

Istnieją cztery podstawowe typy czterodźwięków, które określa się w zależności od trybu trójdźwięku i dodanej do niego septymy:

- MM⁷ (M⁷)** – durowy akord z septymą wielką
- Mm⁷** – dominanta septymowa
- mm⁷ (m⁷)** – molowy akord z septymą małą
 - – trójdźwięk zmniejszony z dodaną tercją małą
 - ◊ – trójdźwięk zmniejszony z dodaną tercją wielką

W związku z powyższym, symbole diatonicznych akordów septymowych w postaci zasadniczej przedstawiają się następująco:

<i>skala durowa:</i>	I ⁷	ii ⁷	iii ⁷	IV ⁷	V ⁷	vi ⁷	vii ^{o7}
<i>skala molowa:</i>	i ⁷	ii ^{o7}	III ⁷	iv ⁷	V ⁷	VI ⁷	vii ^{o7}

Akordem, który jest inaczej określany w systemie oznaczeń stosowanych w nauce harmonii w Stanach Zjednoczonych, jest zwiększony akord sekstowy. Akord ten występuje w trzech postaciach, których podstawową cechą jest obniżony szósty stopień najczęściej umieszczany w basie oraz podwyższony czwarty stopień (w sopranie). Oznaczone są one następująco: Fr+6 (akord francuski; w *C-dur*: *as-c-d-fis*), It+6 (akord włoski; w *C-dur*: *as-c-fis*) i Ger+6 (akord niemiecki; w *C-dur*: *as-c-es-fis*). Jego oznaczenie nie zmienia się bez względu na pozycję i postać akordu. W systemie funkcyjnym akord ten rozwiązuje się najczęściej na tonikę. Ze względu na właściwości symetryczne akord ten stanowi pewien element wspólny dla harmonii tonalnej i modernistycznej muzyki dwunastotonowej kompozytorów tworzących w wieku XX. Według Arnolda Schoenberga (*Harmonielehre*, tłum. Roy E. Carter, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1978, s. 392), wymienione powyżej akordy powstają w wyniku symultanicznego podwyższania i obniżania piątego stopnia dominanty nonowej, prowadząc ostatecznie do transformacji tradycyjnej konstrukcji tonalnej w symetryczną skalę całotonową.

Justyna Chęsy-Parda

Rozdział 1

Ku ekspresjonizmowi i transformacji XIX-wiecznej tonalności chromatycznej

Przekształcanie późnoromantycznej muzyki niemieckiej w dojrzały ekspresjonizm początku XX wieku następowało równolegle, a także w pewnym nawiązaniu do nowatorskich tendencji w literaturze i psychologii. Jak się wydaje, antynaturalistyczna reakcja wielu dramaturgów przełomu wieków wynikała z nowatorskiego zainteresowania się psychologią i odzwierciedlenia nie tyle realistycznej, co raczej duchowej rzeczywistości. W gronie najważniejszych twórców nowego teatru znaleźli się: August Strindberg, William Butler Yeats, Henryk Ibsen, Anton Czechow, Ernst Toller, James Joyce oraz inni. W Wiedniu ożywcze idee literackie pojawiły się głównie w dramatach i powieściach Hugo von Hofmannsthal, Jacoba Wassermanna i Arthura Schnitzlera, z których ostatni, w opozycji do niemieckiej realistycznej szkoły dramatu, założył w roku 1900 grupę znaną pod nazwą „Młody Wiedeń”. Wymienieni pisarze mieli za prezentować nowe psychologiczne spojrzenie na skomplikowane wewnętrzne przeżycia swoich bohaterów. Wiedeń, będący zarówno stolicą Cesarstwa Austro-Węgierskiego, jak i centrum naukowo-kulturalnym, przyciągnął również takie muzyczne znakomitości jak: Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustaw Mahler, Richard Strauss i Arnold Schoenberg.

