

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 równoległe, 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 ulokowane 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 smyzkach, 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 „Überbrettl” (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 jednoczesiowej 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 sekście 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 wzmózonej 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.

zawierają fundamentalne elementy konstrukcji harmonicznego i melodycznego, interwały akordu na poziomie melodycznym, w przeciwieństwie do poziomu harmonicznego, są często wypełniane sekundowo, diatonicznie lub chromatycznie). W najwcześniejszych utworach atonalnych Szkoły Schoenberga, np. w pierwszej części jego *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) i w czwartym utworze z *Fünf Sätze* op. 5 na kwartet smyczkowy (1909) Weberna, komórki interwałowe nie posiadają stałego wewnętrznego uporządkowania.

Wbrew oskarżeniom krytyków o anarchię i rewolucyjność nowego stylu zaprezentowanego w op. 11 Schoenberg zapewniał, że „w tych utworach wciąż działa centralizująca siła porównywalna do grawitacji wywieranej przez podstawę (centrum tonalne)” oraz że „jedyną miarą kompozytora jest jego poczucie równowagi i [...] wiara w niezniszczalność logiki jego myślenia”⁷. Sytuację taką obrazuje pierwszy utwór tego opusu, którego materiał wywiedziony jest z podstawowej komórki. Kompozycja ta rozwija się w ramach tradycyjnego schematu formalnego. Znajdujemy tu (poprzez analogię do tradycji) modulacje wychodzące i powracające do właściwych odpowiednim tematów oryginalnych poziomów wysokości dźwięku. To fundamentalne założenie harmoniczne, polegające na zastąpieniu trójdźwięków komórkami, jest podstawowym sposobem na uwolnienie ich z tradycyjnych odniesień funkcyjnych⁸.

Podczas gdy interwały podstawowej komórki w wielu jej pokazach pozostają niezmiennione, w tym wczesnym utworze atonalnym odnajdujemy także przykłady niezwykle swobodnego ich traktowania, w których komórka konstruuje dłuższe linie tematyczne. W konsekwencji treść interwałowa, jak również rytmika i kształt komórki, są często zmieniane. Inicjujący temat początkowy (takty 1-3) podstawowa trzydzięciowa komórka *h-gis-g* składa się z klas interwałowych 1, 3 i 4 czyli małej sekundy lub septymy wielkiej, tercji małej lub seksty wielkiej i tercji wielkiej lub seksty małej (przykl. 2-1). Najbliższy linearno-harmoniczny kontekst, w którym kadencyjne dźwięki tematu (*f-e-des*) i dwa z akordów (*a-ges-fi* i *des-b-a*) są różnymi pokazami tej samej struktury interwałowej, wyraźnie wskazuje na tematyczną funkcję komórki. Jest ona potem przenoszona w strukturę każdej z następujących dwóch grup tematycznych. We wszystkich punktach kadencyjnych tematu 2 (takty 4-8) określona transpozycja komórki: *h-gis-g* dzieli się na jej klasy interwałowe: *h-g* i *h-gis*, a początek tematu 3 (takt 12) jest inicjowany przez permutację transpozycji: *es-c-h*. Przy końcu rozwinięcia sekcji (takty 46-47) ostatniemu *transponowanemu* pokazowi tematu 1 towarzyszy materiał oparty wyłącznie na *transpozycjach* odwróconej formy komórki początkowej (przykl. 2-2).

7 Por. Schoenberg, *Style and Idea...*, op. cit., ss. 86-87, gdzie kompozytor przypomina swój oryginalny wykład na temat „centralizującej siły” w *Harmonielhere* (1911).

8 Cyt. za Philip Friedheim, *Tonality and structure on the Early Works of Schoenberg* (praca doktorska, New York University, 1963), s. 471; część jest w formie ronda (ABACA') lub formy quasi-sonatowej.

EXPOS

theme 1 *Mäßige* cell a

cell a expans. 4 1

theme 2 cell b

cell a

Piano

F G B

cell a expansion

augmented triad (D F# A#)

(th. 1 modified) langamer cell b (= a')

whole tone (C D E F# G# A Bb)

theme 3 *viel schneller* augmented triad

cell a mit Dämpfung bis (B. Pedal)

symmetrical expansion of cell a in Eb A D G# (A D E G#)

Przykład 2-1 Schoenberg *Trzy utwory fortepianowe* op. 11 nr 1, t. 1-12

Na początku utworu odnajdujemy także pracę tematyczną polegającą na radykalnych zmianach w samej strukturze komórkowo-interwałowej. Segment kadencyjny *a-f-e* tematu 1 (takty 2-3) zachowuje klasę interwałową 1 komórki podstawowej poszerzając jednocześnie klasę interwałową 3 do klasy 4.

inverted forms of basic cell a

A C C# C E E E# F# G G B B etc.

46 47 48

ppp

transposed theme 1

Przykład 2-2 Schoenberg *Trzy utwory fortepianowe op. 11 nr 1, t. 46-47*

Przy pierwszym zmodyfikowanym powrocie tematu 1 (takty 9-11) klasy interwałowe 1 i 3 podstawowej komórki są teraz rozszerzone do klas 2 i 4 akordu *fis-d-c*. Poprzez rozszerzanie komórki powstaje większy pokaz tematyczny, który z towarzyszącą warstwą harmoniczną opiera się na jednej z kompletnych kolekcji całotonowych (z jednym „obcym” dźwiękiem *a* w taktach 11). Taka konstrukcja komórki w zmodyfikowanej projekcji tematu 1 dowodzi, że wcześniejsza całotonowa figura *e-c-b* (w taktach 4-8), która inicjuje każdą frazę tematu 2, jest także transformacją komórki podstawowej.

Powyzsza transformacja komórkowa pełni potrójną funkcję: (1) przyczynia się do materiałowego ujednoczenia skontrastowanych obszarów tematycznych; (2) z oryginalnej komórki wyprowadzony jest całotonowy segment cykliczny, który z kolei tworzy większy symetryczny cykl całotonowy; (3) z początkowej asymetrycznej komórki wyprowadzone są także inne symetryczne konstrukcje będące elementem procesu rozwojowego. Ostatni rodzaj transformacji odgrywa olbrzymią rolę w przebiegu całego utworu, gdyż początkowa trzydźwiękowa komórka jest ostatecznie przekształcana za pomocą rozszerzania interwałowego i linearnej inwersji w czterodźwiękowy układ symetryczny: *es-a/d-gis* (ostatni akord utworu)⁹. Ostatni symetryczny akord oparty na dwóch trytonach oddalonych o sekundę małą lub kwartę czystą pojawia się najpierw na tym samym poziomie transpozycyjnym (początek tematu 3, takt 12), nałożony na *es* przetransponowanej komórki podstawowej (*es-c-h*). Zapowiedzią tej konstrukcji (*es-a/d-gis*) jest pierwszy akord utworu (*f-ges/h-f*), który formuje przetransponowany segment drugiej symetrii. Początkowy akord może być również interpretowany jako struktura komórki podstawowej, w której klasa interwałowa 1 *h-gis-g* pozostaje niezmienną, podczas gdy klasa interwałowa 3 jest rozszerzona do klasy interwałowej 5. Dlatego też podstawowym celem organicznego rozwoju dzieła są: rozszerzanie interwałowe komórki i jej symetryzacja¹⁰.

