałymi sześcioma i ośmioma głosami) bardzo specyficzną całość, że każdy z nich jest jakby swoistym wariantem innego: w pierwszym przypadku wszystkie głosy przechodzą z dołu jednej oktawy do środka drugiej, górnej, natomiast w drugim wypadku zamykają się w jednym, zgoła niewielkim interwale. Co tu najbardziej uderza, to bezwzględność — bezduszna i mechaniczna — w nawarstwianiu głosów. Wszystkie środki są stosowane nie dla organizacji materiałowej, lecz dla jakiegoś nadrzędnego celu, dla uzyskania specyficznego typu muzyki. Oczywiście, można się zastanawiać, czy dla takiego rezultatu dźwiękowego potrzebna jest aż tak wielowarstwowa partytura, ale jednocześnie nie da się zaprzeczyć, że takie zestawienie materiału dźwiękowego daje nowy efekt wrażeniowy. Nas oczywiście interesuje raczej sam typ organizacji materiału dźwiękowego. W pierwszym wypadku podstawą są specyficzne układy, podobne do modalnych (stąd zróżnicowanie — sensowne właśnie w wypadku skrzypiec i ich typu intonacyjnego — niemal tonacyjne), w drugim — specyficzny proces permutacyjny, obejmujący również rytmy. W obu kompozycjach autorowi zależało na uzyskaniu pewnej sumy dźwiękowej, która dzięki swej charakterystycznej postaci może być specyficzną kategorią muzyczną, czymś w rodzaju tematu. A jednocześnie nie da się zaprzeczyć, że kompozytor zamyka się tu w jakimś bardzo ciasnym automatyzmie dźwiękowym. Oto jeszcze jeden przykład odejścia od strukturalizmu dodekafonicznego w kierunku techniki, która zmienność materiału dźwiękowego traktuje od strony sumarycznej (jednolite wrażenie całości przy maksymalnej zmienności wewnętrznej).

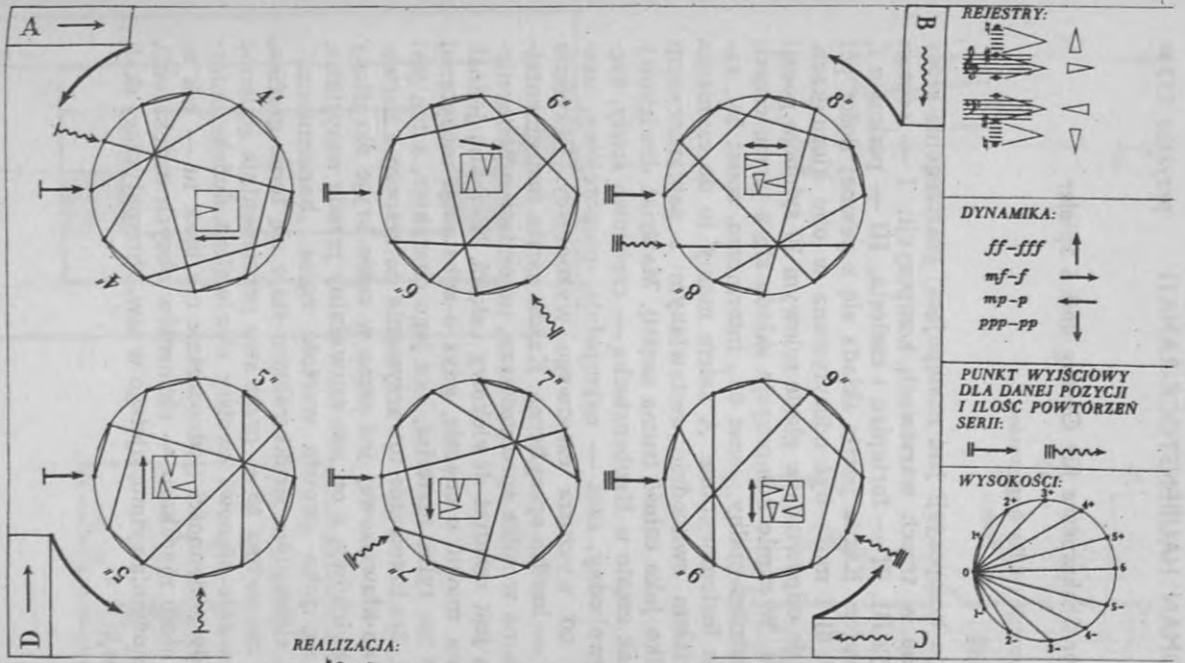


Copyright 1963 by Universal-Edition

Rotazione na fortepian

w całości

Jeszcze jeden przykład nowej techniki zestawiania formy: kompozycja składa się z sześciu odcinków, wykonywanych czterokrotnie w czterech różnych ustawieniach arkusza (pozycja A, B, C i D). Porządek odczytywania poszczególnych odcinków: rzędami od prawej. Zmiana pozycji następuje przez obrót arkusza o 90 stopni. Dynamika i rejestry są tu ustalone dla poszczególnych odcinków ramowo, w postaci tzw. (przez autora) symboli skierowanych; ich znaczenie zmienia się w zależności od pozycji arkusza i w tym mamy problem stałych proporcjowości. Serie odczytuje się z wykresu w kole wyłącznie interwałami, bez opierania się na dźwiękach (por. przykład 111): jeśli punktem wyjścia w pierwszym odcinku będzie *a* — to seria będzie brzmieć: *a-cis-d-f-fis-h-c-as-g-e-es-b*. Kompozycja wykonywana jest w dowolnych układach wertykalnych, horyzontalnych i mieszanych, przy czym — z uwagi na strukturę serii — zaleca się łączenie dźwięków w ilościowo stale zmienne grupy. Nie ulega wątpliwości, że realizacja tej kompozycji jest niezmiernie trudna — wykonawca ma tu bowiem nie tylko odczytywać materiał dźwiękowy (którego jednak nie można inaczej napisać, gdyż jest to kompozycja ruchoma), ale i artystycznie kształtować materiał w nowe ujęcia fakturalne. Jak u Weberna, tak i w tej kompozycji charakter muzyki zależy od interwałowej zawartości serii (zob. realizację pierwszego odcinka), a ponadto od intencji stylistycznych wykonawcy.



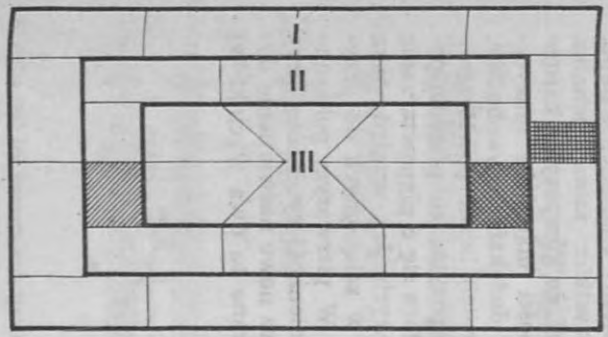
Copyright 1963 by Adam Walaciński

1961. ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI *przykład 153* ▶

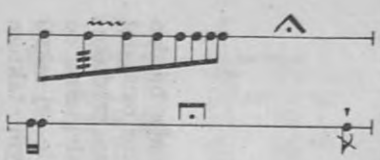
Mobile for Shakespeare für Gesang und 6 Spieler

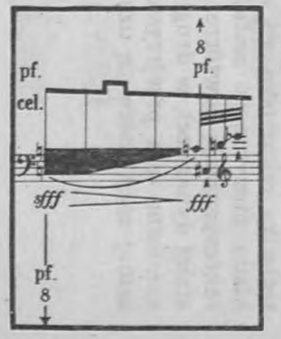
plan kompozycji i kilka fragmentów

Koncepcja kompozycji jest następująca: poszczególne głosy są podane w trzech warstwach kompozycji: I — sopran i perkusja III, II — fortepian i czelesta, III — perkusja I, II i wibrafon. Każda partia składa się z pewnej ilości pól (12, 10 i 6) i może być odczytywana w obu kierunkach. Każde pole odpowiada w głosie solowym 10 sylabom poezji Szekspira. W sumie kompozycja składa się z pięciu części: wstęp instrumentalny, sonet 53., intermezzo, sonet 54., zakończenie instrumentalne. A zatem mamy tu do czynienia z materiałem swobodnie zestawianym i zaplanowanym ściśle tylko jako całość (suma części). Materiał dźwiękowy jest — jak często u Haubenstocka — częściowo ścisły, częściowo swobodny, czas — najzupełniej proporcjowy, uzależniony od wyczucia czasowego wykonawcy. Reżyseria środków — bardzo specyficzna. Każda partia instrumentalna jest sama w sobie sprecyzowana, natomiast zupełną niewiadomą jest rezultat dźwiękowy całości. Niemniej jednak nie można mówić o chaosie, gdyż o substancji muzycznej decyduje nie tylko materiał, lecz jego charakter, a ten jest ustalony. Zredukowanie towarzyszenia do zespołu o barwie perkusyjno-klawiszowej już samo w sobie kryje określony klimat dźwiękowy, a on jest zauważalny przede wszystkim, wybija się jako swoista wartość zgoła „harmoniczna". Ważnym elementem strukturalnym staje się teraz grafika, która — zauważmy to — przez swe permanentnie zmienne ukształtowanie stanowi swoisty ekwiwalent dodekafonicznej zasady zmienności (jednocześnie nie brak tu — jak to widać z głosu marakasu — elementów obcych dodekafonii, np. stopniowania rytmu, ujętego w tzw. chromatycznej skali rytmicznej).

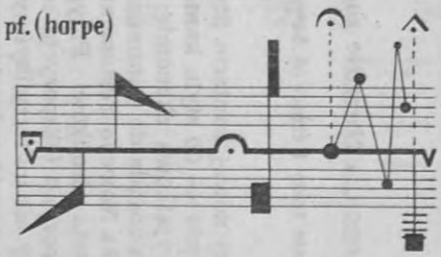


maracas





pf. (harpe)



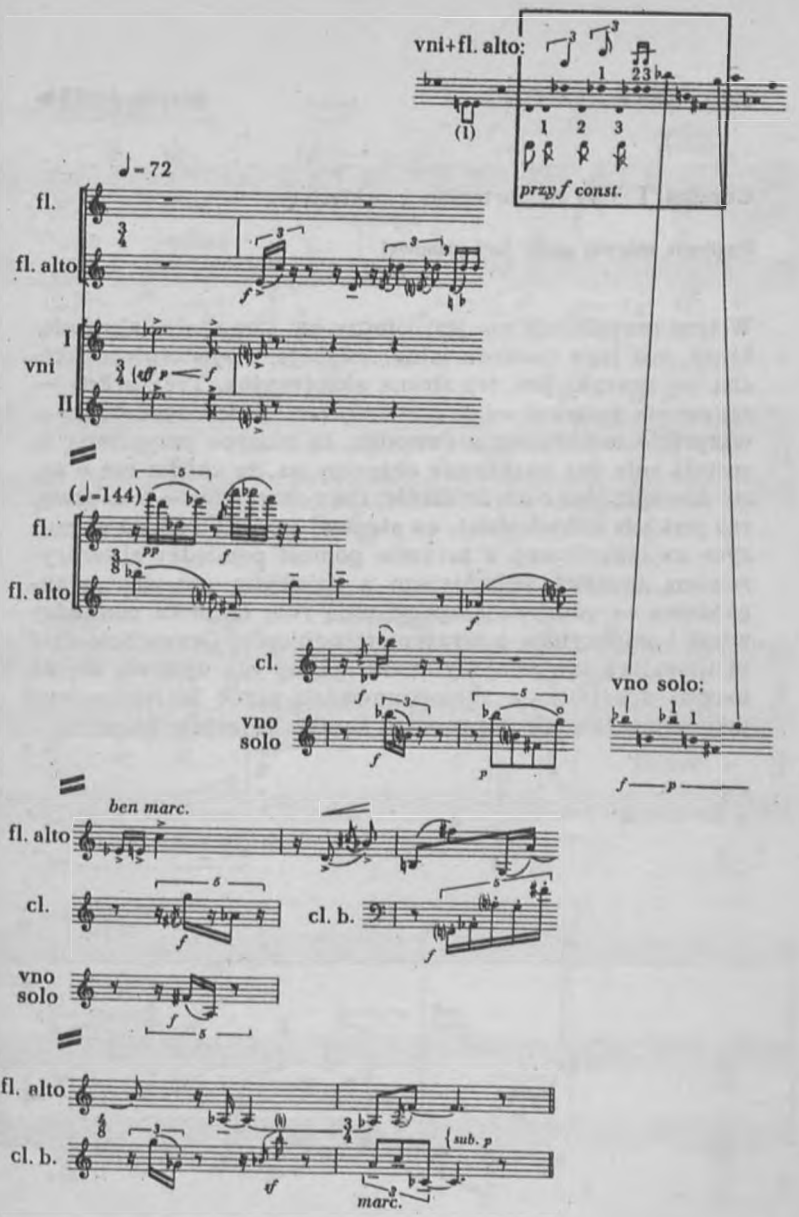
Copyright 1961 by Universal-Edition

1961. IGOR STRAWIŃSKI *przykład 154* ▶

A Sermon, a Narrative and a Prayer

pierwsze takty I części (A Sermon)