Strauss, Hofmannsthal i Wiedeń Zygmunta Freuda

W latach 1906-1908 Hofmannsthal i Strauss rozpoczęli współpracę przy operze *Elektra*¹. Hofmannsthal w wielu swoich dziełach podejmował tematykę miłości i nienawiści rozpatrując ją z głęboko ludzkiej perspektywy. Koncentrował się też na uwarunkowaniach psychologicznych, szczególnie wyrazistym portrecie psychologicznym i symbolicznej transcendencji świata zewnętrznego. To właśnie w tym samym czasie, w Wiedniu Freud rozwijał swoją teorię psychoanalizy w *Studien über Hysterie* z 1895 (*Studia nad histerią*, 1955) i *Die Traumdeutung* z 1899 (*Interpretacja snów*, 1953). Wspomniane bada-

¹ Por. R. Strauss, H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel: Gesamtausgabe*, red. F.A. Strauss; por. W. Schuh (Zurich: Atlantis Verlag AG 1952, wydanie rozszerzone nr 2/1955; ang. tłum. Collins, wybór listów od 1906 do 1909 roku, tłum. z 1961 roku).

nia psychoanalityczne przyczyniły się do sformułowania fundamentalnej zasady dominacji podświadomości nad świadomością. Pomiędzy psychologiczną koncepcją *Elektry* Hofmannsthal'a i teoriami Freuda istnieje bezpośredni związek². Kiedy dyrektor austriackiego teatru Max Reinhardt wyraził zniechęcenie mało interesującym – jego zdaniem – starożytnym dramatem greckim, zainspirowany tym Hofmannsthal przed rozpoczęciem w 1903 roku pracy nad własną wersją *Elektry* zainteresował się studiami Rohde'a *Psyche* jak również *Studien über Hysterie* Freuda. W konsekwencji, wpływ psychoanalizy poprowadził Hofmannsthal'a w kierunku intensywniejszej i bardziej przejmującej wersji oryginalnego modelu Sofoklesa.

Przemiany w literaturze i psychologii spowodowały, iż kompozytorzy zaczęli teraz poszukiwać nowych środków technicznych dla bardziej wnikliwego wyrażenia stanów psychologicznych leżących u podłoża emocji. Wybujała chromatyka Wagnera, Brucknera i Mahlera osiągnęła swoje apogeum w dysonansowej, chromatycznej tonalności *Elektry*, która stała się punktem zwrotnym w rozwoju operowego stylu Straussa, stawiającym muzykę późnoromantyczną na progu nowego idiomu chromatycznego. Chociaż ekspresjonistyczny charakter, jak również pewne „nietonalne” aspekty *Elektry* poprzedzają swobodną atonalność *Erwartung* Schoenberga (1909) i *Wozzecka* Berga (1914-1922), Strauss nigdy nie przekroczył tego progu atonalności. Po skomponowaniu *Elektry*, w kolejnych swoich operach, takich jak: *Kawaler srebrnej róży* i *Ariadna z Naxos* (1911-1912), twórca powrócił do klasycznych rozwiązań techniczno-formalnych. *Elektra* zapowiadała cechy nowego idiomu, w szczególności zaś dotyczyło to ogólnej organizacji tonalnej opartej na specyficznym schemacie zależności chromatycznych. W tej operze Straussa, której podstawy tradycyjnych trójdźwięków są ułożone symetrycznie wokół centrum tonalnego *d-moll*, ujawniło się charakterystyczne dla kompozycji Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga dążenie do zrównania 12 dźwięków skali chromatycznej i rozpadu tradycyjnych funkcji tonalnych³. Na przykład, motyw przewodni *Elektry* opiera się na dwóch trójdźwiękach *molowych* leżących w odległości trytonu (takty 12-15), których podstawy *h* i *f* ułożone są symetrycznie do *d* (*h-d-f*). Będąca częścią tego schematu symetryczna polaryzacja „tonalności” Agamemnona i Klitajmestry (*b* w numerze 36 partytury, takty 6 i następne oraz *fis*, w numerze 130, takty 3 i następne) jest niezbędnym elementem zarówno strony opery jak i koncepcji nasilonej chromatyki dzieła (*fis/h-f/b*). W przypadku klasycznych ukształtowań harmonicznym zastosowanie trójdźwięków opartych na materiale wspólnych lub blisko spokrewnionych skal diatonicznych umożliwia maksymalne nałożenie ich składników. Natomiast

2 Por. W. Mann, *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas* (Cassel and London: Cassel & Company Ltd. 1964), s. 68.

3 Wspomniana organizacja tonalna została przedstawiona przez E. Antokoletza, *Strauss „Elektra”: Toward Expressionism and the Transformation of Nineteenth Century Chromatic Tonalities, Music und Dichtung* (Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1990), s. 449.

w operze Straussa symetryczne uporządkowanie postaci zasadniczych trójdźwięków tworzy maksymalnie chromatyczno-dysonansowe zależności pomiędzy samymi ich konstrukcjami. Swoim stosunkiem do progresji harmonicznnej, dysonansu i ogólnego symetrycznego schematu tonalnego *Elektry* Strauss prezentuje postawę radykalnego odejścia od XIX-wiecznej chromatyki oraz nowe zasady muzyczne stwarzające szerokie możliwości wyrażania psychologicznej symboliki dramatu⁴.