9 Por. Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), ss. 16-17.

10 Perle twierdzi, w: *Serial Composition*, op. cit., s. 26, że „Z uwagi na swoją samowystarczającą

theme 1

pp

gebunden

augmented triad

aug. triad

theme 2

augmented triad at basic pitch level

Przykład 2-3 Schoenberg *Trzy utwory fortepianowe op. 11 nr 1, t. 51-54*

W analizowanym utworze, jak również w innych XX-wiecznych kompozycjach, symetryczne konstrukcje są ważnym środkiem dla transpozycji tematów i komórek dźwiękowych oddalających się i powracających do pierwotnych poziomów wysokości dźwięku. Trójdźwięk zwiększony (symetryczny) pełni funkcję tematycznej osi. Układ *d-fis-ais* pojawia się najpierw w taktach 4-5 w niższym systemie jako niezauważalny strukturalnie element tematu 2, natomiast później powraca w repryzie jako fundamentalna struktura (takty 51-54, partia lewej ręki) w trzech następujących po sobie permutacjach: *fis-b-d*, *ais-d-fis* i *d-fis-ais*, z których ostatnia przywraca drugi temat do jego pierwotnego poziomu wysokości (przykł. 2-3)¹¹. Poraz pierwszy trójdźwięk zwiększony pojawia się w transpozycji *a-f-des* w kadencji tematu 1 (takty 2-3), poczym *f-des* natychmiast staje się elementem kadencyjnego pokazu komórki *f-e-des* (zobacz przykł. 2-1). Analogicznie, pokaz tematu 2 (*d-fis-ais*) zawiera tercję wielką (*fis-ais*) stanowiącą część pokazu podstawowej komórki: *fis-a-ais* (takty 4-5). W temacie 3 pojawia się pierwsza (niezmieniona) projekcja linearna kolejnego trójdźwięku zwiększonego: *gis-c-e* (takt 12), chociaż jedna z jej tercji wielkich (*c-e*) jest natychmiast ponownie wciągnięta w schemat podstawowej komórki *c-cis-e*. Nową transpozycję tematu 2 (*es-g-b-h-c*, w taktach 20 i taktach następnym) wprowadzają trzy akordy: pierwsze dwa są formami podstawowej komórki, trzeci to trójdźwięk

strukturę symetryczny akord ma skłonność do nieco większej stabilizacji”.

11 Por. Perle, *Serial...*, op. cit., s. 15; por. także Antokoletz, *The Music of Béla Bartók...*, op. cit., ss. 17-18.

Cell Forms:

Part (a) shows two staves, A and B, with rhythmic patterns and intervallic structures. Part (b) shows a piano score with various forms labeled (A18, B06, A03, BR7, B03, BR11, ARII, A00, BR18) and dynamics (p, pp).

Przykład 2-4 Schoenberg *Pięć utworów fortepianowych* op. 23 nr 1: (a) dwie komórki i ich transformacje; (b) początek, nakładające się formy zbiorów

zwiększony: *e-as-c*. Następnie (w taktach 24 – partia prawej ręki) permutowany zbiór wysokości dźwięków transpozycji tematu 2 przynosi niezmienny pokaz główny jego trójdźwięku zwiększonego *g-es-h*. Dlatego trójdźwięk ten, dzięki któremu temat 2 powraca w reprzyzie do swojej pierwotnej wysokości, wyprowadzony został zarówno z podstawowej komórki tematu 1, jak i ze struktury tematu 2. W późniejszych utworach atonalnych komórki są wewnętrznie uporządkowane, tworzą zatem serię, jak to się dzieje w pierwszej części *Fünf Klavierstücke* op. 23 Schoenberga (1923). Komórka występuje tutaj w czterech przekształceniach: postaci zasadniczej, inwersji, raku i raku inwersji (przykł. 2-4)¹². Zastosowanie uporządkowania komórkowego w tym jednak niedwunastotonowym utworze Schoenberga zapowiada już jego serialny, dodekafoniczny idiom – piąta kompozycja tego opusu jest jednym z najwcześniejszych utworów opartych na dwunastotonowej serii.

12 Por. Perle, *Serial...*, op. cit., s. 10 (szczegółowa analiza procedur seryjnych w taktach początkowych). Por. także Rozdz. 3.

Jeśli chodzi o drugą kategorię organizacji atonalnej, powtórzenia są zminimalizowane, a materiał przebiega w mniej lub bardziej zmiennym *atematycznym continuum*. Każde rozpoznawalne powtórzenie pojawia się tu w formie lokalnych sekwencji lub jako *ostinato*. Schoenberg tak stwierdził o tej koncepcji:

„natychmiast i bardzo wyczerpująco objaśniłem Mu [Webernowi] każdy z moich nowych pomysłów [...] nie przewidziałem jednak, że On zacznie pisać tego rodzaju muzykę przede mną. [...] Podobna sytuacja miała miejsce, kiedy właśnie ukończyłem pierwsze dwa z *Trzech utworów fortepianowych* op. 11. Pokazałem je i powiedziałem, że planuję cykl (którego nigdy nie napisałem), w jakim znalazłaby się bardzo krótka kompozycja, składająca się tylko z kilku akordów. Był tym bardzo zaskoczony, w oczywisty sposób zainspirowany do napisania niezwykle krótkich utworów. Dyskutowaliśmy także o tym, co jest niezbędne, aby krótki utwór nie był jedynie «skrótom» - o esencjonalności wyrazowo-frazowej”¹³.

Drugi utwór Schoenberga z op. 11 wykazuje jednak pewną tendencję do braku powtórzeń i skondensowania ekspresyjnego. Napisany został w formie quasi-sonatowej. Większość pomysłów tematycznych jest powiązanych ze sobą przez podobieństwo kształtu (co wpływa na ogólne ujednocnienie materiałowe). Podstawowymi środkami różnicującymi grupy tematyczne są tu skontrastowane schematy rytmiczne, natomiast efekt spójności danej sekcji „tematycznej” osiągnięty jest poprzez miejscowe zastosowanie zmodyfikowanych repetycji lub sekwencji¹⁴. Podczas gdy wybrane schematy komórki dźwiękowej prezentowane są w sąsiedztwie linearnym, np. trzydzięciowe z przerywanymi segmentami całotonowymi (w zmienionym porządku: *a-[]-des-es, as-[]-c-d* i *es-des-[]-a*, w taktach 2-4), to ich różnorodne permutacje interwałowe, jak również nieregularna rytmika, tworzą bezkształtne *continuum*, w którym wyraźnie zarysowane powroty komórek dźwiękowych są niezauważalne (przykł. 2-5). Co więcej, dominująca figura *ostinatowa* wyrażająca jednoczącą całą strukturę jest niejednoznaczna rytmicznie i metrycznie. Na mocnej części taktu wprowadzone zostało ostinato (triolowe lub duolowe), które następnie (w taktach 3) łamie kreskę taktową; metrycznie wieloznaczny temat przeciwstawiony metrum 12/8 jeszcze bardziej przesłania rytmiczny charakter *ostinato*. W tym niejasnym i permanentnie zmieniającym się materiale trwa proces rozwojowy realizowany głównie poprzez przejście od niezbyt przejrzystej rytmiki do wyraźniej zdefiniowanego motywu w temacie B. Ten ostatni (w kilku wersjach) jest rozszerzony na tle bardziej me-

13 Schoenberg, *Style and Idea...*, op. cit., ss. 454-485.

14 Friedheim, *Tonality and Structure...*, op. cit., s. 453; por. zarys tematyczno-formalny: ekspozycja (t. 1-19), A (t. 1-4), B (t. 4-13), A' (t. 13-15), C (t. 16-19); łącznik (ostatnie dwie nuty t. 19); przetworzenie (t. 20-28), A' (t. 20-26), B' (t. 26-28); sekcja środkowa (t. 29-54), DC' lub B'' w trzech pokazach (t. 29-39), niewyraziste A (t. 39-44), kulminacja w punkcie ponownego pojawienia się B (t. 45-50), D (t. 51-54); reprzyza na oryginalnym poziomie wysokości dźwięku (t. 55-66), A (t. 55-58), C (t. 59-62), DC' (t. 63-65), B (t. 65-66).