W tej nowej kantacie Strawiński zbliża się — acz bardzo swoiście — do stylu kantat Weberna. Kompozytor osiągnął tu wyjątkową ekonomię: cała materia muzyczna zredukowana została do minimum, celem dzieła jest analogiczna do języka *Nowego Testamentu* (na którym opiera się jej tekst) prostota środków. Przyglądając się pierwszym taktom kompozycji (ekspozycja serii: *es-e-c-d-des-b-h-fis-g-a-as-f*), nigdy nie uwierzylibyśmy, że kantata napisana jest na dość duży zespół orkiestrowy (podwójne drzewo, 4 waltornie, po 3 trąbki i puzony, tuba, 3 tam-tamy, fortepian, harfa i smyczki) oraz chór, głosy mówione i solowe. W miejsce gęstości pionu Strawiński stosuje gęstość procesu muzycznego i w ten sposób osiąga specyficzny charakter wstępu. Nas jednak zajmuje przede wszystkim sama technika dodekafoniczna. Tu warto zauważyć, że kompozytor bardzo ściśle przestrzega zasady zmienności materiału muzycznego, jakkolwiek pozornie stosuje dodekafonię swobodnie, czego dowodzą (ale również pozornie!) liczne powtórzenia dźwięków. Pozornie — gdyż kompozytor co prawda powtarza dźwięki, ale jednocześnie stara się o niepowtarzanie identycznych konsytuacji dźwiękowych. Jak wygląda taka technika rekompensacji, widzimy w załączonych do przykładu muzycznego zestawieniach. W pierwszym pokazano rekompensację powtórzeń przez zmienność rytmiczną (przy stałej dynamice), w drugim — przez nowe naświetlenie dynamiczne (dla przejrzystości wybrano tu dwa wycinki tej samej serii, które się uzupełniają).



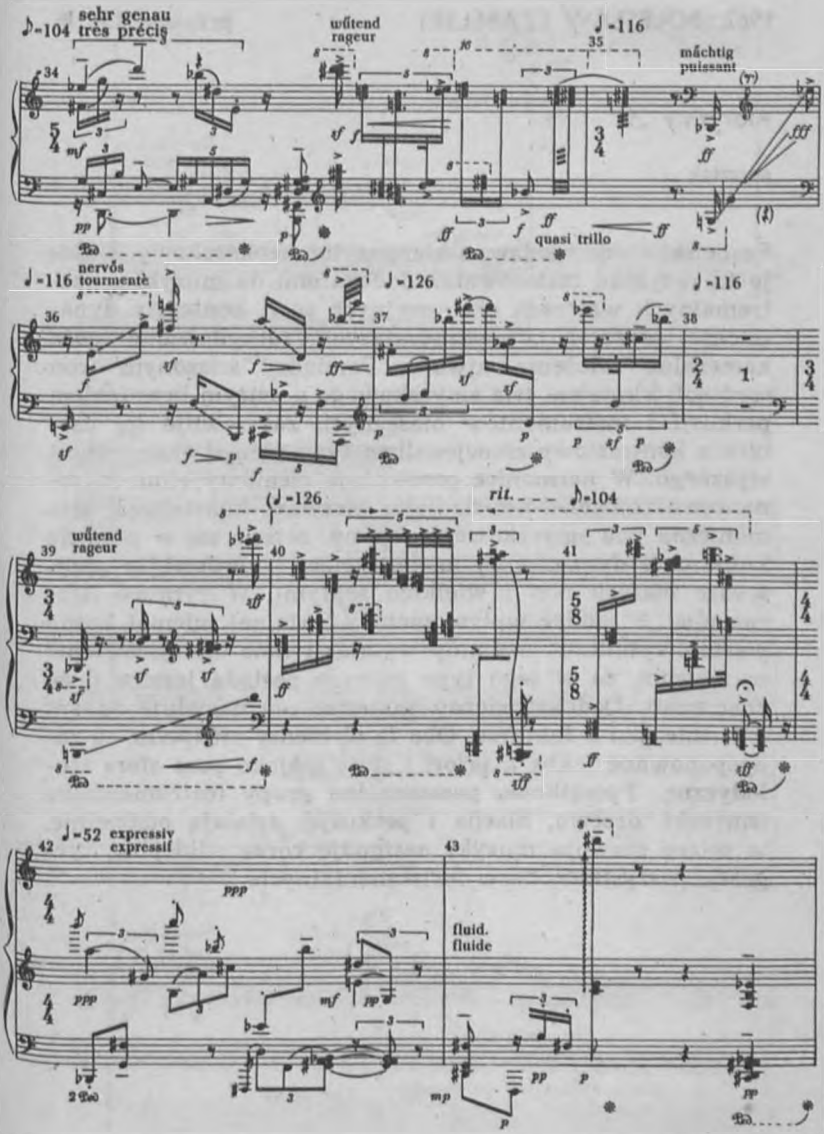
Copyright 1962 by Boosey and Hawkes

1962. RENÉ KOERING *przykład 155* ▶

Combat T 3 N na fortepian i orkiestrę

fragment solowej partii fortepianowej

W tym przykładzie nie jest istotny ani sam materiał dźwiękowy, ani jego quasi-serialna redakcja. Najistotniejszą cechą tej muzyki jest jej strona ekspresyjna. *Très précis — rageur — puissant — tourmenté,* ponownie *rageur* itd. — wszystkie te określenia dowodzą, że muzyce przypisana tu została rola par excellence ekspresyjna, że chodzi nie o same dźwięki, lecz o ich działanie. Owe określenia — a w utworze jest ich kilkadziesiąt, co stanowi swoisty rekord w muzyce awangardowej, a zarazem pomost pomiędzy zliteraryzowaną muzyką Debussy'ego a dzisiejszą muzyką awangardową — odgrywają specyficzną rolę łącznika pomiędzy wizją kompozytora a wrażeniem odbiorcy. Oczywiście cała ta literatura nie miałaby sensu, gdyby nie opierała się na bardzo specyficznie skomponowanej partii fortepianowej, pełnej jaskrawych kontrastów i zaskakujących barw.

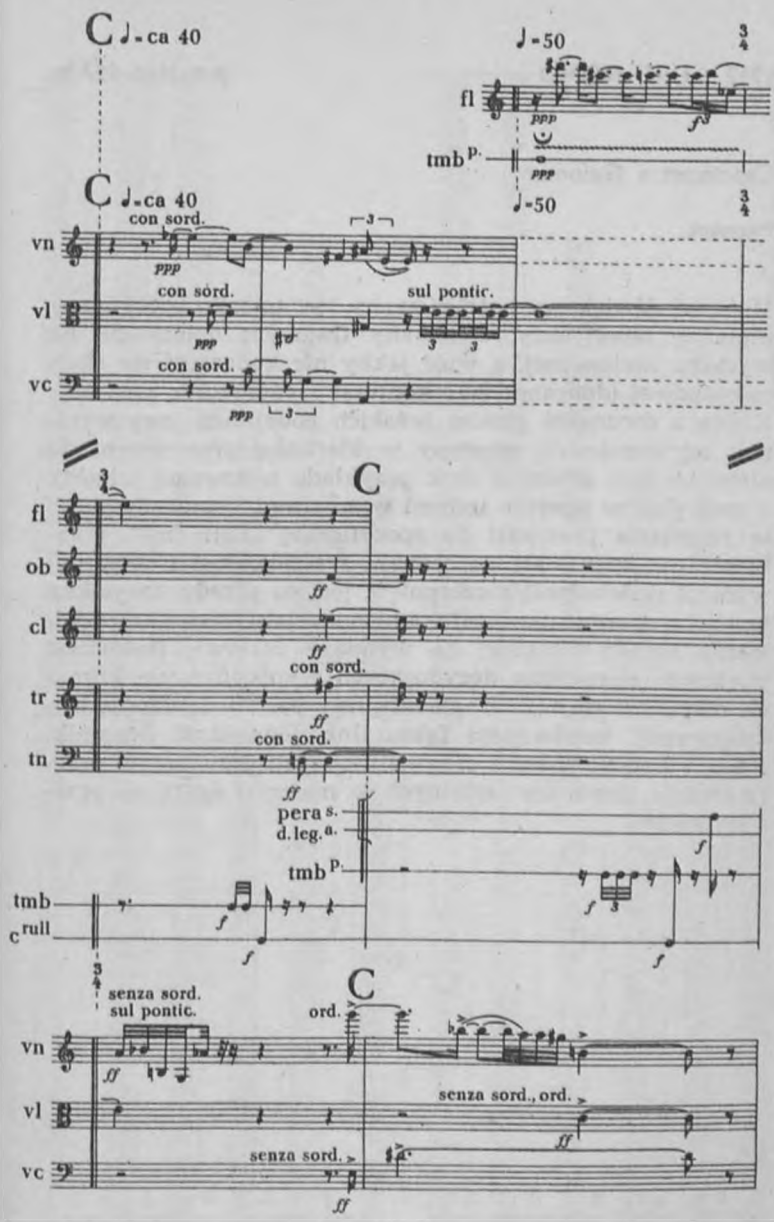


Copyright 1962 by Ahn + Simrock

Aforyzmy „9"

początek

Szabelski — do niedawna kompozytor neobarokowy — daje tu przykład zastosowania dodekafonii do muzyki o ekstremalnych walorach ekspresyjnych (por. kontrasty dynamiczne przebiegu), wykraczających zdecydowanie poza kameralne założenia utworu. Pomiędzy ściszonym (con sordino!) klimatem tria smyczkowego a ostrym brzmieniem perkusji i instrumentów blaszanych zarysowuje się osobliwie kontrastowy emocjonalizm typu niemal ekspresjonistycznego. W harmonice przeważają elementy silnie dysonansowe (np. *es-d-h-c-cis* jako pierwsza konstelacja harmoniczna tria smyczkowego czy np. zejście się w punkcie kulminacji dynamicznej na konstelacji akordowej o przewadze małych non i wielkich septym). W rytmice *Aforyzmów „9"* widać wpływ metody serialnej (niemal każda wartość rytmiczna ma inny wymiar i inne umiejscowienie w metrum, co w tego typu muzyce posiada jeszcze duże znaczenie). Dodekafoniczny materiał nie decyduje tu ani o formie, ani o fakturze. Oba te elementy muzyczne są zadysponowane jakby a priori i stoją niejako poza sferą melodyczną. Początkowo poszczególne grupy instrumentalne (smyczki, drzewo, blacha i perkusja) działają oddzielnie, w miarę rozwoju muzyki następuje coraz silniejsza integracja wszystkich barw instrumentalnych.