Ethan Mordden stawia *Elektrę* we właściwym świetle mówiąc o niej, że jest to: monumentalne ogniwo tragedii zemsty, studium psychologiczne i klasyczne przewartościowanie – powrót starych idei poprzez nowoczesną perspektywę na nowo postawionych pytań, [...] monolog bohaterki, przypadek dla Freuda nie tylko w słowach-obrazach, ale również w dźwiękach, bezustannych skargach, wybuchach, spazmach, krzykach; konfrontacja Elektry z jej siostrą i matką. Ta ostatnia scena zapowiada ekspresjonizm opery atonalnej⁵.

Wczesny okres postromantyczny Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga

Kiedy Strauss osiągnął w *Elektrze* granice schromatyzowanej harmonii, wczesne prace wiedeńskich kompozytorów: Arnolda Schoenberga, Antona Weberna i Albana Berga zapowiadały narodziny „nowej chromatyki”. Za sprawą Schoenberga centrum transformacji klasycznej tonalności stał się Wiedeń. Gdy w 1909 roku kompozytor zwrócił się ku swobodnej atonalności, poprzez zanik samego trójdźwięku przestał obowiązywać jakkolwiek związek z tradycyjną funkcyjnością harmoniczną. Podczas gdy w powstałych przed rokiem 1909 kompozycjach Schoenberga dominuje jeszcze typowa dla muzyki Wagnera schromatyzowana tonalność, w niektórych wczesnych utworach postromantycznych kompozytor podążał ku bardziej subiektywnemu, dysonansowo-atonalnemu idiomowi muzyki. Stosował także zwiększone opóźnienia rozwiązań tonalnych. Spośród kompozycji Schoenberga powstałych pomiędzy 1897 a 1900 rokiem kilka utworów cieszyło się uznaniem, w szczególności zaś dotyczyło to sektetu smyczkowego *Verklärte Nacht* (1899) skomponowanego w chromatycznym stylu *Tristana i Izoldy* Wagnera. Jednak wczesne pieśni z op. 1-3 (1896-1898), które ujawniają indywidualny styl kompozytora, spotkały się z dezaprobatą (1900) zwiastującą ogólną niechęć, jaka miała towarzyszyć Schoenbergowi przez całe życie.

Około 1900 roku kompozytor prowadził na przedmieściach Wiednia kilka amatorskich chórów, rozwijając przy tym zainteresowanie twórczością wokalną. W tym czasie rozpoczął pracę nad swoim dziełem *Gurrelieder* (*Pieśni z Gurre*, „Gurre” to zamek z mitologii skandynawskiej), powstałym do poezji

4 Muzyczno-dramatyczne relacje zostały omówione szczegółowo w: E. Antokoletz, *Strauss „Elektra”...*, op. cit.

5 E. Mordden, *Opera in the Twentieth Century: Sacred, Profane, Godot* (New York: Oxford University Press 1978), s. 116.

duńskiego pisarza Jensa Petera Jacobsena. Wspomniany utwór, swoją potężną obsadą przekraczający aparat wykonawczy dzieł orkiestrowych Mahlera i Straussa, przeznaczony jest na 5 głosów solowych, narratora, 3 chóry męskie, ośmiogłosowy chór mieszany i wielką orkiestrę. Podczas gdy dwie pierwsze części kompozycji zostały ukończone na wiosnę 1901 roku, finałowa partia chóru pozostała w szkicach do roku 1910 (prawdopodobieństwo wykonania dzieła było znikome i Schoenberg nie spieszył się z ukończeniem go w określonym terminie).

W *Gurrelieder* Schoenberg wykorzystał wszystkie możliwości późnromantycznej orkiestry niemieckiej, wzbogacając je jeszcze o takie efekty kolorystyczne, jak grę *col legno* i *sul ponticello* w smywkach, nakładanie różnych instrumentów solowych i kilka zastosowanych już wcześniej przez kompozytora fragmentów *Sprechstimme* w wybranych partiach wokalnych. W przeciwieństwie do muzyki Straussa i Debussy'ego odnajdujemy tutaj większą ilość samodzielnych struktur dźwiękowych, a także szerokie skoki melodyczne, które zapowiadają późniejszą twórczość Schoenberga. W przeciwieństwie do swobodnej formy dramatu muzycznego Wagnera, wyraźnie zarysowane formy poszczególnych wierszy tego ogromnego cyklu pieśni tworzą ogólną konstrukcję, która wydaje się mieć bliższe powiązanie z bardziej przemyślanymi koncepcjami strukturalnymi Brahmsa⁶. Mimo iż wszystkie poematy są muzycznie samodzielne, zestawione ze sobą współtworzą połączoną wspólnymi wątkami tematycznymi ciągłą, organiczną całość.