trycznie zdefiniowanego *ostinato*, z kulminacją na stabilniejszych akordach duolowych kadencji (takty 11-13). Ponowne pojawienie się A' (takt 13) wprowadza na powrót niejednorodny charakter początku, tworząc wrażenie dopełnienia powstałego dzięki połączeniu *ostinato* z tematem (tym razem *ostinato*, po wejściu tematu A', zaczyna się w miejscu, w którym pierwotnie w takcie 3 zaniknęło). Podczas gdy w reprzyzie pokazy tematów pojawiają się na swoim oryginalnym poziomie wysokości dźwięku, to ich rozplanowanie zostaje zmienione i ostatecznie zaprezentowane są na tle bardziej stałego, metrycznie zreinterpretowanego *ostinato*. Trzecia kompozycja cyklu op. 11 stanowi szczególny przykład zastosowania materiałów atematycznych, które rozwijają się we fragmentarycznie rytmicznym ruchu. Interwał, jako podstawowy czynnik organizacji materiałowej, pełni tu rolę formotwórczą i tonalną; szeregi tercji wielkich w górnym systemie zyskują funkcję strukturalną, ponieważ powracają w różnych kontekstach utworu (dla przykładu por. powrót opadających tercji w takcie 5)¹⁵.

Przykład 2-5 Schoenberg Trzy utwory fortepianowe op. 11 nr 2, t. 1-6

Wymienione powyżej zasady: strukturalnej koncentracji i redukcji, braku powtórzeń i atematyczności oraz wariantowości i transformacji komórek interwałowych stanowią podstawę nowego ekspresjonistycznego i symbolicznego idiomu Schoenberga. Kompozytor rozwijał je nadal w pozostałych utworach atonalnych powstałych przed pierwszą wojną światową. Skomponowane

15 Perle, *Serial Composition...*, op. cit., s. 21.

w tym czasie dzieła obejmują 5 Utworów orkiestrowych op. 16 (1909), opery: *Erwartung* op. 17 (1909) i *Die Glückliche Hand* op. 18 (1910-1913), *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911), *Herzgewächse* na sopran, czeleste, fisharmonię i harfę op. 20 (1911), *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) i 4 Pieśni na orkiestrę op. 22 (1913-1916). *Erwartung*, monodram w czterech połączonych scenach, oparty na tekście Marie Pappenheim, to pierwszy większy przełom w przekształceniu chromatycznego idiomu *Tristana* Wagnera w ekspresjonistyczny i atonalny język muzyczny Schoenberga¹⁶. W Wiedniu Freuda pisarze i artyści z większym zrozumieniem zwrócili się ku podświadomości i irracjonalności. Według Adorno „konceptja wstrząsu to jeden z aspektów idei jednoczącej epokę. Stanowi fundament całej muzyki modernistycznej. [...] Przez takie wstrząsy jednostka uświadamia sobie swoją nicość”¹⁷. Monodram Schoenberga przedstawia postać w stanie skrajnego wzburzenia emocjonalnego. Bohaterka idzie przez las by spotkać się z kochankiem, który właśnie został zamordowany i nieświadoma tragedii w głębokich ciemnościach potyka się o jego ciało. Cała natura wydaje się odzwierciedlać niepokój kobiety i absorbować jej najgłębsze uczucia. Naznaczone natchnioną symboliką dzieło jest bardzo metaforyczne i wieloznaczne w tym, że nie wiemy czy to, co widzimy na scenie przedstawia serię wydarzeń czy snów. A jeśli snów, to których?

Erwartung to dzieło spójne dzięki zastosowanym przez Schoenberga asocjacji brzmieniowym. Większość konstrukcji akordowych to sześciodźwięki, które generalnie scalają dwa trzyskładnikowe akordy, każdy zawarty w interwale septymy wielkiej¹⁸. Na przykład, w symetrycznej konstrukcji *ges-c/fh-e-b* występują zamiennie trytony i kwarty czyste, które zdominowały fakturę utworu poprzez różne transpozycje, permutacje, transformacje i kombinacje. Jednak w celu stworzenia amorficznego strumienia podświadomości dzieło jest niezwykle atematyczne (pozbawione rozwoju motywicznego, powtórzeń lub transformacji). Spowodowane jest to oderwaniem brzmienia od jakichkolwiek rozpoznawalnych schematów rytmicznych, konturów tematycznych lub rejestrów, co w efekcie powoduje trwałą zmienność kontrapunktyczną potęgującą efekt nieustającego psychologicznego dramatu. Opera trwa pół godziny, ale jej jednolita poetyka, łącząc się ze stylistyką nieustannie *organicznie rozwijających się wariacji* (pojęcie Schoenberga), wywołuje poczucie skrajnego psychologicznego zagęszczenia całej akcji w pojedynczy moment lub odwrotnie, moment stanu niepokoju umysłu rozciągnięty do pół godziny. Tak naprawdę nie ma realnego odczucia przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości, ponieważ czas psychologiczny opiera się – z konieczności – na naszej percepcji różnych

16 Część przedstawionej dyskusji na temat *Erwartung* pochodzi z: Elliott Antokoletz i George Perle, *Erwartung and Bluebeard*, nota programowa spektakli przygotowanych przez New York Metropolitan Opera (16 I 1989).

17 Theodor Wiesengrund-Adorno, *Philosophy of Modern Music*, tłum. Anne G. Mitchell i Wesley V. Mlomster (New York: The Seabury Press, 1973), ss. 155-156.

18 Por. Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975), ss. 41 i n.

rozpoznawalnych wydarzeń uporządkowanych w czasie. Schoenberg maskuje sekcyjną zasadę tradycyjnej konstrukcji opery stwierdzając, że *Erwartung* reprezentuje w „wolnym ruchu wszystko to, co dzieje się podczas pojedynczej sekundy maksymalnego duchowego uniesienia”¹⁹.

W 1912 roku Schoenberg jeszcze bardziej oddalił się od tradycyjnych zasad konstrukcji melodycznej i harmonicznnej. Jego *Pierrot Lunaire* op. 21, dzieło zawierające 21 utworów (w trzech grupach po siedem) do tekstów francuskiego symbolisty Alberta Giraud w przekładzie niemieckim, rozpisany jest na pięć instrumentów (flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, z których pierwsze trzy występują wymiennie odpowiednio z fletem piccolo, klarnetem basowym i altówką). Obserwujemy tu całkowicie inny sposób wykonania tekstu poprzez pół-mówienie i pół-śpiewanie (*Sprechstimme*) ze wskazaniem poruszania się jakby *glissando* pomiędzy dwiema ustalonymi wysokościami dźwięków. W rezultacie odnosi się tu wrażenie improwizacji i braku jakiegokolwiek napięcia harmonicznego, które tradycyjnie powstaje dzięki krzyżowaniu poziomów melodyczno-harmonicznych. W efekcie powoduje to rozbicie zwyczajowej koncepcji organizacji melodyczno-harmonicznej. Poczucie harmonii wydaje się pochodzić z linearnej konfiguracji każdego instrumentu z osobna (nawarstwienia harmonicznego są wypadkową myślenia linearnego)²⁰. Ta nowa stylistyka jest daleka od gwałtownej uczuciowości *Erwartung*.