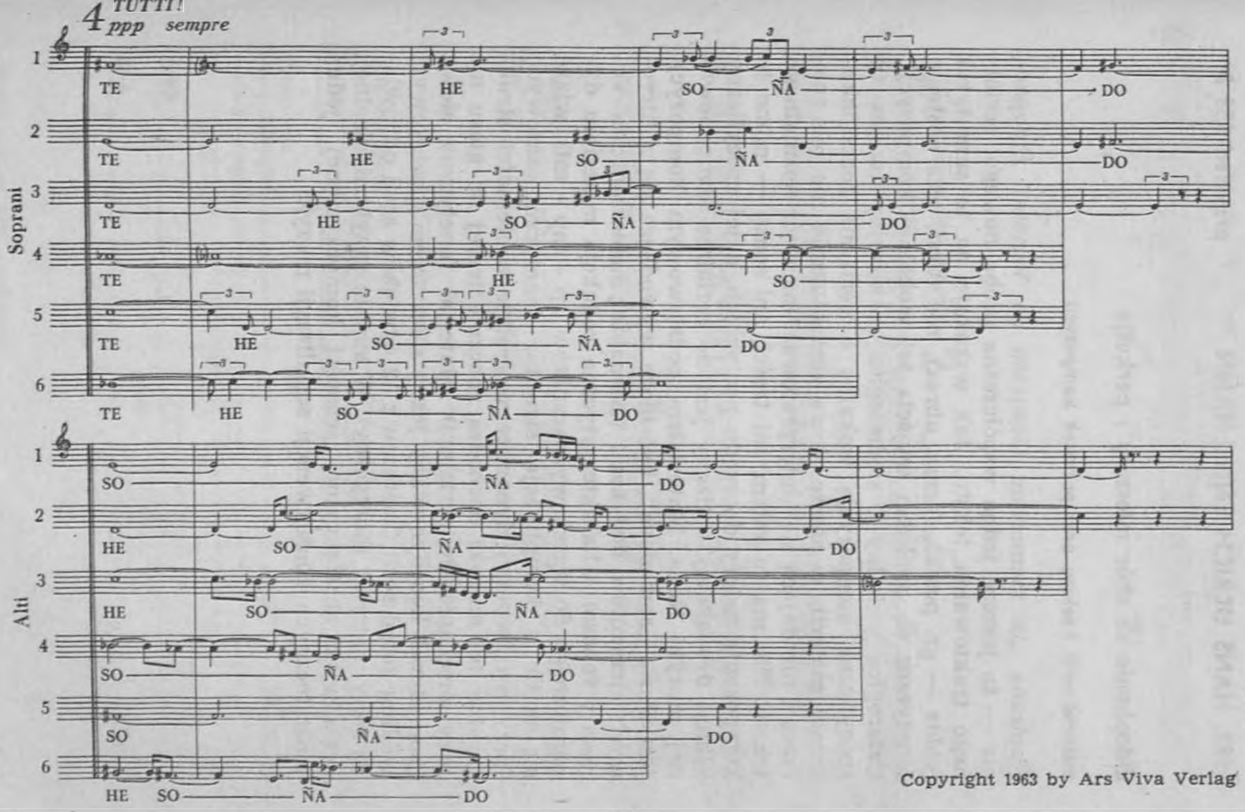


Copyright 1963 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Canciones a Guiomar

fragment

Materiał dźwiękowy potraktowany jest tu jako specyficzny materiał tematyczny. Cytowany fragment opiera się na wycinku nietonalnej, a więc jakby nie kończącej się skali całotonowej (dobranej jako kontrast z poprzednią muzyką). Każdy z dwunastu głosów żeńskich podejmuje inny wycinek tej quasi-serii (soprany w kierunku przeciwnym do altów — por. schemat obok przykładu nutowego) i każdy z tych głosów operuje innymi wymiarami rytmicznymi, co w rezultacie prowadzi do specyficznej „harmonii" przebiegu, opartego stale na jednym sześciodźwięku całotonowym. Z dodekafonii zaczerpnięta jest tu przede wszystkim technika operowania wycinkami materiału, technika rzutowania zasady serialnej na wymiary czasowe. Natomiast większość elementów decydujących o specyficznym klimacie dźwiękowym tego fragmentu leży poza dodekafonią (całotonowość, kondensacja fakturalna, jednolitość dynamiki itd.). W sumie: jeden z oryginalniejszych przykładów przetwarzania impulsów serialnych w materiał zgoła im przeciwstawny.



Copyright 1963 by Ars Viva Verlag

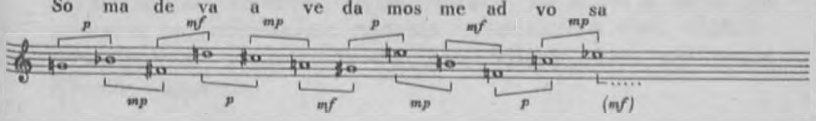
1962. HANS ULRICH ENGELMANN *przykład 158* ▶

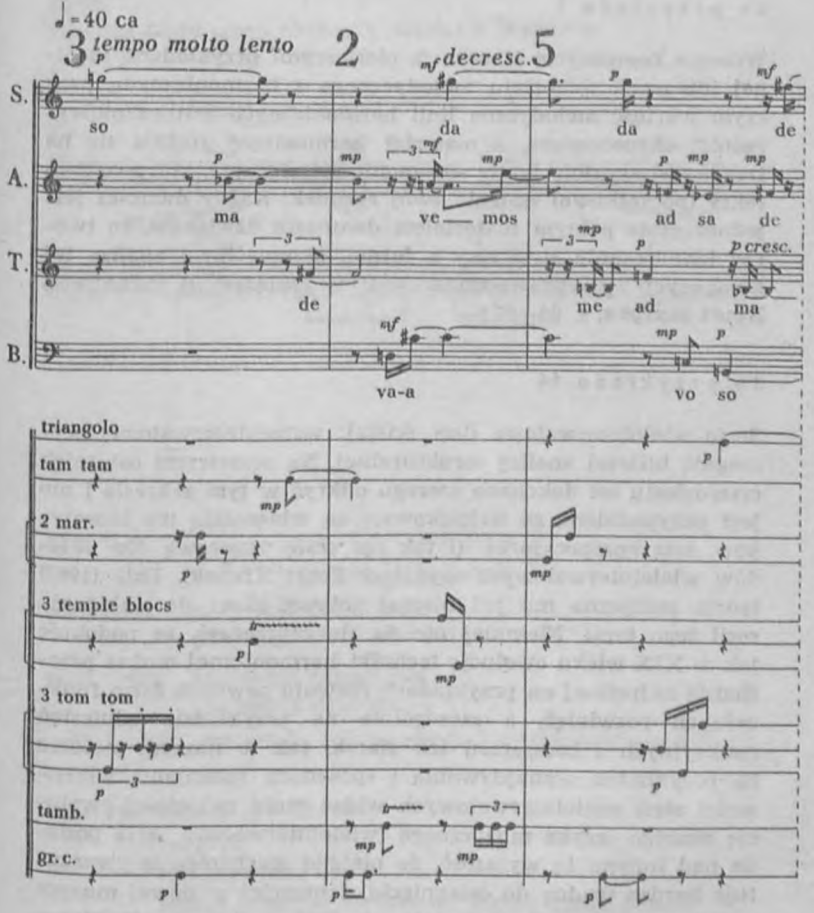
Eidophonie na chór mieszany i perkusję

materiał serii i tekstu oraz początek kompozycji

Napisana „in memoriam Gesualdo da Venosa" *Eidophonie* — to jeszcze jedna współczesna próba nowego, serialnego traktowania tekstu. Jak wskazuje na to sam tytuł (*eidos* — gr. postać, forma, obraz), nie tekst, lecz postacie fonetyczne są punktem wyjścia tej wokalnej kompozycji. Czterogłos wokalny i siedmiogłos perkusyjny tworzą tu specyficzną kompozycję wokalną o serialnie rozczłonkowanej materii, w sferze słowa semantycznie nic nie znaczącą i nie dającą się „interpretować" na wzór normalnego tekstu. Nie ma tu zatem ani treści, ani sensu — mimo to kompozycja należy do rzędu poetyckich, a jej specyficzny klimat dźwiękowy zbliżony jest do serialnie komponowanej muzyki Nona. Materiałem podstawowym kompozycji jest słowo „somadeva", być może wywodzące się z literowych elementów dedykacji (Gesualdo ; memoriam ; da Venosa ; venosa). Charakterystyczna redukcja materiału dynamicznego do trzech wyznaczników (p - mp - mf) wiąże się ściśle z komplikacją struktur fonetyczno-czasowych (przy wyrównanej dynamice wszystkie subtelności strukturalne tej muzyki dochodzą znacznie lepiej do głosu niż przy mechanicznie serialnej). Materiał fonetyczny słowa „somadeva" koordynowany jest z materiałem dźwiękowym według zasad serii (każdemu z 12 dźwięków serii odpowiada inny materiał fonetyczny). W sumie: przykład idealnej, aczkolwiek abstrakcyjnej ścisłości kompozycyjnej, jedna z ostatecznych konsekwencji serializacji muzyki.

Somadeva





Copyright 1962 by Ahn + Simrock

Przypisy i komentarze

do przykładu 1

Wczesne kompozycje Hauera są pierwszymi przykładami idealnej integracji materiału melodycznego z harmonicznym, przy czym wartość melodyczna linii harmonicznych jest tu najwyraźniej eksponowana, a materiał harmoniczny rozbija się na trzy warstwy ujęte jakby w kanonie rytmicznym, który co dwa takty (początkowo) zmienia swój rysunek. Każdy dwutakt jest jednocześnie pełnym materiałem dwunastu dźwięków, co tworzy identyczność struktury z formą. (Szczegółowa analiza tej kompozycji przeprowadzona jest w książce B. Schäffera, *Nowa muzyka*, s. 86—87.)

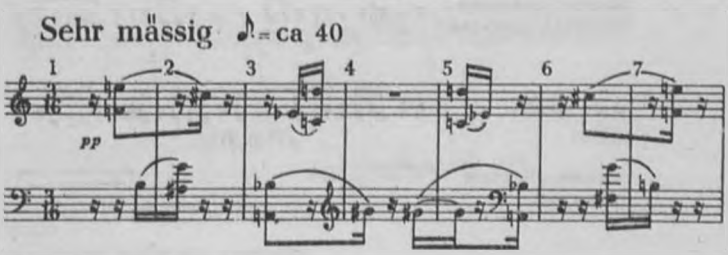
do przykładu 14

Serie wielointerwałowe (lub ściślej: wszechinterwałowe) wymagają bliższej analizy strukturalnej. Na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat dokonano szeregu odkryć w tym zakresie i nie jest przypadkiem, że najciekawsze są własnością nie teoretyków, lecz kompozytorów (i tak np. serię wzorcową dla układów wielointerwałowych wynalazł Ernst Křenek). Dziś (1963) teoria muzyczna ma już niemal gotowy klucz do układania serii tego typu. Niemniej nie da się zaprzeczyć, że podobnie jak w XIX wieku ewolucję techniki harmonicznej można prześledzić najpełniej na przykładach rozwoju pewnych form funkcyjnych rozwinięć, a szczególnie na przykładzie odniesień funkcyjnych i rozszerzeń ich siatek, tak w naszym stuleciu na przykładzie wynajdywania i sposobach rozwijania właściwości serii wielointerwałowych widać może najpełniej ewolucję naszego języka muzycznego (wielointerwałowa seria posiada nad innymi tę wyższość, że niejako mechanicznie gwarantuje bardzo trudną do osiągnięcia, a przecież w nowej muzyce pożądaną zmienność materiałową). Bliższe dane o strukturze serii zastosowanej w *Suicie lirycznej* znajdzie czytelnik

w książce B. Schäffera, *Nowa muzyka*, na s. 78; o metodzie szukania (a jednocześnie nadania właściwości!) serii wielointerwałowych — na s. 58—59 tejże książki. Zob. też prace Křenka i Eimerta.

do przykładu 46

Tu warto — dla orientacji w problemach współczesnej analizy kompozycyjnej — podać pełniejszy przegląd kwestii analitycznych.
Analiza pierwszego okresu 1. wariacji Weberna.