W lipcu 1903 roku, po powrocie z Berlina do Wiednia, Schoenberg wraz z Frankiem Wedekindem, Ernstem von Wolzogenem i Ottonem J. Bierbaumem w Wolzogen's Bunte Theater założył „Überbrettel” (kabaret artystyczny). Dzięki poparciu Mahlera kompozytor był teraz także bardziej doceniany. Jesienią 1904 roku zaczęli pobierać u niego nauki zarówno Webern jak i Berg. Schoenberg i jego uczniowie pracowali przeważnie w bardzo kameralnych i ezoterycznych warunkach, w dużej mierze wymuszonych przez konserwatywne gusta wiedeńskiej publiczności. Ponieważ publiczność z wielkim trudem akceptowała nowe utwory, w marcu 1904 roku Schoenberg i jego nauczyciel Aleksander von Zemlinsky założyli Vereinigung Schaffender Tonkünstler (Towarzystwo Kreatywnych Muzyków), którego honorowym prezesem został Mahler. Na koncertach Towarzystwa często wykonywano utwory Mahlera, Straussa i Zemlinsky'ego. W 1905 roku (pod patronatem Vereinigung Schaffender Tonkünstler) Schoenberg miał okazję dyrygować prawykonaniem swojego *Pelléasa*. W tym samym roku stowarzyszenie zakończyło działalność.

W utworach powstałych w pierwszym okresie twórczości Schoenberga zauważyć można wyraźne zmiany dotyczące wszystkich parametrów kompozycyjnych. W bardziej złożonej i skomplikowanej fakturze kontrapunktycznej

6 P. Friedheim, *Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg*, praca doktorska (New York University 1963), s. 142. Por. A. Berg, *Arnold Schoenberg: Gurre-Lieder Fuehrer* (Vienna Universal Edition, 1913, 1914).

I Kwartetu smyczkowego D-dur op. 7 (1905) i *Kammersymphonie* op. 9 (1906) zauważa się pogłębiony efekt opóźnionego rozwiązania tonalnego. Ostatni wymieniony utwór określany jest jako punkt kulminacyjny pierwszego okresu twórczości Schoenberga, w którym skrytykował się: „bardzo bliski związek melodii i harmonii, jakie łączą dość odległe relacje tonalne w doskonałą jedność [...], co było [tym samym] znaczącym krokiem w kierunku emancypacji dysonansu”⁷. Mimo że te niezwykle schromatyzowane dzieła są nadal tonalne, charakterystyczne dla nich opóźnione rozwiązanie dysonansu zdało się wprawić w zdumienie publiczność, jaka pojawiła się podczas pierwszych wykonań *Kwartetu* w Wiedniu i Dreźnie w 1906 i *Kammersymphonie* w 1907 roku. Zauważalne w ostatnim z wymienionych utworów odejście od tradycyjnej harmonii tonalnej poprzez użycie całotonowych układów, akordów kwartowych i innych konstrukcji symetrycznych ma znaczenie bardziej linearne niż harmoniczne. Stało się to jednym z powodów skandalicznej reakcji publiczności. Schoenberg zauważył, że prawdziwą przyczyną złego przyjęcia jego kompozycji, w szczególności powstałych w pierwszym okresie twórczości, było „dążenie do wypełniania każdej kompozycji osobliwą obfitością tematów muzycznych. Była to oczywiście tendencja epoki wagnerowskiej i postwagnerowskiej”⁸.