W okresie pomiędzy powstaniem *Erwartung* (1909) i *Pierrot Lunaire* (1910) Schoenberg nauczał teorii i kompozycji w Królewskiej Akademii Muzyki i Sztuk Dramatycznych w Wiedniu. W 1911 roku na skutek ataków antysemickich, jakich doświadczał, przeniósł się do Berlina, gdzie objął swoją dawną posadę wykładowcy w Konserwatorium Sterna. Być może z powodu akademickich afiliacji w wolnym czasie Schoenberg zajął się pisaniem *Harmonielehre* (1910-1911). W traktacie tym przedstawił tradycyjną charakterystykę akordów i ich połączeń, jak również szczegółowy teoretyczny wykład dotyczący swoich nowych pomysłów ewoluujących w jego utworach. Ostatnie rozważania dotyczyły głównie cykliczno-symetrycznych konstrukcji wysokości dźwięku²¹, które obejmowały funkcje skali całotonowej (wyprowadzonej z tradycji) i akordów kwartowych. Omówił problemy estetyki akordów tworzonych z sześciu lub większej liczby składników i przedstawił swoją radykalnie nową koncepcję *Klangfarbenmelodie*. W tej ostatniej objaśnił nowe parametry „melodii” rezygnując z relacji wysokościowych na rzecz barwy instrumentalnej lub „tonacji kolorystycznych”. Także w Berlinie (w lutym 1913 roku) odbyła się prapremiera *Gurrelieder*, którym to dziełem dyrygował Franz Schreker. Chociaż kompozycja Schoenberga odniosła znaczący sukces, sam twórca ze względu na długotrwałą krytykę tak tego nie odebrał.

19 Schoenberg, *Style and Idea...*, op. cit., s. 105.

20 Por. Rosen, *Arnold Schoenberg...*, op. cit., ss. 50-51.

21 Jakakolwiek formacja wysokości dźwięków wywodząca się z lub tworząca segment jednego z cykli interwałowych, który można zdefiniować jako serię opartą na pojedynczym, powtarzanym interwale, jak np. skala całotonowa lub cykl kwartowy. Kolekcja dźwięków jest symetryczna, jeśli połowa struktury interwałowej odzwierciedla jej drugą połowę zgodnie z zasadą lustrzanego odbicia.

Podczas gdy w powstających w tym czasie utworach atonalnych kompozytor zajmował się narastającą koncentracją materiału, najbardziej radykalne przykłady techniki bezpowtórzeniowej stworzył Webern. Już w niektórych częściach 5 *Utworów na kwartet smyczkowy* op. 5 Weberna (1909) obserwujemy tendencję do skrajnej redukcji fakturalno-strukturalnej. Koncepcja „tematu” i „rozwoju” bywa często ograniczona jedynie do pojedynczego brzmienia lub zdarzenia muzycznego. W czwartym utworze cyklu op. 5 na przykład, akord *pizzicato* w takcie 2, jak również jego reprzyza w takcie 11, pełnią funkcję punktów odniesienia. Z uwagi na znikomość pracy kontrapunktycznej delikatne i klasycznie wyważone ujęcie Weberna reprezentuje antytezę zarówno wobec gęstego ekspresjonistycznego idiomu Schoenberga jak i w pełni romantycznej faktury powstałych w tym samym okresie dzieł Berga. Po opusie 5, którego tylko pierwszy utwór przedstawia rozwój tematyczny w ramach opartej na kilku pomysłach motywicznych formy sonatowej, Webern skomponował jeszcze 6 *Utworów* op. 6 na orkiestrę i 4 *Utwory* op. 7 na skrzypce i fortepian (1910). W swoich 2 *Pieśniach* op. 8 z ośmioma instrumentami towarzyszącymi (1911-1912) stale unikał dwojenia oktaw traktując to zarazem jako element techniki redukcyjnej, a także środek neutralizujący wysokościowe znaczenie dźwięku. W następnych trzech dziełach, jakimi były: 6 *Bagatel na kwartet smyczkowy* op. 9 (1911-1913), 5 *Utworów na orkiestrę* op. 10 (1913), 3 *Małe utwory* op. 11 na wiolonczelę i fortepian (1914), pod względem zwięzłości strukturalno-fakturalnej Webern posunął się nawet jeszcze dalej. Dla przykładu, czwarty utwór opusu 10, o niezwykle rzadkiej fakturze instrumentalnej, ma rozmiar zaledwie 6 taktów. Inny, ostatni utwór z op. 11, składa się jedynie z dwudziestu nut.

W atematyczno-atonalnym drugim utworze z cyklu op. 5 jednym z podstawowych środków harmonicznnych napięć są wahania pomiędzy *niesymetrycznymi i symetrycznymi układami wysokości*²². W piątej z 6 *Bagatel* op. 9 symetryczne zależności wysokościowe dźwięków jeszcze głębiej przenikają ogólną strukturę utworu²³.

Kompozycja ta jest przykładem wczesnej webernowskiej ewolucji w kierunku nowej koncepcji treści odniesionej do formy. Ta ostatnia w dużej mierze jest zdeterminowana przez rozwijanie materiału zgodnie z zasadą symetrii odniesionej do różnych parametrów. Łukową formę dookreślają głównie: (1) symetryczny schemat dynamiki (sekcja A, takty 1-7) *ppp-pp-ppp*, (sekcja B, takty 8-10) *pp-pp*, (sekcja A', takty 11-13) *ppp-pp-ppp*; (2) odpowiadające im podziały trzech dużych sekcji zgodnie z pauzami generalnymi lub kadencjami, na odpowiednio 3, 2 i 3 mniejsze sekcje; (3) odejście i powrót do podstawowej „osi symetrii”²⁴. Początkowa sekcja (A) rozwija się symetrycz-

22 Por. Bruce Archibald, *Some thoughts on Symetry in Early Webern; op. 5, No. 2*, „Perspectives of New Music” 1972 nr 10/2, ss. 159 i n.

23 Szczegółowa analiza tych relacji w omawianym utworze jest przytoczona przez Antokoletza w: *The Music of Béla Bartók...*, op. cit., ss. 17-20.

24 Jakakolwiek kolekcja dwóch dźwięków jest symetryczna, jeśli są one w równej odległości

Außerst langsam (♩-ca. 40) meas. 1-3

(B) C C# (D) Eb E (F)

1 mit Dämpfer 2 pizz. 3 arco

mit Dämpfer am Steg

mit Dämpfer am Steg

mit Dämpfer am Steg

sehr zart

ppp

Przykład 2-6 Webern *Pięta bagatela na kwartet smyczkowy* op. 9, t. 1-4, symetryczne rozwijanie wokół osi *d-d* (*as-as*)

nie z początkowego akordu *c-cis-dis-e*, który opiera się na wskazanej osi *d-d* (przykł. 2-6). Dodane na początku drugiej frazy trzy nowe wysokości *h-d-f* (takty 2-3, partia skrzypiec I i altówki) poszerzają symetrycznie zawartość wysokości do układu: *h-c-cis-d-dis/es-e-f*. W ostatnich dwóch taktach tej frazy (takty 4-5) partia skrzypiec I dalej rozszerza tę symetrię poprzez dodanie dwudźwięku *b-ges*. W końcowej frazie wspomnianej sekcji (takty 6-7) ostatni interwał (w notacji enharmonicznej *fis-b*) jest chromatycznie wypełniony przez pozostałe tony, konstruując symetrię *fis-g-as-a-b* wokół podwójnej osi *as*. Innymi słowy, *d-d* i jego tryton *as-as* reprezentują dwa punkty przecięcia tej samej symetrii (przykł. 2-7a)²⁵. W sekcji środkowej B (takty 8-10) cała zawartość wysokości dźwięków (*h-c-cis-d-es-e-f-ges*) tworzy „modulację” do nowego zbioru zależności symetrycznych z podwójną osią: rzeczywistą *d-es* i zasugerowaną *gis-a* (przykł. 2-7b)²⁶. Zmodyfikowany powrót (A') w taktach 11 zapoczątkowany jest przez dwudźwięk *gis-a*, który zachowując poprzednią

od wyobrażonej osi symetrii. Po dodaniu do pierwszej pary innej pary dźwięków tak, że każda z par znajdzie się w równej odległości od wspólnej osi symetrii, powstaną większe kolekcje symetryczne. Prawdziwa oś symetrii, w przeciwieństwie do wyobrażonej, reprezentowana jest przez parę dźwięków, rzeczywistych lub zasugerowanych, która tworzy centrum większej konstrukcji symetrycznej.