Analiza:

przestrzeń: 7 × $\frac{3}{16}$ projekcja całościowa $\frac{21}{16}$
= pauza $\frac{1}{16}$ $\frac{19}{16}$ pauza $\frac{1}{16}$

plan górny projekcja całościowa 21
projekcja dźwiękowa 19

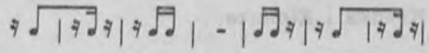
plan dolny projekcja całościowa 21
projekcja dźwiękowa 17

ogólny układ materiału dźwiękowego i rytmicznego — koncentryczny

constans: tempo $\frac{3}{16}$ = ca 40
takt $\frac{3}{16}$
intensywność pp
legato (również w postaci legata przez pauzę)
monorytmia — jednostka monorytmiczna $\frac{1}{16}$

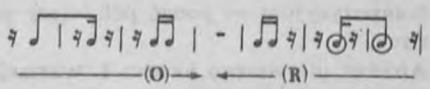
rytmika:

wzór rytmiki:



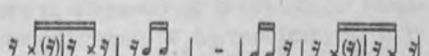
większe elementy rytmiczne:

korektura z punktu widzenia koncentryczności:



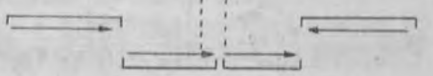
plan górny

wzór metryki (wypadkowej!) («koncentryczność absolutna)



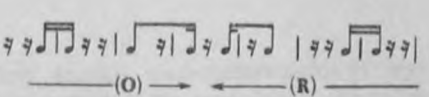
wzór rytmiki:

większe elementy rytmiczne:

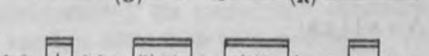


plan dolny

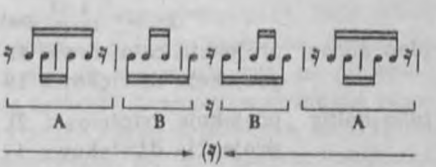
korektura z punktu widzenia koncentryczności:



wzór metryki (wypadkowej!) («koncentryczność absolutna)



uproszczony wzór obu planów

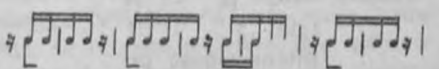


$A\,B = B\,A_R$

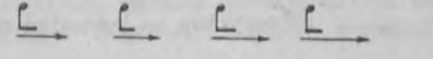
$A = B_I$

cały układ rytmu – mimo koncentryczności taktowej – jest niezależny od taktu i metrum 3/16

suma wzorów rytmicznych:



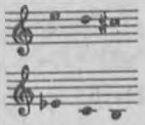
zaznaczenie wartości dłuższych:

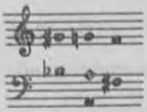


materiał dźwiękowy i realizacja strukturalna:

warstwa górna c - f
warstwa dolna fis - h - rozmieszczenie wg systemów nutowych

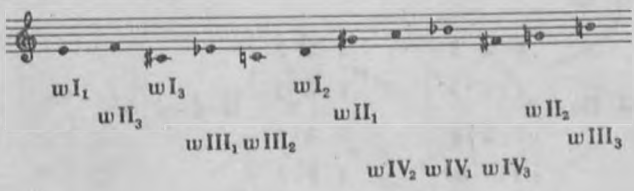
warstwa I
warstwa II
warstwa III
warstwa IV



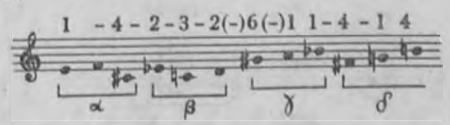


(w I)
(w II) rozmieszczenie
(w III) absolutne
(w IV) (efektywne)

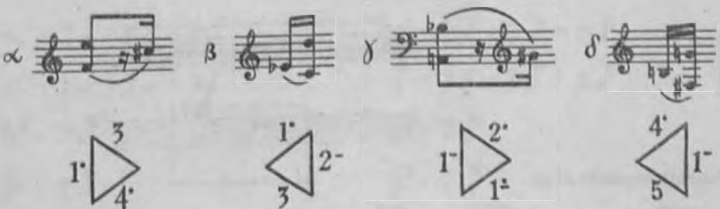
analiza serii z punktu widzenia warstw



seria
z punktu widzenia komórek strukturalnych:



$\alpha = w I_1\, w II_3\, w I_3$; $\beta = w III_1\, w III_2\, w I_2$; $\gamma = w II_1\, w IV_2\, w IV_1$; $\delta = w IV_3\, w II_2\, w III_3$



$\alpha + \beta$ = materiał c cis d es e f

$\gamma + \delta$ = materiał fis g gis a b h

suma strukturalna

$\alpha = 1$ $\alpha = 34$

symptom ogólny: $\beta = 1$ szczegółowy: $\beta = 23$

$\gamma = 1$ $\gamma = 12$

$\delta = 1$ $\delta = 45$

kombinacje warstwowe:

wI = 123 wII = 123 wIII = 134 wIV = 134

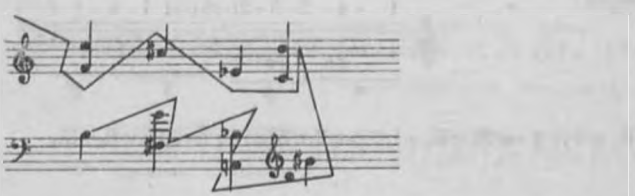
porównanie grup serii z warstwami: wI = β, wII = β,

wIII = α, wIV = α

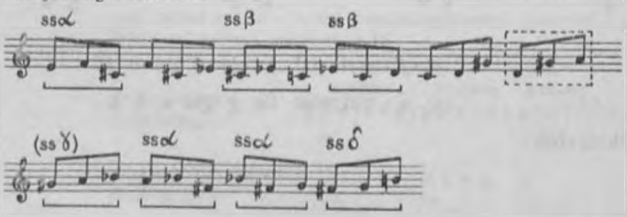
symptom ogólny I ważny zarówno dla grup, jak i warstw

równowaga pomiędzy grupami a warstwami:

			α-β-γ-δ
w I-II-III-IV	1 2 3	1 1 2	
	1 2 3	1 2 3	
	1 3 4	1 3 4	
	1 3 4	1 4 5	
	4·10·14	4·10·14	

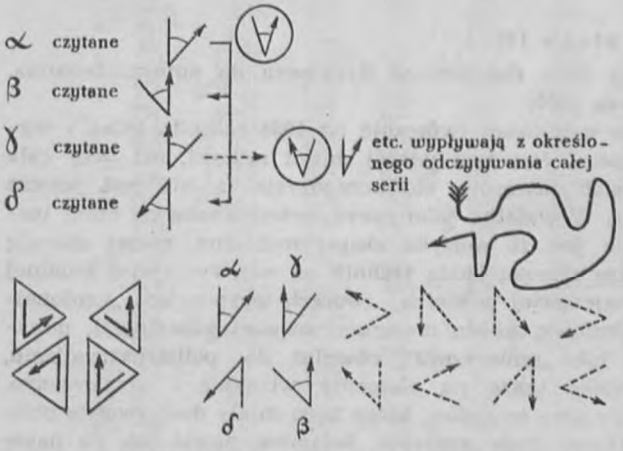


kolejne wycinki serii:

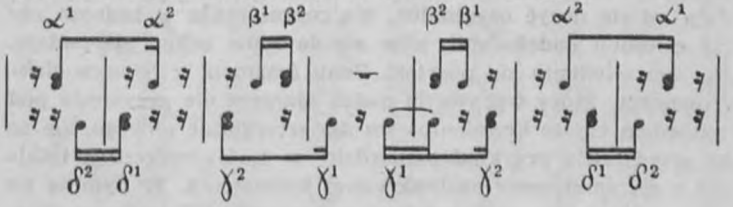


ss α = ssw III = ssw IV — trzykrotnie w kompletach sukcesywnych serii

ss β = ssw I = ssw II — dwukrotnie w kompletach sukcesywnych serii



rytm a materiał dźwiękowy zestawiony w grupy:



α^1 - 2 ♩ + 1 ♩ - 3 ♩

α^2 - 1 ♩ + 2 ♩ - 3 ♩

β^2 - 2 ♩

β^2 - 2 ♩

γ^1 = 1 ♩ + 2 ♩ = 3 ♩

γ^2 = 2 ♩ + 1 ♩ = 3 ♩

δ^1 = 2 ♩

δ^2 = 2 ♩

razem 20 ♩ = $\alpha + \beta$ = 10 ♩, $\gamma + \delta$ = 10 ♩ = zrównoważenie stosunków pomiędzy dźwiękami a upostaciowaniami rytmicznymi.

Analiza całości — por. B. Schäffer: *Nowa muzyka* (s. 254—56 — analiza serii, s. 262—302 — analiza kompozycji).

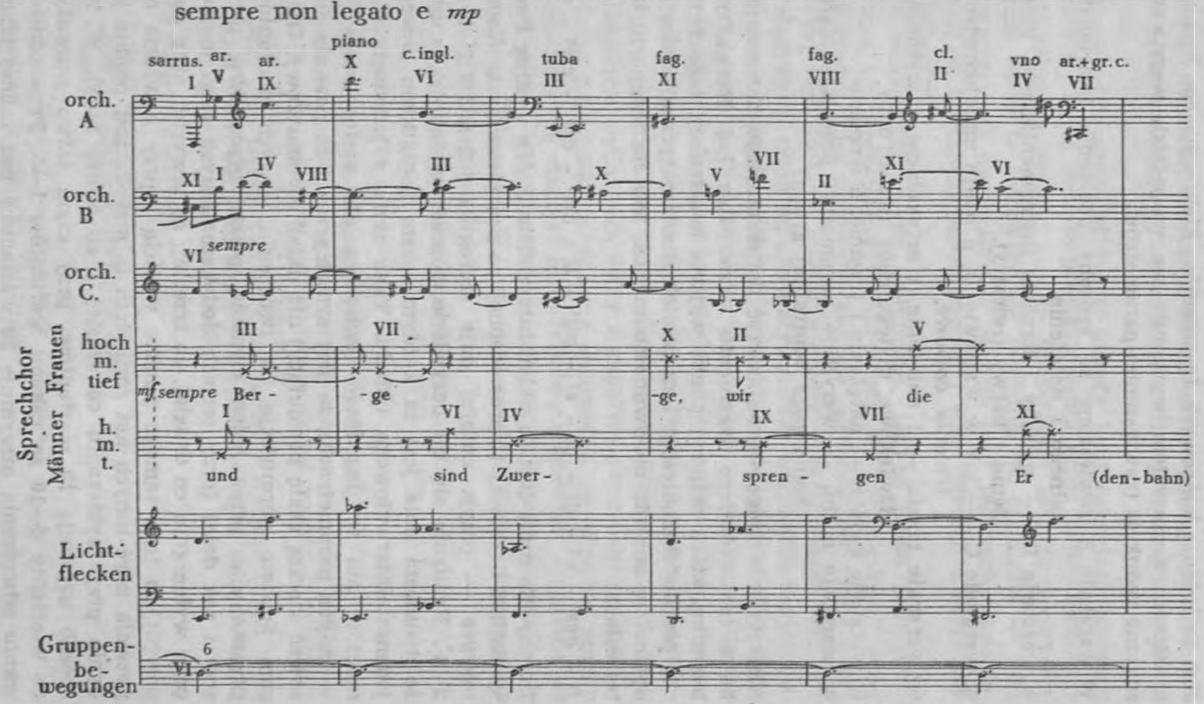
do przykładów 74 i 79

Por. B. Schäffer: *Nowa muzyka*, s. 118—22 (analiza strukturalna kompozycji) i 114—18 (analiza problemu interwersyjności).

do przykładu 149

Fragmenty listu Constantina Regameya do autora, Lozanna, 19 listopada 1960:

„[...] Moja najnowsza twórczość od 1956 roku to tylko i wyłącznie opera. Jest tam więcej minut muzyki, niż liczy cała reszta moich utworów, ale kompozycja ta nie jest jeszcze ukończona. W dodatku jako opera, przeznaczona na efekt teatralny, nie jest to muzyka eksperymentalna, raczej operuję tam bardzo szeroką skalą technik od najzwyczajniej tonalnej poprzez najczęściej w moich utworach występującą „neotonalną" dodekafonię, aż do niezorganizowanej atonalności, punktualizmu lub „szmeryzmu", również do polistrukturalizmu, rozciągniętego także na elementy wizualne i przestrzenne. Przewiduję parę epizodów, które będą miały dość swoiste oblicze muzyczne, mam wrażenie, że nowe, nawet jak na nasze czasy, ale te epizody nie są jeszcze gotowe. Inne, mimo że wydają mi się dosyć oryginalne, nie reprezentują w żadnym razie ewolucji dodekafonii, więc się do Pana celów nie nadają. Po zastanowieniu się posyłam Panu fragment z *Hymnu elektronowego*, który wprawdzie moim zdaniem nie przyniesie pod względem czysto brzmieniowym nic szczególnie nowego, ale za to przedstawia przykład najbardziej w mojej twórczości totalnie i systematycznie rozbudowanej konstrukcji. W hymnie na cześć elektronów nie chciałem zastosować najprostszego rozwiązania: muzyki elektronicznej. To się dziś robi w byle ilustracji filmowej. Tu raczej chciałem przeprowadzić maksymalnie racjonalnie i sztywno użytą technikę permutacyjną, wychodzącą z całkowicie apriorycznych przesłanek konstrukcyjnych i nie dopuszczającą żadnych kompromisów, nawet gdy z permutacyjnych procesów wynikały zupełnie niewłaściwe rzeczy. Wobec tego, iż konstrukcja ta rozgrywa się w sześciu równoległych planach: trzy orkiestry, chór, gra plam świetlnych i gra ruchów grup tancerzy czy statystów, nie mogę Panu posłać całkowicie rozbudowanej partytury. Daję tylko schematycznie skoncentrowany wycinek, ale co najmniej sześciotaktowy, bo inaczej w konstrukcji nic nie można zrozumieć [...]


sempre non legato e mp
piano
sarrus. ar. ar. c.ingl. tuba fag. fag. cl. vno ar.+gr.c.
orch. A
orch. B
orch. C.
sempre
Sprechchor Männer Frauen
hoch m. tief
mf sempre Ber - ge - ge, wir die
h. m. t.
und sind Zwer - spren - gen Er (den - bahn)
Licht-flecken
Gruppen-be-wegungen

Jest to jeden z końcowych fragmentów *Elektronowego hymnu*, w którym z powrotem występuje we wszystkich warstwach znaczna redukcja (zawieszenie) parametrów.