Kompozytor wiedział, że poprzez ograniczenie wspomnianych technik mógł zmienić rozmiary utworów. Czuł także, że można to uzyskać dwiema metodami: zagęszczaniem i zestawianiem. Wierzył, że większy walor estetyczny można osiągnąć nie tyle przez stosowanie nieodróżnionych powtórzeń frazy lub sekwencji wcześniejszych przebiegów, co raczej dzięki *zasadzie organicznego rozwijania wariacji* (choć nawet ta nowa technika prawie wcale nie zredukowała rozmiarów *I Kwartetu*). Znaczącym jest fakt, że zainteresowanie Schoenberga wyprowadzaniem całego materiału z kielkujących dopiero pomysłów (będące przejawem zastosowanej przez niego w *Kwartecie* i *Kammersymphonie* nowej techniki kompozytorskiej) prowadziło do transformacji motywicznej (komórkowo-dźwiękowej) w kontrapunktycznych fakturach idiomu atonalnego. Zagęszczenie komórkowymi i motywicznymi konstrukcjami dźwiękowymi stanowi architektoniczną podstawę cyklicznej formy *Kwartetu* i kompozycji wcześniejszych, takich jak *Gurrelieder*.

Od 1904 do 1908 roku Webern kontynuował naukę u Schoenberga, a w powstałych w tym czasie studenckich utworach, takich jak *Kwartet smyczkowy* (1905), ujawnił się znaczący, postromantyczny wpływ schoenbergowskiej *Verklärte Nacht*. Celem zastosowanych przez Weberna powtórzeń trzydźwiękowych motywów było ujednoczenie strukturalne. Próba ta zakończyła się większym sukcesem w *Kwintecie fortepianowym* (1907), kompozycji charakteryzującej się znaczną zwartością konstrukcyjną i oszczędnością materiału-

7 A. Schoenberg, *My Evolution (1949) Style and Idea*, red. L. Stein (London: Faber and Faber, Ltd. 1975), s. 84.

8 A. Schoenberg, *A Self-Analysis (1948)*, op. cit., s. 76 i n.

wą. Utrzymana w tonacji *C-dur* forma sonatowa oprócz związków z muzyką Schoenberga ujawnia wpływy Brahmsa i Regeera. Obecność wszystkich trzech wspomnianych źródeł stylistycznych obserwujemy w powstałej w końcowym okresie nauki u Schoenberga *Passacaglii* op. 1 na orkiestrę (1908), niezwykle bogatą i barwną orkiestracją zbliżonej niekiedy do dzieł Mahlera czy Schoenberga (*Pelléas*), której pierwsza wariacja na flet, trąbkę, harfę, altówki i wiolonczelę, prowadzona w niskim poziomie dynamicznym *pp*, zwiastuje już jedyne w swoim rodzaju cechy Weberna: delikatną i zredukowaną fakturę, spotykaną później w utworach atonalnych.

Ewolucja języka muzycznego Weberna przebiega równolegle do rozwoju języka Schoenberga. W szczególności dotyczy to stosowania większej ciągłości w *organicznym rozwijaniu wariacji*. Atonalne zainteresowania Weberna datują się od zbioru *5 pieśni* (1906-1908) opartych na poezji Richarda Dehmela. Z uwagi na zastosowanie układów symetrycznych (na przykład trójdźwięków zmniejszonych i konstrukcji całotonowych), które przesłaniają jasny obraz tonalny, zastosowanie przez kompozytora znaków przykluczowych w każdej z pieśni wydaje się niemal zbyteczne. Podobną sytuację obserwujemy w *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2 na chór *a cappella* (1908), gdzie nieustannie zmieniająca się harmonia skrywa jasny obraz tonalny dzieła. W opatrzonym znakami przykluczowymi kanonie tekst Stefana George'a wydobywa podobną ekspresję („powietrze innej planety”) do zastosowanej przez Schoenberga w jego *II Kwartecie smyczkowym* (także z 1908 roku), w którego ostatniej części znaki przykluczowe są pominięte. Podobnie jak w powstałych w tym czasie utworach Schoenberga, u Weberna narasta tendencja do koncentracji materiału i redukcji struktury, co szczególnie dotyczy dwóch opusów, *5 Pieśni* op. 3 i 4 z fortepianem (1909). W utworach tych, dzięki położeniu przez Weberna większego nacisku na motywiczno-komórkową konstrukcję materiału, zaobserwować można schoenbergowską *technikę organicznego rozwijania wariacji*. Co więcej, poprzez wertykalną projekcję elementów linearnych otrzymujemy tu efekt różnorodności w jedności. Ten sposób komponowania był charakterystyczny dla twórczości atonalnej Weberna.