25 Por. Antokoletz, *The Music of Béla Bartók...*, op. cit., przykł. 18, symetria inwersyjna oparta na przecięciu się osi symetrii *d-d* i *as-as*; dla pełniejszego wyjaśnienia tej zasady, por. *ibid.*, Rozdz. IV, przykł. 77-79 i ich omówienie.

26 *Ibid.*, przykł. 19.

(a)

D	Eb	E	F	F#	G	Ab	(D)
D	C#	C	B	Bb	A	Ab	(D)

symmetrical content of mm. 1-5

symmetrical content of mm. 6-7

(b)

Eb	E	F	F#	G	G#	(Eb)
D	C#	C	B	Bb	A	(D)

symmetrical content of mm. 8-10

Przykład 2-7 Webern *Pięta bagatela na kwartet smyczkowy* op. 9: a) symetria inwersyjna oparta na przecięciu się *d-d* i *as-as*; b) zwrot do nowej osi symetrii (*d-es* lub *gis-a*) w sekcji B, t. 8-10

oś, pełni także rolę istotnego punktu zwrotnego do oryginalnej osi (*d-d* lub *as-as*). Wspomniany dwudźwięk z następującym potem innym (*g-as*) tworzy czterodźwiękową symetrię *g-as/gis-a* opartą na oryginalnej osi *as-as*.

Jednym ze znaczących osiągnięć Weberna w poszerzaniu na dużą skalę środków strukturalnych stylu atonalnego (charakterystycznych dla tego i innych dzieł powstałych w tym okresie) jest zastosowanie specjalnych technik instrumentacyjno-barwowych. Ostatni akord tej bagateli (*h/cis-d-es-e*), pomimo niesymetrycznej konstrukcji, zdaje się funkcjonować jako część rozbudowanej zależności symetrycznej. Trzy z jego wysokości (*h-cis-d*) grane *pizzicato*, stanowią inwersję pierwszych trzech dźwięków *pizzicato* utworu (*d-es-f*) w partii skrzypiec. W połączeniu, te dwa segmenty *pizzicato* tworzą rozwiniętą symetrię (*h-cis-d/d-es-f*) wokół osi podstawowej *d-d* (takie dalekosieźne zależności wykorzystujące inwersję pełnią ważną rolę także w innych dziełach Weberna). Specyficzna konstrukcja brzmienia tego akordu przywodzi na myśl również inne daleko idące konotacje. Kiedy *h-cis-d* wykonane są artykulacją *pizzicato*, pozostałe (*e-es*) grane są *sul ponticello*. Sekcja środkowa B (takt 8) zaczyna się dokładnie od tych dwóch klas wysokości dźwięku (*e-es*), granych *sul ponticello* w kontraście do *pizzicato* (*f*). Podobne relacje brzmieniowe mają również istotne znaczenie strukturalne. Dwudźwięk *pizzicato gis-a* (w taktach 11), jeden z dwóch osiowych punktów przecięcia (wyraźne *d-es* i zaledwie zauważalne *gis-a*) całej kolekcji wysokości dźwięków środkowej sekcji: *h-c-cis-d-es-e-f-ges* (takty 8-10),

poprzedzony jest bezpośrednio dwoma dźwiękami *pizzicato ges-h* (w takcie 10). Oba dwudźwięki *pizzicato* powiązane są symetrycznie: *ges/gis-a/h*. W ostatniej frazie sekcji A (takty 6-8) zauważamy następną istotną strukturalną funkcję brzmienia. Podstawową oś symetrii (*as*) stanowi jedyny dźwięk *pizzicato* (partia wiolonczeli, w takcie 7). [Inne przykłady strukturalnego zastosowania brzmienia omówione zostaną później w związku z dziełami Weberna opartymi na technice *Klangfarbenmelodie*].

Atonalne kompozycje Berga generalnie nie podlegają wyłącznie jednej lub drugiej kategorii: wariacyjnej lub bezpowtórzeniowej, ale raczej łączą w sobie obie techniki w niezwykle skomplikowanych układach fakturalnych. Choć tonalne i wczesne atonalne kompozycje Schoenberga miały duży wpływ na Berga²⁷, to atonalne dzieła Berga przedstawiają znamieny stopień oryginalności (szczególnie dotyczy to utworów powstałych po zakończeniu nauki u Schoenberga w 1911 roku, kiedy Berg zaczął tworzyć swoje pierwsze samodzielne kompozycje)²⁸. Ostatnim utworem napisanym pod kierunkiem Schoenberga był *Kwartet smyczkowy* op. 3 (1910). To bardzo osobiste i ekspresyjne dzieło, estetyczno-stylistycznie odległe od utworów kolegów, zawiera nierozwiązane odniesienia toniczne, będące konsekwencją wszystkich linearnie rozwijających się motywów i tematów. Podczas gdy we wcześniejszej *Sonacie fortepianowej* op. 1 przeprowadzenia takie niejasno zakreślały obszar tonacji *b-moll*, *Kwartet* balansuje bardziej na granicy harmonii atonalnej, chociaż ostatecznie również nie brakuje tu poczucia rozwiązania tonalnego. Poprzez natarczywą motywikę i jej transformację, jak również permutację podstawowych zbiorów wysokościowych (nieuporządkowanych lub nieujętych w serię zbiorów), kompozytor osiągnął w tym utworze strukturalną spójność. Dzieło składa się z dwóch części, z których druga jest rozwinięciem pierwszej. Przykład 2-8 prezentuje główne tematy i ich przekształcenia w części pierwszej, jak również pięć różnych komponentów komórkowych czoła tematu²⁹. Dwa modele melodyczne zawierające kadencyjną figurę pierwszego podmiotu i drugi podmiot grupy drugiego tematu, wyprowadzone są z opadającego całotonowego członu głównego motywu początkowego tematu pierwszego. Można tu także wskazać różne figury dźwiękowe, z których każda opiera się na drugiej komórce (ii) tematu głównego. Komórka ta jest stale powtarzana w inwersji w ramach drugiego podmiotu grupy pierwszego tematu. Inne transformacje tematyczne części pierwszej łączą ze sobą różne komórki początkowych tematów, a powiązania tematyczno-komórkowe występują tu także pomiędzy częściami.

27 Por. Perle, *Berg, Alban*, w: *The New Grove...*, op. cit., s. 526; omówienie wpływu *Gurrelieder* zarówno na *Wozzecka* jak i *Lulu*.