W warstwie A zawieszone są sposoby uderzenia instrumentalnego i natężenia,
w warstwie B — sposoby uderzenia instrumentalnego, natężenia i barwy (rejestry),
w warstwie C — jak w warstwie B, a nadto umiejscowienia i trwania czasowe,
w warstwie tekstu — i natężenie, i artykulacja, i wysokości dźwiękowe, dlatego chór m ó w i o n y,
w warstwie świateł — natężenie i trwanie, a wreszcie
w warstwie ruchu — wszystkie parametry: pozostaje nieruchoma poza centralnej grupy!

Niestety, nie mogę się ograniczyć do skrótowego komentarza, bo z tak krótkiego fragmentu nawet Pan [...] Nazwałbym technikę, która stanowi punkt wyjścia konstrukcji tego hymnu, nie dodekafoniczną, lecz „endekadiastematyczną", jako że opiera się ona nie na dwunastu nutach, lecz na jedenastu interwałach:

f^1 - ges^1 - c^1 - d^1 - g^1 - e^1 - gis^1 - h - ais^1 - dis^1 - cis^2 - a^2.

Istotny dla mnie jest tu układ interwałów, który według Pana symboliki liczbowej [wprowadzonej po raz pierwszy w *Nowej muzyce* — przyp. autora] daje szereg: 1 6 2 5 3 4 3° 1° 5° 2° 4°. Realizuje się on oczywiście poprzez wysokości, z tym że dwunasta nuta jest za każdym razem początkiem nowego jedenastointerwałowego układu. Taka seria z jedenastu elementów ma tę dogodność (zwłaszcza dla zastosowania jej w innych parametrach), że jest symetryczna i że pozwala stosować szerszą skalę permutacyj niż układ dwunastkowy. Opieram bowiem permutację na tworzeniu nowych wariantów, przeskakując przez jeden element, potem przez dwa, przez trzy i tak dalej (przy seriach dodekafonicznych taka metoda przy wybieraniu co drugiej, co trzeciej, co czwartej nuty daje powrót do tego samego punktu wyjścia i przy nawrocie nie pozwala użyć innych nut serii; tam ta metoda jest płodna jedynie przy wybieraniu co szóstej i co ósmej nuty). W ten sposób uzyskuję 10 wariantów, przy czym łatwo zauważyć, że wiarianty 6—10 są rakami wariantów 1—5. Przy zastosowaniu odwrócenia otrzymuję 20 wariantów bez żadnej trans-

pozycji. A raczej: transpozycje są uwarunkowane automatycznie przez zbieżność ostatniej nuty serii z pierwszą nutą nowej serii.

Pewne odstępstwo od ścisłej zasady konstrukcyjnej powstaje przez to, że tę metodę przeskakiwania przez jeden, dwa, trzy itd. elementy stosuję nie do interwałów, lecz do wysokości, przez które te interwały się realizują. W rezultacie — niepowtarzalność interwałów w obrębie serii jest zachowana jedynie w wariancie podstawowym i jego czterech klasycznych odmianach.

We wszystkich innych odmianach, jak to łatwo stwierdzić, muszą się powtarzać albo nuty (gdy się „przeskakuje" przez interwały), albo interwały (gdy się „przeskakuje" przez nuty). Wobec tego, że ucho wyłapuje prędzej powtarzalność nut, wybrałem drugi człon tej alternatywy. Przy wszystkich innych parametrach stosuję metodę „przeskakiwania" przez cyfry serii. Ze względu na rozciągnięcie konstrukcji na elementy niemuzyczne — parametrów jest 10. Przy tym właśnie stanie rzeczy jedenastkowy symetryczny układ pozwala na organiczne włączenie strukturalne parametrów nieodwracalnych. W tych mianowicie wypadkach cyfry z punktem i bez punktu są traktowane jako identyczne, seria sprowadza się więc do sześciu elementów, co stanowi tę dodatkową dogodność, że pasuje do parametrów, przy których podział na jedenaście prowadzi do całkowicie iluzorycznej i nie dającej się uchwycić przez ucho czy oko dyferencjacji.

Mam więc następujące parametry:

odwracalne:

1. interwały (realizowane przez wysokości)
2. umiejscowienie w przestrzeni (potraktowane jako rozłożenie jedenastu punktów symetrycznie wokół punktu centralnego odpowiadającego interwałowi 6)
3. pozy czy figury tancerzy lub grup statystów (ujęte jako ruch skierowany ku górze = 6 oraz pięć figur skierowanych w bok, w prawo lub w lewo)

nieodwracalne:

4. barwy muzyczne
5. kolory (światła rzucane na scenę)
6. trwania
7. rejestry
8. intensywności (wyznaczniki dynamiki)
9. sposoby wykonania (attaques)
10. tekst.

A zatem: parametry 1—3 wykazują 11 elementów, parametry 4—9 — 6 elementów, tekst nie jest zorganizowany na zasadzie permutacyjnej, jedynie rozłożony na grupy po 11 sylab.
Jak już wspomniałem, cały proces rozwija się w sześciu warstwach, przy czym żadna z nich nie wchłania wszystkich parametrów: warstwy A, B, C (trzy równoległe orkiestry)

mogą realizować parametry 1 12 4 6 7 8 9,

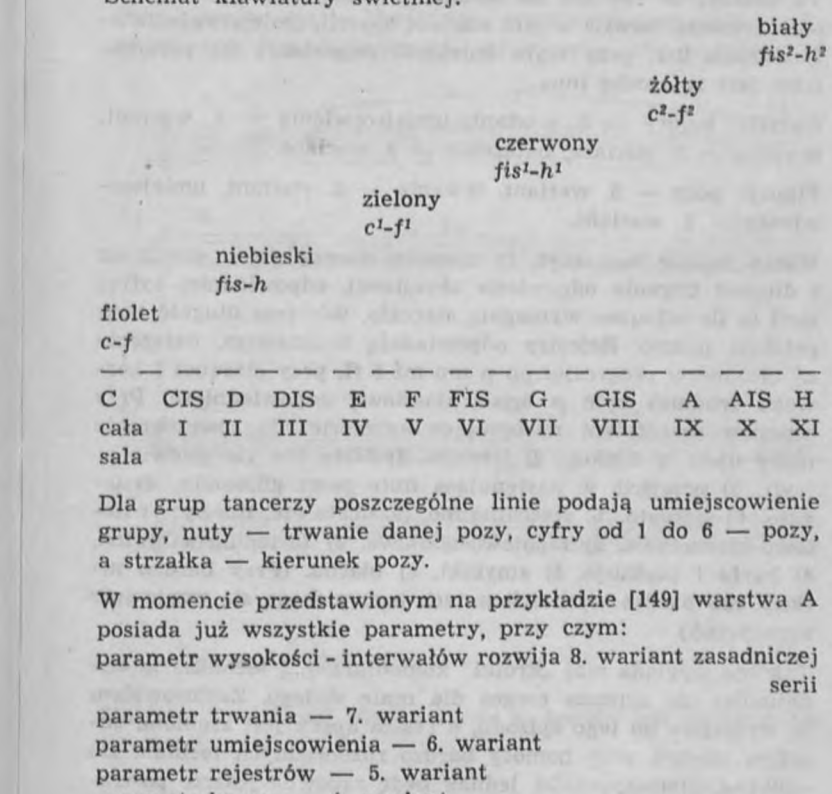
tekst może realizować parametry 10 1 2 4 6 7 8 9,

kolory świetlne mogą realizować parametry 5 2 6 8,

a figury tancerzy — 3 2 6.

Tekst jest recytowany lub śpiewany. W żadnej warstwie parametry nie występują od razu od początku, lecz wzbogacają każdą warstwę stopniowo (nieobecność jakiegoś parametru = niezmienności danego elementu, parametr jest wtenczas stale reprezentowany przez element centralny). W dodatku wzbogacenie to w każdej warstwie występuje nierównocześnie (na zasadzie kanonu); to samo odbywa się przy stopniowym zanikaniu parametrów. Cała konstrukcja jest więc sześciowarstwowym kanonem symetrycznym, osiągającym w środku maksymalne zróżnicowanie elementów i stopniowo wracającym do prostoty. Różnice między warstwami A, B i C polegają ponadto na tym, że warstwa A rozwija 10 wariantów serii (tam i z powrotem), warstwa B — 10 wariantów odwrócenia, warstwa C — 10 wariantów odwrócenia rakiem. Teraz przejdę do załączonego przykładu [por. przykład 149]. Reprezentuje on sześciotaktowy wycinek obejmujący jedno pełne rozwinięcie serii (z tym że początki serii nie są w każdej warstwie równoczesne: jedynie warstwa A i „tekst" zaczynają każdy nowy wariant równocześnie; warstwa B o ósemkę później, warstwa C o ćwierćnutę później, „światło" o trzy ósemki wcześniej, „figury grupowe" o dwie ósemki wcześniej. Cyfry rzymskie (od I do XI) oznaczają „umiejscowienia" elementów, barwy muzyczne (instrumenty grające dane nuty) są zaznaczone przy każdej nucie. Efekty świetlne są kierowane przy pomocy specjalnej klawiatury: w prawej ręce są 3 oktawy obejmują sześć kolorów z sześcioma stopniami natężenia w każdym. Lewa kieruje umiejscowieniem plamy świetlnej w jedenastu symetrycznie rozłożonych planach.

Schemat klawiatury świetlnej:



Dla grup tancerzy poszczególne linie podają umiejscowienie grupy, nuty — trwanie danej pozy, cyfry od 1 do 6 — pozy, a strzałka — kierunek pozy.

W momencie przedstawionym na przykładzie [149] warstwa A posiada już wszystkie parametry, przy czym:
parametr wysokości - interwałów rozwija 8. wariant zasadniczej serii
parametr trwania — 7. wariant
parametr umiejscowienia — 6. wariant
parametr rejestrów — 5. wariant
parametr barwy — 4. wariant
parametr natężenia — 3. wariant
parametr attaques — 2. wariant

Warstwa B jest o dwa warianty opóźniona, a więc:
wysokości-interwały — 6. wariant odwrócenia zasadniczej serii,
trwania — 5. wariant itd. Ostatni parametr (attaques) jest tu jeszcze „zawieszony".

Warstwa C jest opóźniona o cztery warianty, co oznacza, że parametry barwy, intensywności, attaques są tu jeszcze zawieszone (chciałbym powierzyć wykonanie tej linii instrumentowi o neutralnej barwie, nie wiem jeszcze, jakiemu).
Tekst jest o jedną pozycję cofnięty w stosunku do warstwy A.

To znaczy, że rozwija on siódmą jedenastosylabówkę, parametr trwania rozwija w nim wariant 6. serii, umiejscowienia — 5. wariant itd., przy czym kolejność pojawiania się parametrów jest tu trochę inna.

Światła: kolory — 5. wariant, umiejscowienia — 4. wariant, trwania — 3. wariant, natężenia — 2. wariant.

Figury: pozy — 3. wariant, trwania — 2. wariant, umiejscowienia — 1. wariant.