Berg zbliżył się do Schoenberga, gdy twórca *Die Jakobsleiter* we wczesnym okresie kariery rozwijał swoje najważniejsze idee. W *Sieben frühe Lieder* Berga (1905-1908), powstałych w pierwszych latach nauki u Schoenberga, odzwierciedlone zostały stylistyczne wpływy późnoromantycznej niemieckiej *Lied* jak również pewne cechy charakterystyczne dla wczesnej postromantycznej twórczości nauczyciela. W *Sonacie fortepianowej* op. 1 (1908) Berga zaobserwować można charakterystyczną dla Schoenberga i Weberna tendencję do komponowania kontrapunktycznego polegającą na tym, iż krótkie motywy lub komórki interwałowe tworzą melodyczny i harmoniczny materiał na bardziej skoncentrowanym planie strukturalnym. Jednocześnie w tej jednoczęściowej kompozycji zauważalny jest wpływ Debussy'ego, o czym świadczy na przykład stosowanie całotonowych i innych nietradycyjnych układów brzmieniowych w kontekście podkreślającym prymat tonalności w ważnych struktural-

nie punktach utworu. Wreszcie, w *4 Pieśniach* op. 2 Berga (1909), w których wyraźne są wpływy harmoniki Wagnera i związki z estetyką Debussy'ego, obserwujemy pierwsze silne ciężenie ku atonalności. Znaki przykluczowe pieśni drugiej przestają pełnić funkcję realnego wskaźnika tonalności. Wspomniany utwór niemal w całości można zinterpretować jako łańcuch francuskich akordów sekstowych⁹. Ostatnia kompozycja z tego opusu jest niezaprzeczalnie pierwszym atonalnym utworem Berga.

Obserwując trwającą do roku 1909 ewolucję twórczości Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga zauważamy wspólną tendencję do redukcji zawartości i struktury, skupienie się na układach konstruowanych z pojedynczego dźwięku będącego podstawowym elementem materiału kontrapunktycznego przetwarzanego zgodnie z techniką organicznego rozwijania wariacji Schoenberga i zastępowanie nowymi rodzajami konstrukcji harmonicznymi tych elementów normatywnych, które w poprzednim wieku stanowiły podstawę systemu opartego na tradycyjnych funkcjach tonalnych i ich rozwiązaniach.

Proponowana lektura

1. Elliott Antokoletz, *Strauss „Elektra”: Toward Expressionism and the Transformation of Nineteenth Century Chromatic Tonality, Musik und Dichtung*, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1990, ss. 443-467.
 2. Alban Berg, *Arnold Schoenberg: Gurre-Lieder Fuehrer*, Vienna: Universal Edition, 1913, 1914.
 3. Norman del Mar, *Richard Strauss*, Vol. I, Ithaca, New York: Cornell University Press 1962, 1986, ss. 287-333.
 4. Philip Friedheim, *Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg*, praca doktorska, New York University 1963.
 5. Ernest Hutcheson, *Elektra by Richard Strauss: A Guide to the Opera*, New York: G. Schirmer; Boston: Boston Music Co. 1910.
 6. René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris 1947; ang. tłum. Dika Newlin, New York: Philosophical Library, Inc. 1949.
 7. William Mann, *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas*, Cassell and London: Cassell & Company Ltd. 1964.
 8. Ethan Mordden, *Opera in the Twentieth Century: Sacred, Profane, Godot*, New York: Oxford University Press 1978, ss. 115-117; ss. 155-157.
 9. Leonard Stein (red.), *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, tłum. Leo Black, London: Faber and Faber Ltd.; Los Angeles: Belmont Music Publishers
- 9 Określenie takie stosowane jest tradycyjnie w odniesieniu do grupy akordów alterowanych opartych na sekcje zwiększonej, która stanowi jednocześnie chromatyczne obramowanie dla piątego stopnia (dominanty). W amerykańskiej terminologii wyodrębnia się trzy takie akordy: It+6 (w *C-dur*: as-c-fis), Ger+6 (w *C-dur*: as-c-es-fis) i Fr+6 (w *C-dur*: as-c-d-fis); odpowiednio: włoski, niemiecki i francuski akord sekstowy zwiększony. Por. słowo tłumacza.

- 1975; Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1984; obejmuje:
A Self-Analysis (1948), ss. 76-79; *My Evolution (1949)*, ss. 79-92.
10. Franz and Alice Strauss (red.), *Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel: Gesamtausgabe*, Zurich: Atlantis Verlag AG 1952, wydanie rozszerzone nr 2/1955; tłum. ang. Collins 1961, odniesienia do *Elektry* w wybranych listach z lat od 1906 do 1909.