28 Według Hans F. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* (Vienna: Universal Edition, 1957); ang. tłum. skrócone jako *Alban Berg: The Man and His Music* (London: John Calder; New York: Abelard-Schumann, 1957), s. 222, rok 1911 rozpoczyna trzeci z czterech okresów, na jakie można podzielić życie Berga.

29 Por. Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley: University of California Press, 1979), ss. 32-34.

The image displays a musical score for Example 2-8, which illustrates the main themes and transformations of five cell components of the main theme from Berg's String Quartet Op. 3, Part I. The score is organized into seven sections, labeled a) through g).
 - Section a) shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Langsam' and the first five components (I-V) of the main theme. The components are indicated by dashed lines and Roman numerals.
 - Section b) shows a transformation of component I.
 - Section c) shows a transformation of component II.
 - Section d) shows a transformation of component III.
 - Section e) shows a transformation of component IV.
 - Section f) shows a transformation of component V, with the instruction 'espress.' and 'am Sieg. pp'.
 - Section g) shows further transformations and combinations of the components.
 The score includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.).

Przykład 2-8 Berg *Kwartet smyczkowy* op. 3, część I, główne tematy i transformacje pięciu komponentów komórkowych tematu głównego (Jarman, s. 33)

Podstawowym środkiem technicznym w dziełach Berga jest integracja formy poprzez rozwój motywiczno-komórkowy i tematyczny, który łączy się z innymi specjalnymi technikami o znaczeniu strukturalnym³⁰. Początkowy pomysł *Kwartetu* składa się z pięciodźwiękowego segmentu jednej transpozycji skali całotonowej z dodanym (przynależącym do drugiej transpozycji tej skali) dźwiękiem *c* (przykł. 2-8 a). Powstały w rezultacie półton *h-c* pojawia się później jako *jądro (nucleus)* lub *oś (axis)* następnego segmentu motywicznego. Ten ostatni rozszerza się symetrycznie wokół osi *h-c* poprzez inwersyjnie połączone segmenty półtonowe skali (lub segmenty *cykliczno-interwałowe*). W tym samym czasie połączone komórki III oraz IV tworzą dwa jednocześnie opadające szeregi cykliczne półtonów i kwart czystych. Zastosowanie takich symetrycznych relacji przyczynia się do rozpadu tradycyjnych funkcji i połączeń tonalnych. W celu wzmocnienia tej cyklicznej ekspansji otrzymujemy arytmetycznie rozszerzającą się rytmiczną progresję jednego, dwóch lub trzech sposobów artykulacji, kolejną technikę reprezentatywną dla wielu dzieł Berga.

Wpływ Schoenberga na Berga, jak również podziw ucznia dla Mistrza, znalazły swoje odzwierciedlenie w 1912 roku, kiedy to Berg włączył się w prace nad książką pisaną przez uczniów Schoenberga i opublikowaną w Monachium przez Piper-Verlag. Książka ta prezentuje eseje na temat Schoenberga jako kompozytora, teoretyka, nauczyciela i malarza. Zawiera także komentarze Kandinsky'ego i Paris von Gütersloh, jak również reprodukcje pięciu obrazów Schoenberga. Berg w swoim eseju stwierdza, że Schoenberg jest: „nauczycielem, prorokiem i mesjaszem; z pełnym uduchowieniem nadaje wielkiemu twórcy tytuł «mistrza» i mówi o nim, że «stworzył całą szkołę»³¹. W tym czasie Berg kończył swoje pierwsze samodzielne dzieło, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4. Podczas koncertu w Wiedniu w 1913 roku Schoenberg dyrygował dwiema z tych pieśni. Koncert zakończył się skandalem i ocenianiem utworów przez krytyków³². W celu osiągnięcia efektu spójności barwowo-fakturalnej w ramach niezwykle złożonego i opartego na pracy motywicznej materiału linearnego, w każdej z tych gęsto zakomponowanych pieśni wykorzystane zostały możliwości olbrzymiego aparatu orkiestrowego. Ważny jest również fakt, że główny temat dzieła stanowi pierwszy przykład zastosowania serii dwunastodźwiękowej³³.

Każdy z wcześniejszych utworów atonalnych Berga na swój sposób utorował drogę pierwszej z jego dwóch oper, *Wozzeck*. W maju 1914 roku, w tym samym roku gdy Berg ukończył pracę nad *3 Utworami na orkiestrę* op. 6, kompozytor obejrzał w Wiedeńskim Teatrze Kameralnym kilka przedstawień

30 Por. Perle, *Berg, Alban*, op. cit., s. 525.

31 Willi Reich, *Alban Berg* (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1963); tłum. Cornelius Cardew (New York: Vienna House, 1974), ss. 36-37.

32 Por. George Perle, *The Operas of Alban Berg*, Vol. I. „*Wozzeck*” (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980), s. 8.

33 Por. Perle, *Berg, Alban*, op. cit., s. 526.

fragmentu dramatycznego Georga Büchnera pt. *Woyzeck*. Wkrótce po tym podjął decyzję o przekształceniu dzieła w operę i rozpoczął pracę nad tekstem, tworząc jednocześnie *3 Utwory na orkiestrę*. Pod koniec tego roku ukończył czystopis partytury *Preludium* do sceny 1 i *Marsza Wojskowego* ze sceny 3, które przesłał Schoenbergowi. W następnym roku – jako że uczniowie Schoenberga zostali powołani do służby wojskowej – kompozytor musiał przerwać nauczanie. Sam Berg spędził w austriackim wojsku ponad trzy lata, dlatego dopiero w roku 1919 ukończył partyturę *Wozzecka*, a ostateczną orkiestrację dzieła – w roku 1922.

Chociaż dzieło Büchnera powstało w pierwszej połowie XIX wieku, przewidziało straszliwą rzeczywistość czasów, w jakich żył kompozytor. *Wozzeck* można uznać za autentyczny XX-wieczny dramat pogłębiony przez wysoce ekspresjonistyczne opracowanie muzyczne Berga, w którym stan emocjonalny i psychologiczny bohatera zdaje się znajdować swoje odziedziczenie w każdym elemencie otaczającej rzeczywistości, akcji i tkance muzycznej. Dzieło Berga stało się nie tylko podwaliną ekspresjonizmu, ale także historycznym dokumentem lat wojny oraz bardzo osobistą i autobiograficzną wypowiedzią twórcy. *Wozzeck*, symbolizujący zniewolonego człowieka, określa siebie samymi słowami: „wir arme Leut”. Jest biednym żołnierzem, wykorzystywanym przez przełożonych i „udręczonym przez cały świat”³⁴. Kierowany fatalistycznymi siłami podświadomości morduje w końcu swą niewierną kochankę, a sam się topi. W roku 1918 podczas krótkiego urlopu w czasie służby wojskowej, pracując nad partyturą *Wozzecka*, Berg napisał list do żony (opatrzonej datą 7 sierpnia) przyznając, iż identyfikuje się z bohaterem Büchnera³⁵.