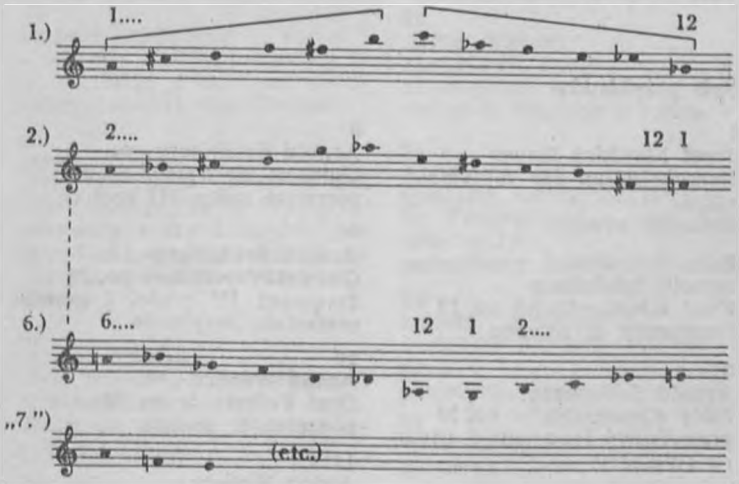
Warto jeszcze zaznaczyć, że trwania mierzą się w ósemkach i długość trwania odpowiada określonej, odpowiedniej cyfrze serii (o ile attaques wymagają staccato, wówczas długość uzupełniają pauzy). Rejestry odpowiadają 6 oktawom, natężenia są ułożone w progresję: pp p mp mf f ff, przy attaques i barwach trudniej było o ścisłą ilościową odpowiedniość. Przy attaques rozróżniam następujące kategorie: 1) rewerberacja (nuty ujęte w kółko), 2) tremolo, frullato etc. (w śpiewie — tryl), 3) przejście w następującą nutę przez glissando, 4) legato, 5) staccato, 6) staccatissimo, pizzicato etc. Barwy: 1) fletowo-klarnetowa, 2) fagotowo-obojowa, 3) fortepian-wibrafon, 4) harfa i perkusja, 5) smyczki, 6) blacha. (Przy bardzo niskich lub bardzo wysokich nutach barwy mogą się wzajemnie zapożyczać.)

Tak oto wygląda mój „krótki" komentarz. [...] technika ta bynajmniej nie oznacza czegoś dla mnie stałego. Zastosowałem ją wyłącznie do tego epizodu, a reszta opery jest zrobiona zupełnie inaczej, przy pomocy bardzo różnorodnych technik. Do endekadiastematyczności jednak będę zapewne jeszcze powracał w innych utworach. [...]"

do przykładu 152

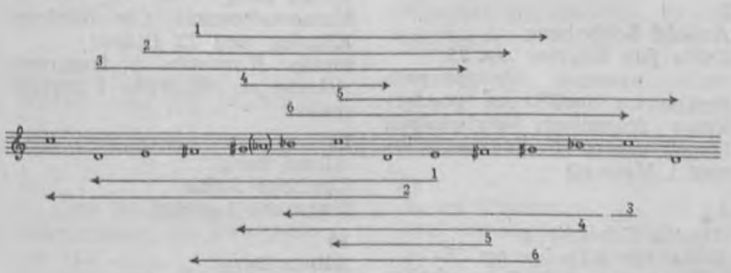
Kompozycja Walacińskiego jest warta przytoczenia i bliższego przeanalizowania szczególnie z uwagi na specjalny rodzaj zastosowanej w niej serii, która przez swą ścisłość strukturalną przynależy do tzw. serii kwalifikowanych (w polskiej muzyce takie serie należą do rzadkości, najczęściej podstawą materiałową kompozycji jest prosta seria o proweniencji chromatycznej itp., stąd ich pominięcie w tej pracy). Seria *Rotazione* ma tę właściwość, że przy zastosowaniu rotacji układu przez kolejne przesuwanie pierwszego wyznacznika interwałowego na ostatnie miejsce otrzymuje się nowe serie o podobnych właści-

wościach grupowych (por. strukturę poszczególnych sześciodźwiękowych grup). Możliwości przesunięć jest tylko sześć, siódme daje już automatycznie odwrócenie serii pierwszej itd.



do przykładu 157

Materiał dźwiękowy układa się tu w konstelacje modalno-całościowe:



Spis przykładów

1
Josef Matthias Hauer
Barockstudien für Klavier op. 42
początek utworu

2
Arnold Schönberg
Fünf Klavierstücke op. 23
fragmenty 3. utworu

3
Arnold Schönberg
Fünf Klavierstücke op. 23
początkowy fragment 5. utworu (*Walzer*)

4
Arnold Schönberg
Serenade für Bariton, Klarinette, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche und Cello op. 24
początkowy fragment III części

5
Arnold Schönberg
Suite für Klavier op. 25
seria utworu, transpozycja trytonowa serii oraz początkowe fragmenty wybranych trzech części (*Preludium, Gawot* i *Menuet*)

6
Arnold Schönberg
Suite für Klavier op. 25
kilka wybranych fragmentów

7
Arnold Schönberg
Quintett für Bläser op. 26
seria i początkowe takty I części

8
Arnold Schönberg
Quintett für Bläser op. 26
pierwsze takty III części

9
Arnold Schönberg
Quintett für Bläser op. 26
fragment IV części i geneza materiału seryjnego

10
Anton Webern
Drei Volkstexte op. 17
początek 1. utworu

11
Anton Webern
Drei Volkstexte op. 17
początek 2. utworu

12
Anton Webern
Drei Volkstexte op. 17
początek 3. utworu

13
Alban Berg
Kammerkonzert für Violine, Klavier und 13 Bläser
motto *Koncertu* i fragment *Adagia* na skrzypce i instrumenty

14
Alban Berg
Lyrische Suite
fragment I części

15
Alban Berg
Lyrische Suite
zakończenie I części

16
Alban Berg
Lyrische Suite
pierwsze takty III części

17
Alban Berg
Lyrische Suite
fragment V części

18
Arnold Schönberg
Suite für 7 Instrumente op. 29
1. wariacja z tematem ludowym *Ännchen von Tharau*

19
Anton Webern
Trio für Geige, Bratsche und Violoncell op. 20
pierwsze takty I części, poprzedzone analizą redakcji interwałowej pierwszych trzech taktów

20
Anton Webern
Trio für Geige, Bratsche und Violoncell op. 20
fragment partii wiolonczelowej z I części

21
Arnold Schönberg
III Streichquartett op. 30
początkowe takty I części (*Moderato*)

22
Arnold Schönberg
III Streichquartett op. 30
temat poboczny I części w dwu postaciach

23
Arnold Schönberg
Variationen für Orchester op. 31
temat wariacji

24
Arnold Schönberg
Variationen für Orchester op. 31
temat wariacji i jego motywiczne rozwinięcia

25
Anton Webern
Symphonie op. 21
początkowy fragment I części

26
Anton Webern
Symphonie op. 21
fragment I części

27
Anton Webern
Symphonie op. 21
zakończenie II części (fragment 7. wariacji i koda)

28
Anton Webern
Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22
początkowy fragment II części

29
Arnold Schönberg
6 Stücke für Männerchor op. 35
fragmenty 1. utworu

30
Józef Koffler
Sonatina op. 12
początkowe takty I i II części

31
Arnold Schönberg
Klavierstück op. 33a
takty początkowe i zakończenie

32
Arnold Schönberg
Klavierstück op. 33a
fragment

33
Arnold Schönberg
Moses und Aron
fragment II aktu (scena 3.)

34
Anton Webern
Drei Gesänge op. 23 aus „Viae inviae" von Hildegard Jone
fragment pieśni

35
Arnold Schönberg
Drei Lieder op. 48
początkowe takty jednej z trzech pieśni

36
Anton Webern
Konzert für neun Instrumente op. 24
pierwsze takty I części

37
Anton Webern
Konzert für neun Instrumente op. 24
końcowy fragment III części

38
Alban Berg
Lulu
fragment *Lied der Lulu*, seria zasadnicza, układ akordowy serii, kombinacje seryjne i wynikające z nich tematy

39
Alban Berg
Violinkonzert
część I, główny temat

40
Hans Erich Apostel
Streichquartett op. 7
początkowe takty i fragment I części

41
Józef Koffler
Variations sur une valse de Johann Strauss na fortepian
temat walca Jana Straussa i początek wariacji Kofflera

42
Wladimir Vogel
Epitaffio per Alban Berg
początek

43
Ernst Křenek
VI Streichquartett
początkowe takty I części i pierwszy temat fugi z V części (*Fuga a quattro soggetti*)

44
Béla Bartók
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta
początek fugi (I część)

45
Arnold Schönberg
Konzert für Violine und Orchester
fragment kadencji na skrzypce solo

46
Anton Webern
Variationen für Klavier op. 27
początkowe takty wszystkich trzech wariacji

47
Arnold Schönberg
IV Streichquartett op. 37
pierwsze takty I części

48
Arnold Schönberg
IV Streichquartett op. 37
temat główny dzieła i jego rozwinięcia

49
Béla Bartók
Violin Concerto
fragment drugiego tematu I części

50
Anton Webern
Streichquartett op. 28
początek II części

51
Anton Webern
Streichquartett op. 28
początek III części

52
Anton Webern
I Kantate op. 29
analiza serii

53
Anton Webern
I Kantate op. 29
analiza wybranych fragmentów

54
Anton Webern
Variationen für Orchester op. 30
pierwsze takty kompozycji i fragment (t. 60—62)

55
Nikos Skalkottas
Andante sostenuto
początek i fragment utworu

56
Nikos Skalkottas
Ten Sketches for Strings, suita na kwartet smyczkowy lub orkiestrę smyczkową
pierwsze takty II części (*Concerto*)

57
Luigi Dallapiccola
Liriche greche
początek części *Largo*

58
Arnold Schönberg
Ode an Napoleon für Sprecher, Klavier und Streichquartett op. 41a
fragmenty kompozycji i seria utworu wraz z trójdźwiękowymi kombinacjami akordowymi

59
Anton Webern
II Kantate op. 31
początek V części

60
Anton Webern
II Kantate op. 31
początek VI części

61
Olivier Messiaen
Visions de l'Amen pour deux pianos
fragment części V *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*

62
Constantin Regamey
Kwintet na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian
pierwsze takty części *Intermezzo romantico*

63
Olivier Messiaen
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus
pierwsze takty 3. utworu

64
Frank Martin
Petite symphonie concertante
początek *Adagia*

65
Karl Amadeus Hartmann
IV Symphonie für Streichorchester
początek III części

66
Arnold Schönberg
Trio für Violine, Viola und Cello op. 45
ostatnie takty

67
Andrzej Panufnik
Krąg kwintowy — 12 utworów fortepianowych w formie wariacji
pierwsze takty *Interludium c-moll*

68
Hermann Heiss
Chaconne
pierwsze takty

69
Frank Martin
8 préludes pour le piano
początkowy fragment 6. preludium

70
Pierre Boulez
Le soleil des eaux, 2 poèmes de René Char na sopran, tenor, bas, chór i orkiestrę
fragment

71
Pierre Boulez
Deuxième Sonate
początek III części

72
Luigi Dallapiccola
Il Prigioniero
początek 2. sceny

73
Arnold Schönberg
Phantasie für Violine mit Klavierbegleitung op. 49
pierwsze takty

74
Olivier Messiaen
Mode de valeurs et d'intensités
materiał muzyczny i początek utworu

75
Hans Werner Henze
Variationen für Klavier op. 13
początkowe takty wszystkich dziewięciu wariacji

76
Wolfgang Fortner
Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h für zwei Klaviere, neun Solo-Instrumente und Orchester
fragment II części