Rozdział 2

Wiedeński Krąg Schoenberga Swobodna atonalność i ekspresjonizm

Ekspresjonizm

Przed rokiem 1910 reprezentatywne dla epoki późnoromantycznej i chromatycznie wybujałe style Wagnera oraz Straussa ewoluowały w atonalno-ekspresjonistyczny styl twórców wiedeńskich: Schoenberga, Weberna i Berga. Zwiastunem subiektywizmu, który miał się pojawić w dziełach wspomnianych kompozytorów, była charakterystyczna dla nich romantyczna emocjonalność i osobliwa, groteskowa tematyka. W przeciwieństwie do XIX-wiecznych romantyków niemieckich (E.T.A. Hoffmann, Weber, Schumann, Wagner i inni), Schoenberg należał do epoki zdecydowanej reakcji na estetykę romantyczną, w której twórcy różnych narodowości poszukiwali nowych środków przedstawienia rzeczywistości. Pojęcie *ekspresjonizmu*, powstałe z początkiem wieku w antytezie do *impresjonizmu*, stosowane było do opisanego każdego nowoczesnego dzieła sztuki, którego wyraz zdominowały emocjonalność i żywiołowa ekspresyjność barw i form. Za prekursora ekspresjonizmu w malarstwie uważa się często van Gogha natomiast w późniejszym okresie ekspresjonistyczne idee rozwinęli: Norweg – Edward Munch oraz Niemcy: Ernst Ludwig Kirchner i Karl Schmitt-Rottluff, którzy przynależeli do grupy noszącej nazwę: die Brücke.

Ekspresjonizm w malarstwie i literaturze pociągnął za sobą gwałtowny rozwój muzyki. W latach 1907-1910, w czasie kryzysu i stylistycznych przemian zachodzących w twórczości Schoenberga, kiedy kompozytor zwrócił się ku coraz silniejszej estetyce ekspresjonizmu, zajął się malarstwem i ostatecznie związał z grupą *Der Blaue Reiter* z Monachium. Grupę tę tworzyli: rosyjsko-niemiecki malarz abstrakcyjny Wassily Kandinsky, Paul Klee i Franz Marc. W liście do Schoenberga z 18 stycznia 1911 roku Kandinsky wyraził duchową więź z kompozytorem, akceptując jego muzykę i ogólne idee estetyczne, co później doprowadziło do wspólnej wystawy ich obrazów i wieloletniej przyjaźni łączącej tych twórców¹.

¹ Por. Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg and Vienna: Residenz Verlag, 1980; wyd. ang. *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, red. Jelena Hahl-Koch, tłum. John C. Crawford (London and Boston: Faber and Faber Ltd., 1984), ss. 21 i n.

W Wiedniu epoki Freuda nowe idee estetyczne szczególnie intensywnie rozwinęły się w malarstwie i twórczości Oskara Kokoschki oraz w poezji Stefana George'a i Richarda Dehmela, z którymi Schoenberg związał się artystycznie. Zainteresowania podświadomością i irracjonalnością doprowadziły ekspresjonistów do operowania na płótnach zniekształconymi formami, czego rezultatem była jeszcze bardziej intensywna emocjonalność i będące jej podłożem stany psychologiczne. Obrazy te prezentowały nową koncepcję postrzegania rzeczywistości mającą niewiele wspólnego z tradycyjnym pojęciem estetyki. Ekspresjonizm w muzyce opierał się na zastosowaniu nowatorskich koncepcji melodyczno-harmoniczno-tonalnych, rytmiczno-brzmieniowych i formalnych. O ile punktem wyjścia dla języka muzycznego Schoenberga był chromatyczno-emocjonalny styl *Tristana* Wagnera, to ekspresjonistyczne założenia kompozytora, zmanifestowane m.in. w operze *Erwartung* (1909), opierały się na tematyce związanej z grozą i potwornością niewyjaśnionych sytuacji. W konsekwencji, kompozytor ekspresjonistyczny wykorzystywał możliwości zniekształconej akcentacji wyrazu, atematyczności i braku powtórzeń, dysonansu harmonicznego łączącego się z szerokimi i gwałtownymi skokami melodycznymi o ostrych konturach interwałowych. Wprowadzał niekonwencjonalne rozwiązania pod względem zastosowania rejestru, barwy i instrumentacji oraz bardziej skoncentrowaną, jednorodną projekcję materiału w kontekście skupionego, intensywnego wyrazu.