W czasie pracy nad *Wozzeckiem* największym problemem Berga było wypracowanie środków, które pozwoliłyby osiągnąć strukturalną jedność stylu atonalnego – zarówno na małą jak i większą skalę. Spójności tej kompozytor nie mógł osiągnąć ani za pomocą tekstu Büchnera (z uwagi na jego fragmentaryczność) ani za pomocą formalnych zasad organizacyjnych rozwoju tonalnego. Problem ten Berg rozwiązał częściowo poprzez zastosowanie szeregu różnorodnych, spójnych, tradycyjnych form, które miały „korespondować z różnorodnością poszczególnych scen”³⁶. Dla potrzeb libretta Berg zredukował najpierw dwadzieścia pięć scen Büchnera (opartych na edycji dwudziestu sześciu scen tekstu Franzos-Landau) do piętnastu, potem zorganizował je w trzy akty, po pięć scen każdy. Każda ze scen jest „skończona” i charakteryzuje się indywidualnym wyrazem, co przyczynia się do ogólnej homogeniczności. Ponieważ wszystkie formy muzyczne są klasyczne i wyraźnie dookreślone, osiągnięcie

34 Listy Berga do Webera datowane na 19 VIII 1918. Por. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung*, op. cit., s. 365.

35 Alban Berg, *Listy do Jego Żony*, tłum. Bernard Grun (New York: St. Martin's Press, 1978), s. 229; por. George Perle, *The Operas of Alban Berg*, Vol. I. „*Wozzeck*”, op. cit., s. 20.

36 Listy Berga do Webera datowane na 19 VIII 1918. Por. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung*, op. cit., s. 365; por. *Alban Berg*, op. cit., ss. 43 i 45.

Berga polega na umiejętności odwrócenia uwagi publiczności od „różnych fug, inwencji, suit, części sonatowych, wariacji, *passacaglii*”, a zwrócenia uwagi na „szerokie społeczne konotacje dzieła, które zdecydowanie wykraczają poza osobistą tragedię Wozzecka”³⁷. Co więcej, dla podtrzymania struktury i wątków psychologiczno-dramatycznych, w miejscu tradycyjnych zależności tonalnych Berg zbudował złożony układ wzajemnych relacji muzycznych i przekształceń opartych na powracających motywach jak również odpowiednich zestawach dźwięków, z których wszystkie prezentowane są za pomocą niezwykle barwnej i zróżnicowanej orkiestracji.

Kompozytor zaproponował układ scen oparty na głównych wydarzeniach dramatycznych i muzycznych³⁸. Potężna trzyaktowa forma dzieła określona jest przez jego strukturę dramatyczną i opiera się na analogicznej czasowej symetrii architektury muzycznej: trzy akty tworzą łuk, w którym dłuższa i bardziej złożona sekcja środkowa (akt 2) stanowi pomost pomiędzy symetrycznie zrównoważonymi sekcjami zewnętrznymi (akty 1 i 3). Według naszkicowanej przez Reicha tabeli akt 1 („Wozzeck w relacji ze światem zewnętrznym”) jest dramatyczną *ekspozycją* głównych postaci i ich relacji z głównym bohaterem. Prezentacje charakterologiczne zarysowane są tu za pomocą szeregu różnorodnych form klasycznych reprezentujących odległe style muzyczne. Jednakże dramatyczne „rozwińnięcie” wątku, zaczynające się na końcu aktu 1 („Tamburmajor obejmuje Marię”) pojawia się właściwie w akcie 2, gdzie następujące po sobie sceny ukazują, jak Wozzeck stopniowo uświadamia sobie niewierność Marii. Zamknięta, pięcioczęściowa forma sceniczna stanowi jednocześnie rozwijającą się i jednoczącą strukturę muzyczną. Podstawą aktu 3 jest „Katastrofa” i ostateczne zakończenie wątku. Sceny tego aktu tworzą teraz samodzielne szkice sytuacyjne (każdy w formie inwencji na pojedynczy pomysł muzyczny), które dopełniają charakterystyki osobowości bohaterów aktu 1. Analizując te wysoce intelektualnie i precyzyjnie zorganizowane formy muzyczne, Perle mówi, że:

„Muzyczna spójność opery, niezależnie od wydarzeń na scenie, odzwierciedla obiektywny porządek, którego brak powiązania z losem Wozzecka w przejmujący sposób podkreśla jego całkowitą samotność w obojętnym świecie [...] nie znaczy to, że zastosowanie konkretnej «absolutnej» formy muzycznej dla danej sceny dokonane zostało bez odniesienia do specyficznych rozwiązań dramatycznych”³⁹.

37 Por. *Postscriptum Alban Berga, 1931*, w: Reich, *Wozzeck: A Guide to the Text and Music of the Opera* (New York: G. Schirmer, Inc., przedruk z monografii oryginalnie opublikowanej przez The League of Composers, *Modern Music*, 1927, 1931, 1952), s. 22.

38 Por. Reich, *Alban Berg*, op. cit., ss. 120-121; por. Perle, *The text and Formal Design*, w: *The Operas of Alban Berg*, Vol. I. „Wozzeck”, op. cit., s. 38 i n.

39 George Perle, *Representation and Symbol in the Music of „Wozzeck”*, „Music Review” 1971 nr 33/4, ss. 93 i 281.

Na przykład, *Passacaglia* (akt 1, scena 4) posiada ścisłą muzyczną strukturę, którą można odczytać jako symboliczne odbicie surowej diety nałożonej na Wozzecka przez Doktora, dla którego żołnierz jest jedynie „królikiem doświadczalnym”. W operze dominują muzyczne szczegóły o strukturalno-fakturalnym lub dramaturgicznym znaczeniu, pełniące funkcję *motywów przewodnich*, bądź motywów nienależących do siatki głównych wątków dźwiękowych dzieła⁴⁰.

Generalnie, opera reprezentuje idiom atonalny, jednak brak w niej jednego systemu, którym można by zinterpretować wszystkie relacje wysokościowe dźwięków i konstrukcji harmonicznyc. Podczas gdy tradycyjne dzieła opierają się głównie na skojarzeniach funkcyjnych systemu *dur-moll*, z trójdźwiękiem jako głównym wyznacznikiem harmonicznym, w *Wozzecku* spotykamy różnorodną konstrukcję, którym poprzez najbliższy kontekst nadano znaczenie zarówno muzyczne jak i dramatyczne. W kilku głównych pracach podejmujących tę tematykę znajdujemy bardzo różne opinie związane właśnie z kwestią istnienia w *Wozzecku* ujednoczonego systemu wysokości dźwięków, który oddziaływałby na olbrzymią skalę⁴¹.

W ogólnej dyspozycji materiału niektóre konstrukcje dźwiękowe pełnią funkcję referencyjną. W scenie morderstwa (akt 3, scena 2), będącej jednym z głównych punktów dramatu, obsesję Wozzecka obrazuje uporczywa „inwencja na dźwięku *h*”. W tym samym czasie echa wcześniejszych motywów muzycznych kojarzonych z Marią na chwilę przed śmiercią jakby „przebłyskują” w jej umyśle. W celu ich podkreślenia dźwięk *h* pojawia się w różnych przestrzeniach czasu, rejestru i brzmienia. Wprowadzony pod koniec poprzedniej sceny (numer 71 i kolejny w partyturze) pojawia się jako „dysonująca” nuta pedałow w opozycji do bitonalnej kombinacji trójdźwięków *D-dur* i *Es-dur*. Na pierwszych słowach Marii (w scenie morderstwa) zatrzymane dźwięki (numer 73, takt 1) harmoniczn rozszerzają pedał na *h* do całotonowego tetrachordu *h-cis-es-f* wypełniającego tryton *h-f*. Górny graniczny dźwięk tego zbioru (*f* w partii rogów) jest również zaznaczony przez dźwięk rozpoczynający partię Marii. Dwa pierwsze segmenty frazowe wejścia Wozzecka, oparte na *f-g-a-[]-cis* (numer 75) razem z dźwiękiem *h* w pedale dopełniają ten zbiór całotonowy. Ponownie dźwiękiem wejściowym głosu jest *f* (w relacji trytonu do *h*). *Cis-dis* w partii skrzypiec I dopełniają później ów całotonowy cykl, gdy w zakończeniu kwestii Wozzecka rozwija się segment (*fis-[]-b-c-d*) innego drugorzędowego szeregu całotonowego. Podstawowy tryton, *h-f*, mocniej zarysowany w partii kontrabasu (w takcie 84), staje się coraz bardziej widocznym elementem strukturalnym późniejszych fragmentów prowadzących do sceny morderstwa.