77
Wolfgang Fortner
Sieben Elegien für Klavier
początkowy fragment 4. elegii

78
Boris Blacher
Ornamente für Klavier
fragmenty 1. i 5. utworu

79
Olivier Messiaen
Ile de Feu II pour piano
fragment

80
Rolf Liebermann
Sonate für Klavier
fragment II części

81
Rolf Liebermann
Sonate für Klavier
fragment II części (*Poco animato*)

82
Gino Contilli
Due liriche di Quasimodo per canto e pianoforte
pieśń 2., introdukcja na fortepian

83
Roman Vlad
Storia di una mamma
fragment dzieła (kanon)

84
Mátyás Seiber
Quartetto lirico
fragment III części

85
Hans Werner Henze
Streichquartett
fragment (temat poboczny II części)

86
Luigi Dallapiccola
Quaderno musicale di Annalibera per pianoforte
kompozycja 5. (*Contrapunctus Secundus*)

87
Karlheinz Stockhausen
Kontra-Punkte
fragment (t. 251—57)

88
Karlheinz Stockhausen
Kontra-Punkte
fragment (t. 341—44)

89
Kazimierz Serocki
Suita preludiów na fortepian
początkowe fragmenty preludium 4., 5. i 6.

90
Pierre Boulez
Structures (premier livre)
początkowe fragmenty struktury Ia i Ic

91
Karlheinz Stockhausen
Klavierstücke, I
fragment

92
Karlheinz Stockhausen
Klavierstücke, II
fragment

93
Karlheinz Stockhausen
Klavierstücke, IV
fragment

94
Hanns Jelinek
Zwölftonfibel für Klavier
utwór pt. *Langsam und gut gebunden*

95
Bengt Hambraeus
Giuoco del cambio (*Växelspiel*)
dwa fragmenty

96
Igor Strawiński
In Memoriam Dylan Thomas
fragment pieśni *Do not go gentle*

97
Darius Milhaud
David — fragment opery, wyciąg fortepianowy

98
Rolf Liebermann
Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra
początkowe takty *Boogie-Woogie*

99
Pierre Boulez
Le Marteau sans Maître na głos altowy i 6 instrumentów
fragment II części (*commentaire I de „bourreaux de solitude"*)

100
Pierre Boulez
Le Marteau sans Maître
początek III części (*l'artisanat furieux*)

101
Pierre Boulez
Le Marteau sans Maître
fragment IV części (*commentaire II de „bourreaux de solitude"*)

102
Bruno Maderna
Quartetto per archi in due tempi
początek II części

103
Luigi Dallapiccola
Canti di Liberazione
początek I części

104
Yannis Xenakis
Les Métastassis na orkiestrę — fragment
schemat zbioru głosów 10 pierwszych skrzypiec, 5 drugich skrzypiec i 8 altówek (a) oraz schemat kompozycji glissanda

105
Igor Strawiński
Canticum Sacrum
fragmenty III części (*Ad Tres Virtutes Hortationes, Caritas*) i IV (*Brevis Motus Cantilenae*)

106
Henri Pousseur
Quintette „à la mémoire d'A. Webern"
fragment

107
Henri Pousseur
Quintette „à la mémoire d'A. Webern"
fragment

108
Henri Pousseur
Symphonies à quinze solistes
fragment II części

109
Jean Barraque
Séquence na głos i instrumenty
fragment partytury

110
Hanns Jelinek
Three Blue Sketches
początek III części (*Not too fast*)

111
Bogusław Schäffer
Studium w diagramie (na fortepian)
zakończenie i dwa przykłady realizacji muzyki

112
Karlheinz Stockhausen
Zeitmasse für 5 Holzbläser
fragment

113
Luigi Nono
Il canto sospeso
fragment II części (na chór a cappella)

114
Karlheinz Stockhausen
Klavierstück XI
fragmenty

115
Henri Pousseur
Exercices pour piano (*Impromptu et Variations II*)
początkowa faza *Variations II*

116
Luciano Berio
Quartetto per archi
fragment

117
Luigi Nono
Varianti · Musica per violino solo, archi e legni
fragment

118
Aldo Clementi
Compositione N. 1 per pianoforte
ostatnie takty

119
Yannis Xenakis
Achorripsis
fragment

120
Gunther Schuller
String Quartet Nr. 1
fragment III części

121
Pierre Boulez
Improvisation sur Mallarmé (*une dentelle s'abolit*)
fragment

122
Luciano Berio
Serenata I per flauto e 14 strumenti
fragment

123
Roman Haubenstock-Ramati
Les Symphonies de timbres
fragment

124
Pierre Boulez
Troisième Sonate pour piano
fragment *Sonaty* i komentarz struktury powiązań chromatycznych

125
Roman Haubenstock-Ramati
„Ständchen" sur le nom de Heinrich Strobel
początek

126
Luigi Nono
Cori di Didone wg *Terra promessa* (Giuseppe Ungaretti) na chór i instrumenty perkusyjne
fragment (początkowe takty V części)

127
Niccolò Castiglioni
Inizio di movimento per pianoforte
fragment

128
Roman Palester
Study 58
początek

129
Witold Lutosławski
Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową
pierwsze takty *Prologu*

130
Bo Nilsson
Quantitäten für Klavier
ostatnie cztery fragmenty

131
Bogusław Schäffer
Tertium datur na klawesyn i instrumenty
trzy fragmenty II części partytury

132
Henri Pousseur
Mobile pour deux pianos
Piano A + B
fragment VII części

133
Niccolò Castiglioni
Cangianti per pianoforte
fragment

134
Sylvano Bussotti
Five Piano Pieces for David Tudor
fragment 1. utworu (jeden z trzech wycinków podany w całości, pozostałe dwa — zaznaczone jedynie orientacyjnie)

135
Roman Palester
II Trio smyczkowe
początek I części

136
Igor Strawiński
Movements for piano and orchestra
końcowe takty III części

137
Igor Strawiński
Movements for piano and orchestra
początek IV części

138
Goffredo Petrassi
Trio per violino, viola e violoncello
fragment

139
Karlheinz Stockhausen
Zyklus für Schlagzeug
fragment

140
Mauricio Kagel
Trancición II na fortepian perkusję i dwie taśmy dźwiękowe
fragment

141
Karlheinz Stockhausen
Refrain für drei Spieler
schemat kompozycji i fragment

142
Bogusław Schäffer
Topofonica
plan topofoniczny i kilka mutacji jednego z 40 głosów (skrzypce)

143
Niccolò Castiglioni
Gymel per flauto e pianoforte
fragment

144
Bogusław Schäffer
Concerto per sei e tre na zmienny instrument solowy i 3 orkiestry
fragmenty

145
Cornelius Cardew
Piece for Piano 1960
fragment

146
Luigi Nono
Sarà dolce tacere. Canto per 8 soli da „La terra e la morte" (Cesare Pavese)
fragment

147
Goffredo Petrassi
Concerto per flauto e orchestra
fragment

148
Luigi Nono
„Ha venido" — canciones para Silvia do tekstu Antonia Machado na sopran, chór i 6 sopranów
fragment

149
Constantin Regamey
opera (tytuł roboczy: *Don Robot*)
fragment

150
Bogusław Schäffer
Kody i *Azione a due* na fortepian z towarzyszeniem instrumentów
fragmenty obu kompozycji

151
György Ligeti
Apparitions i *Atmosphères*
wycinki partytur (drugie skrzypce I—VI z 12 oraz 14 głosów partytury)

152
Adam Walaciński
Rotazione na fortepian
w całości

153
Roman Haubenstock-Ramati
Mobile for Shakespeare für Gesang und 6 Spieler
plan kompozycji i kilka fragmentów

154
Igor Strawiński
A Sermon, a Narrative and a Prayer
pierwsze takty I części (*A Sermon*)

155
René Koering
Combat T 3 N na fortepian i orkiestrę
fragment solowej partii fortepianowej

156
Bolesław Szabelski
Aforyzmy „9"
początek

157
Luigi Nono
Canciones a Guiomar
fragment

158
Hans Ulrich Engelmann
Eidophonie na chór mieszany i perkusję
materiał serii i tekstu oraz początek kompozycji

Wykaz wybranych terminów i problemów

Cyfry oznaczają numery przykładów

akord dwunastotonowy 97 131
akord symetryczny 65
akordy dominantowo-septymowe 81 97
akordy durowe i molowe 1 52 58 62 75 77
akordy nonowe 77 80 98
aleatoryzm 142
  zapowiedź aleatoryzmu 112
anagram (motto anagramowe) 9
atematyczność 68
audio-wizualna kompozycja 149
audytywna uchwytność muzyki 50 108
automatyzm dźwiękowy 151

brak artykulacji 1
brak dynamiki 1 69
brak tempa 1

całotonowość 7 30
chromatyczna skala rytmiczna (78) 95 125 152
collage 140
czterodźwięki 54
cytat muzyczny 39
czas muzyczny 112 121

deformacja obrazu nutowego przy wykonaniu 92
dekompozycja 115
determinacja materiału muzycznego 111 119
dezintegracja materiału muzycznego 101
diagram muzyczny 111
diatoniczność serii 14
diatonika — chromatyka 55
dodekafonia a dawne formy 5 18 43
dodekafonia a jazz 98 110
dodekafonia a politonalność 81 97
dodekafonia a tematy ludowe 18 (55)
„dwugłos" 143
dwutrybowe kompleksy harmoniczne 52 58 62
dwuznaczność metryczna 1
dwuznaczność strukturalna wycinka serii 96
dysocjacje harmoniczne 83

ekspozycja materiałowa 54
estetyka brzmień harmonicznych 54

faktura chóralna 59
faktura fortepianowa 6 32 71 111 124 127 140
fluktuacja rytmu 70
fonetyczny materiał jako komponenta muzyczna 113
forma (komentarze do formy) 54

gęstość materiału dźwiękowego jako wyznacznik 51 92 106 107 148
glissanda (komponowanie glissand) 104

harmoniczna gra dźwięków 1
harmonika w dodekafonii 10 12 31 32 33 35 37 47 51 52 53 55 81 89 115

identyczność wycinków serii
  — materiałowa 84
  — strukturalna 7 9 14 25 52 54 58 73 (129)

impresjonistyczna akordyka 71
„instrument-orkiestra" 109
instrumentacja 136 142 150
„instrumentacja wokalna" 146
integracja materiałowa 8
integracja różnych metod konstrukcyjnych 88
interwersje 79
inwersyjne odbicie 86

jednogłosowość w dodekafonii 68

kanon dwugłosowy 69
kanon podwójny 29
kanon politechniczny 144
kanon rakiem 86
kanon rytmiczny 5 60
kody (szyfr) — stenografia muzyczna 150
kolorystyka fortepianowa 127 133
kolorystyka w dodekafonii 28 53 (123) 128 142
kolorystyka i dynamika 150
komórki — grupy — motywy 111
komponowanie dźwięku (60) 102 108 146 148
kompozytor i dyrygent 150
komplikacja rytmiczna 91
kontrapunktyka 1
kontrapunktyka dodekafoniczna 24 36 43 46 74 75 86 103
kwartowo-kwintowe kompleksy i układy 14 35 39 55

lustrzane odbicie 105

maszynopis (postać partytury) 150
matematyka a muzyka 119
materiał muzyczny a faktura 93
melodyka dodekafoniczna 57 64
melodyka ornamentalna 32
metoda kompozycyjna 91
mobile 132 152
motywizacja elementu technicznego 144

nadrzędność struktury nad materiałem 111
nawarstwianie głosów 151
negacja wysokości dźwiękowych 144
niemetryczność 87
niezależność głosów 11
notacja muzyczna 111 121 134 140 142 145 150

odschematyzowanie wzoru strukturalnego 113
ostinato 62

paralelizmy (równoległości) w dodekafonii 55 56 59 94
partytura graficzna 131
permutacyjne przekształcanie serii 95
permutacyjne przekształcanie wycinków serii 103
pierwszoplanowość dynamiki 91 150
pisownia nut 1 23 66 130 132
plastyczność serii 103
podział serii na grupy 1 12 22 46 65
polimetria sukcesywna 17
polirytmiczna technika 107
politonalność 80
powtórzenie dźwięku 25 53 116 118 154
prekompozycja 19
proces kompozycyjny 73
progresja interwałowa 113
progresja wartości harmonicznych 131
przednutki 115
przekształcenie serii 38
przestawianie elementów serii 8 75
przewaga wybranych interwałów w serii 3 7 12 19 23 35 39 49 64
punktualistyczna technika (70) 87 88 (136)

quasi-totalna chromatyka 94

redukcja do jednego wyznacznika 90
redukcja instrumentalna 87
redukcja materiału kolorystycznego 99

redukcja materiału serialnego 92 139
relacje wielokrotne 2
rozłożenie dźwięków serii 36 85 96
rozbicie serii 27
rozczłonkowanie kolorystyczne 88
rozwarstwianie materiału dźwiękowego 74 83 92 126
rozwinięcie i przekształcenie serii 131
równoważność głosów perkusyjnych 99
równoważność środków 102
rysunek quasi-interwałowy 144
rytmika a dodekafonia 11 20 24 27 28 36 37 50 51 71 114 115 117 137
rytmiczne wartości irracjonalne 91
seria czternastodźwiękowa 4 (39)
seria kwalifikowana 176
seria osiemnastodźwiękowa 66
seria wielointerwałowa 14 86 103 131
serializacja dynamiki 74 117
serializacja dźwięków 74 79 117
serializacja rytmiki 74 79 117
serializacja sposobów uderzenia instrumentalnego 74 117
serializacja środków smyczkowych 102 117 144
serialna technika (20) (36) 74 (zapowiedź i pierwowzór) 90 91 117 119 122 126 (zastosowanie)
seria typu chromatycznego 83
seryjna technika — oparta na pięciu dźwiękach 1 96
spontaniczność wykonania 145
statyczna gra dźwięków 87 101
stenografia muzyczna 150
stosunek materiału dźwiękowego do tematyki 22
strój kwintowy 15
styl impresjonistyczny 30
styl neobarokowy 56
styl neoklasyczny 21 76
symbole akordowe 81
symetria 27