Swobodna atonalność

Krótko po tym, jak Schoenberg zwrócił się ku malarstwu, zaczął komponować w stylu *swobodnie atonalnym*². Nowe utwory o wzmożonej dysonansowości i niezwykle subiektywnym wyrazie określone zostały ostatecznie jako ekspresjonistyczne. W powstałym w latach 1907-1908 *II Kwartecie smyczkowym fis-moll* op. 10, w którego części trzeciej i czwartej pojawiła się partia sopranu napisana do wierszy Stefana George'a, Schoenberg sygnalizował nową jakość swojego języka. O ile początek utworu utrzymany jest w granicach chromatycznej tonalności i konstrukcji tematycznej, w dalszym przebiegu rozwija się w kierunku chromatyki linearnej, której motywiczno-interwałowa struktura zastępuje funkcje tonalne. Chociaż finałowa kadencja części czwartej utrzymana jest w tonacji *fis-moll*, Schoenberg nie widział potrzeby zastosowania znaków przykluczowych, uważając to wskazanie za bezcelowe. Odnosząc się do zagadnienia ewoluowania muzyki w kierunku koncepcji atonalności Schoenberg wyraził się w sposób następujący: „jest [tu] wiele sekcji, których poszczególne głosy rozwijają się niezależnie od uwarunkowań

2 Chociaż Schoenberg preferował termin „pantonalny”, w znaczeniu „operowania wszystkimi tonacjami”, to przeciwstawne pojęcie „atonalny” stało się standardowym określeniem dla nowego idiomu.

harmonicznych. [...] We wszystkich punktach formalnego podziału zauważa się wyraźną tonację. Jednak chwilowe powroty do akordów tonacyjnych nie mogą już zrównoważyć przytłaczającej dysonansowości”³. W tym samym roku kompozytor napisał pierwszy swobodnie dysonansowy utwór, *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, cykl pieśni na głos wysoki oparty na piętnastu tekstach poetyckich George'a. Schoenberg czuł, że jego pieśni różniły się stylistyką od wszystkiego, co stworzył do tej pory i uznał je za pierwszy krok w kierunku atonalności⁴. Zaprezentował w nich nowe współbrzmienia jak również nowe rodzaje melodii. Według Schoenberga, pieśni te – wbrew powszechnej opinii – nie były rewolucyjne, ale ich pojawienie się stanowiło logiczną konsekwencję istniejących już parametrów muzycznych.

Zasady organizacji atonalnej

Pierwsze konsekwentnie atonalne utwory kompozytorów wiedeńskich powstały w roku 1909. Krótko po Schoenbergu ku nowej stylistyce zwrócili się również Webern i Berg. Początki swobodnej atonalności wiążą się z próbą wyrównania znaczenia dwunastu stopni skali chromatycznej tak, aby już nie tworzyły hierarchii funkcji fundamentalnej dla chromatyki tradycyjnego systemu tonalnego. „Swobodnie atonalne” utwory kompozytorów wiedeńskich można pogrupować według dwóch ogólnych zasad organizacyjnych, jakimi są⁵: zasada *wariacyjna* oparta na *komórce interwałowej*, która pełni funkcję charakterystycznego punktu odniesienia i środka integrującego materiał muzyczny oraz zasada *bezpowtórzeniowa*, mogąca tworzyć „styl atematyczny, rodzaj muzycznego strumienia świadomości, którego ciągłość jest zachowana przez chwilowe powiązania”⁶.

Jeśli chodzi o kategorię pierwszą, *komórka* może być zdefiniowana jako mała kolekcja klas wysokości, którą wykorzystuje się równorzędnie i jednocześnie, zarówno na poziomie melodycznym jak i harmonicznym. Technika ta nie pozwala na żadne znaczące interwałowe rozróżnienia pomiędzy tymi dwoma wymiarami (w przeciwieństwie do utworów atonalnych, struktury harmonicznego systemu *dur-moll* określa się na podstawie układów linearnych, a to oznacza, że podczas gdy w tradycyjnym systemie tonalnym formacje te

3 Por. Willi Reich, *Schoenberg, a Critical Biography*, tłum. Leo Black (London: Longman; New York: Praeger, 1971), s. 31. Por. też: Paul Lansky i George Perle, *Atonality*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), s. 669 i n.

4 Por. Leonard Stein (red.), *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, tłum. Leo Black (London: Faber and Faber Ltd.; Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1975; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), ss. 49-50.

5 Por. George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), ss. 9-39.

6 *Ibid.*, s. 19.