ścisła technika dwunastotonowa 5 10
ścisła technika serialna 117
ścisłość strukturalna 96 103
ścisły kontrapunkt 29
światło i ruch jako komponenty serialne 149

technika instrumentalna 45 73 112 122 138 141 142 143 147
technika modalna 61 74
technika „symboli skierowanych" 152
tekst (wpływ tekstu na materiał muzyczny) 60 70 113 121 146
tematyka dodekafoniczna 48 54
tempa (nawarstwianie temp) 120
tonalne aluzje w dodekafonii 34 38 39 42 57 58 62 75 77 82 97 105 110
topofoniczna muzyka 142
totalna chromatyka 10 40 44 61 83 124
totalna organizacja materiału muzycznego 92
trójdźwięki 1
trudności wykonawcze 91 99 138 152
trytonizmy 80 81 129
trzy serie 72

unisono 126
uporządkowanie serii 82

wieloformalna muzyka 124
wielowersjonalna muzyka 111
wielowymiarowa muzyka 74
wieloznaczność materiału motywicznego 2 3

zbliżenie do dodekafonii 40 42 44 49 61 63 67 69
zestawianie formy 152
zmienność instrumentu solowego 144
zmienność metrum 28 60 78 137
zróżnicowania — artykulacyjne 71 73 87 90 100
dynamiczne 71 73 87 90 91 100 106
dźwiękowe 50 71 73 87 90 91 100 106
rytmiczne 71 73 87 90 91 100 106
zwielokrotnienia materiału muzycznego 26

Indeks nazwisk

(Cyfra wytłuszczona oznacza stronę zawierającą analizę utworu danego kompozytora)

Apostel Hans Erich 5 **86**

Bach Johann Sebastian 24 84 118
Barraque Jean **224**
Bartók Béla 5 46 90 **94** **104** 116 132 264
Berg Alban 5 28 **32** **34** **36** **38** **40** **82** **84** 86 90 96 184
Berio Luciano **238** **250**
Blacher Boris **162**
Boltzmann Ludwig 244
Bussotti Sylvano 256 266 **274**
Boulez Pierre **146** **148** 154 **186** **204** **206** **208** 224 **248** 254 278
Byron George Gordon 122

Cage John 254 286
Cardew Cornelius **296**
Castiglioni Niccolo **260** 272 **292**
Char René 146 204
Clementi Aldo **242**
Contilli Gino **170**

Dallapiccola Luigi **120** **150** **178** **212**
Debussy Claude 316

Eimert Herbert 325
Engelmann Hans Ulrich **322**

Fortner Wolfgang **158** **160**

Gesualdo da Venosa 322
Gauss Carl Friedrich 244
Gazzeloni Severino 250 300
Goeyvaerts Karel 196

Hambraeus Bengt **196**
Hartmann Karl Amadeus 5 **136**
Haubenstock-Ramati Roman **252** **256** **312**
Hauer Joseph Matthias 5 **8** 122 142 324
Heiss Hermann **142**
Henze Hans Werner **156** 160 **176** 234
Hodeir André 224

Jelinek Hans **194** 226
Jone Hildegard 74

Kagel Mauricio **286**
Klein Fritz Heinrich 34
Koering René **316**
Koffler Józef **66** **88**
Křenek Ernst **92** 324 325

Liebermann Rolf **166** **168** **202** 226
Ligeti György **308**
Lutosławski Witold **264**

Machado Antonio 302
Maderna Bruno **210**
Mallarmé Stéphane 248
Martin Frank **134** **144**
Maxwell James Clerk 244
Messiaen Olivier **128** **132** **154** **164** 180 186 188
Milhaud Darius 194 **200**

Nilsson Bo 266
Nono Luigi 232 **240** 244 250 **258** **298** **302** **320**

Palester Roman 262 276
Panufnik Andrzej 140
Pavese Cesare 298
Petrarca Francesco 14
Petrassi Goffredo 282 300
Poisson Siméon-Denis 244
Pousseur Henri 196 218 220 222 236 244 270

Regamey Constantin 130 304 330
Reich Willi 46 114

Schäffer Bogusław 228 268 290 294 306 324 325 329 330
Schönberg Arnold 5 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24 28 32 36 42 48 50 52 54 64 66 68 70 72 76 82 86 88 90 92 96 100 102 108 116 122 130 132 134 138 152 178 184 194 202 226 276
Schuller Gunther 246
Seiber Mátyás 174
Serocki Kazimierz 184
Shakespeare William 312
Skalkottas Nikos 116 118
Strauss Johann 88
Strawiński Igor 198 216 278 280 300 314
Szabelski Bolesław 318
Stockhausen Karlheinz 180 182 188 190 192 196 224 230 232 234 266 278 284 288

Ungaretti Giuseppe 258

Vlad Roman 172
Vogel Wladimir 5 90

Wagner Richard 168
Walaciński Adam 310 336
Webern Anton 5 26 28 30 32 36 44 46 56 58 60 62 74 78 80 90 98 106 108 110 112 114 122 124 126 136 144 162 180 184 194 198 218 220 226 236 254 310 314 325

Xenakis Yannis 214 244

Spis treści

Przedmowa 5

Rozwój dodekafonii w przykładach muzycznych 1922—1962 7
Przypisy i komentarze 324
Spis przykładów 338
Wykaz wybranych terminów i problemów 347
Indeks nazwisk 351

PT 2508

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Al. Krasińskiego 11. Printed in Poland. Wyd. I, 2 000 egz., 19,7 ark. wyd., 22⅛ ark. druk. Papier offs. mat. III kl. 80 g, format 61x86/16. Fabryka Papieru — Boruszowice. Oddano do składania 16 III 1964. Podpisano do druku 23 IX 1964. Druk ukończono w październiku 1964. — KZG 6, Kraków ul. Orzeszkowej 7. Zam. nr 115/64. G-45. Cena zł 36.—

WAŻNIEJSZE BŁĘDY DOSTRZEŻONE W DRUKU

strona	*wiersz*	*jest*	*ma być*
22	12 od góry	33	3
30	8 od góry	w całości po raz piąty	w całości, po raz piąty
76	9—11 od góry	i kwarty, przy jednoczesnym pominięciu interwału wielkiej tercji i kwarty, przy jednoczesnym pominięciu interwału wielkiej sekundy	i kwarty, przy jednoczesnym pominięciu interwału wielkiej sekundy
186	5 od góry	*Messiaena*	Messiaena
206	4 od dołu	wysokości dynamiki i artykulacji	wysokości, dynamiki i artykulacji
214	2 od góry	Les Métastassis na orkiestrę	Les Métastassis na orkiestrę — fragment
238	11 od dołu	postać! lecz mimo to	postać, lecz mimo to
292	3 od góry	ragment	fragment
346	10—11 od góry, szpalta lewa	na sopran, chór i 6 sopranów	na sopran i chór 6 sopranów

Cena zł 36.—

BOGUSŁAW SCHÄFFER

Almanach polskich kompozytorów współczesnych

Kraków 1956

Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej

Kraków 1958

Mały informator muzyki XX wieku

Kraków 1958

Klasycy dodekafonii

Kraków 1961—64

Leksykon kompozytorów XX wieku

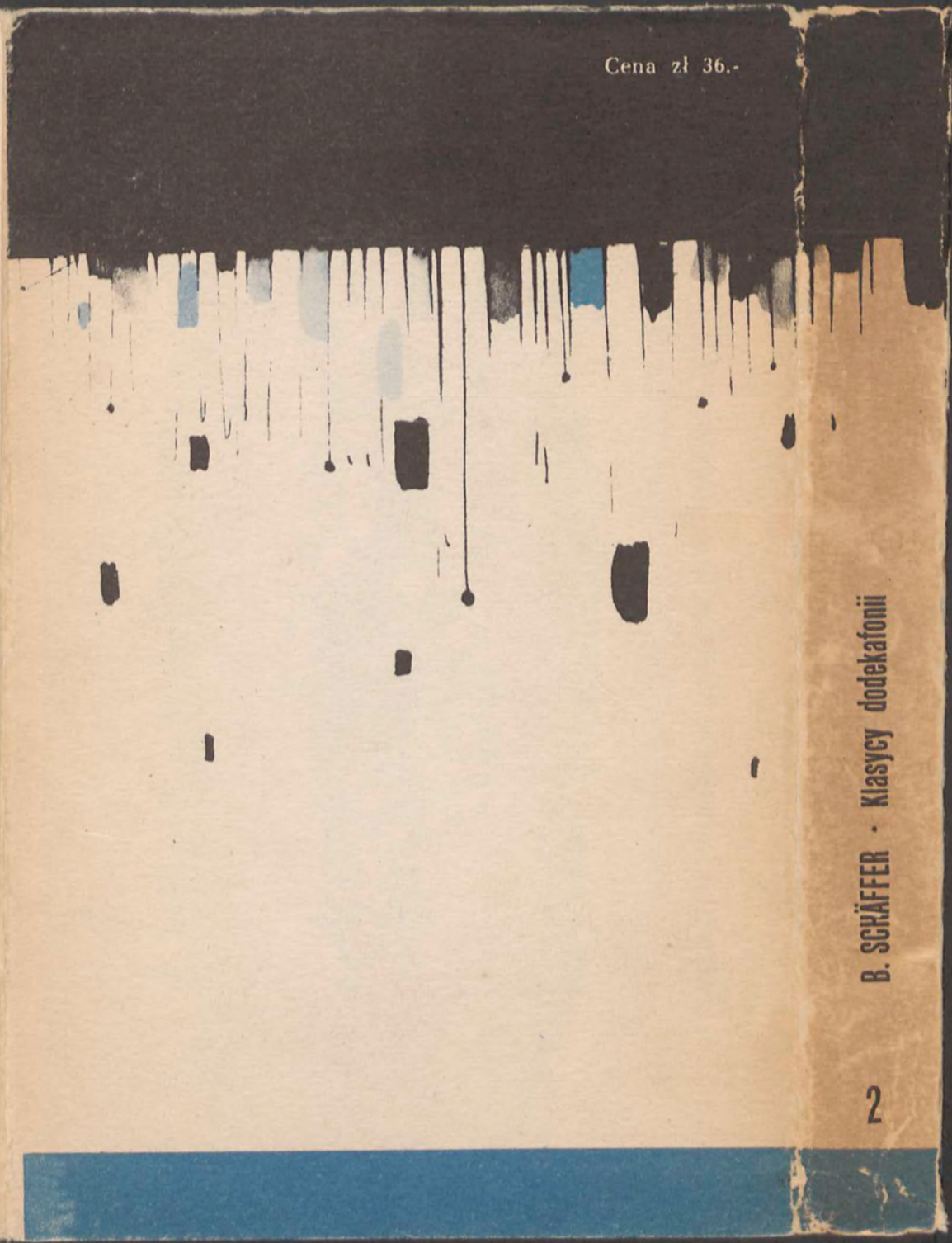
pod red. B. Schäffera. Współpraca: M. Hanuszewska, A. Trzaskowski, Z. Wachowicz
T. I, Kraków 1963

w przygotowaniu

Leksykon kompozytorów XX wieku
T. II

Artur Malawski

pod red. B. Schäffera, przy współpracy zespołu muzykologów

Almanach polskich kompozytorów współczesnych

wydanie zmienione i uzupełnione przez M. Hanuszewską