40 Dla systematycznego zarysu i opisu głównych związków tematycznych, motywicznych i figuralnych, por. Reich, „Wozzeck”, op. cit., ss. 8-21; por. Perle, *The Operas of Alban Berg*, op. cit., s. 94 i n.

41 Por. Jarman, *The Music of Alban Berg*, op. cit., s. 22; Perle, *The Operas of Alban Berg*, op. cit., s. 130; Janet Schmalfeldt, „Wozzeck” Berga: *Harmonic Language and Dramatic Design* (New Haven: Yale University Press, 1983), ss. ix-x.

Podstawą muzycznego rozwoju i dramatycznych powiązań we wcześniejszych sekcjach opery są cykliczno-interwałowe wypełnienia trytonu *h-f*. W *Preludium* otwierającym *Suitę* kadencyjny dźwięk (*des*) motywu przewodniego Kapitana (takty 4-6) pokrywa się z jego stwierdzeniem „Spokojnie, Wozzeck, spokojnie”, kiedy bohater tytułowy goli swego przełożonego (przykł. 2-9). W związku z wyraźną potrzebą dominacji Kapitana nad Wozzeckiem stale powracające *des* przesuwa się z pozycji „dysonansu” (lub dźwięku nieprzynależącego) do całotonowego segmentu *c-d-e* (numer 5) ku pozycji „konsonansu” w ramach niepełnego segmentu *h-[]-es-f* drugiej kolekcji całotonowej, wypełniając w ten sposób podstawowy całotonowy tetrachord *h-des-es-f*. Podczas gdy te dwa całotonowe segmenty są wyraźne linearnie, materiały partii głosu i różka angielskiego tworzą półtonowe wypełnienie trytonu *h-f* (*h-c-des-d-des-e-f*), który pojawia się jako centralny punkt kadencyjny. Sam temat Kapitana rozpoczyna się dwoma zestawionymi segmentami całotonowymi *fis-gis* i *cis-h-f* (takt 4), z których ten ostatni (*h-cis-[]-f*) inicjuje natychmiast podstawowy całotonowy tetrachord *h-des-es-f*.

captain's theme
a tempo

Lang-sam, Woz-zeck, lang - sam!
Ea - sy, Woz-zeck, ea - sy!

(C [D♭] D E) (B D♭ E F)
whole-tone with diss. D♭ whole-tone tetrachord with cons. D♭

total content: B C D♭ D E F

Przykład 2-9 Berg *Wozzeck*, akt I, scena I, t. 4-6, segmenty całotonowe

W reprzyzie *Preludium* (A', takty 24 i następne) muzyczno-dramatyczne relacje stają się jeszcze bardziej widoczne. Kiedy materiał tematyczny Kapitana z początku *Preludium* powraca w nieco zmienionej formie w partii instrumentów dętych, w tym samym momencie ciągle powtarzane *des* tworzy

podstawę zarówno dla pierwszego mocnego „Jawohl” Wozzecka jak i kadencyjnego tonu tematu Kapitana (takty 28-30), podobnie jak miało to miejsce w ekspozycji *Preludium*. Chociaż *des* zostaje wchłonięte przez całotonowy tetrachord *h-des-es-f* w głównej prezentacji tematu Kapitana (takty 5-6), stanowi teraz część rozszerzonego całotonowego segmentu (*des-es-f-[]-a-h*), który rozwija się nadal w ostatnich taktach *Preludium* (takty 27-29) w partii instrumentów dętych. Zbiór ten sygnalizuje (w takcie 26) połączenie stwierdzenia „Jawohl” w partii głosu i akordu *pizzicato* (*des-es-f-[]-a-h*), z jednym „obcym” dźwiękiem (*c*). Dlatego też jeden z całotonowych cykli zawierający główny tetrachord: *h-des-es-f* potraktowany jest priorytetowo, gdyż ogarniając materiałowo całość pojawia się samodzielnie w zakończeniu reprzyzy.

Pavana rozpoczyna się słowami Kapitana: „Zaczynam się bać za cały świat, kiedy myślę o wieczności” (numer 30 i następny), ukazując jego narastający, obsesyjny strach przed niemożnością kontrolowania obiektywnego świata. Łącząca się z tym momentem dramatycznym sekcja opiera się na bardziej złożonej interakcji cykliczno-interwałowej. Pierwsze sześć triol przekształconego motywu przewodniego Kapitana powtarza całotonowy układ dźwięków kadencji, a niezwiązane z tym zbiorem *c* rozszerza się tym razem do trytonu (*ges-c*) należącego do innego cyklu całotonowego. Ponieważ dominującą klasą interwałową tego segmentu tematycznego (*des-es-[]-g-a-h*) i towarzyszącej mu trioli (*des-es*) w partii harfy i rogu jest cały ton (numer 30), zatrzymany w partii instrumentów dętych akord reinterpretuje całotonowy dwudźwięk *des-es* jako część czterodźwiękowego segmentu cyklicznego kwart lub kwint (*des-as-es-b*); cały akompaniament tego taktu opiera się na większym cyklicznym segmente: *ges-des-as-es-b*. Podczas gdy wcześniejsza kombinacja całotonowych segmentów: *c-d-e* i *h-des-es-f* w kadencji tematu Kapitana (takty 5-6) wskazywała zawartość półtonowego cyklicznego segmentu *h-c-des-d-es-e-f*, kombinację całotonowych elementów tego fragmentu nakreśla cykliczny porządek kwartowo-kwintowy. Następnie, w taktach 33-34, jakby niekończący się opadający pochod kwartowy: *f-c-g-d-a-e-h-fis-cis* zdaje się symbolizować „wieczność”. Na innym poziomie, poprzez przejście przez Kapitana rytmiki „Jawohl” towarzyszącej słowom Wozzecka: „kiedy myślę o wieczności”, „Wieczny, on jest wieczny” zauważyć można narastającą komplikację.

W megalomańskim, szaleńczym zachowaniu Doktora, który wykorzystuje Wozzecka do swoich medycznych eksperymentów, coraz bardziej wyrazista staje się nieustępliwość i obsesyjna chęć dominacji nad umysłem Wozzecka. Scena 4 opiera się na ścisłym wzorze ostinatowym w formie dwunastotonowego tematu *passacaglii*, który jest podstawą zbioru dwudziestu jeden wariacji. Wariacje te zorganizowane są w trzy główne sekcje: Wariacje 1-12 – coraz to większe naleganie Doktora, by jego eksperymentalny pacjent przeszedł na surową dietę i sprzeciw Wozzecka; Wariacje 13-18 – psychiczne wykorzystanie Wozzecka będącego „królikiem doświadczalnym” w dietetycznych eksperymentach; Wariacje 19-21 (kulminacja) – zadufanie Doktora i jego pożądanie nieśmiertelności, po których następuje powrót do początkowego dialogu. Na po-

zчатку Wariacji 19, w głównym punkcie ostatniej sceny, bezwzględna kontrola materiału dźwiękowego symbolizuje pychę Doktora. Kiedy Doktor omawia surową dietę Wozzecka („W takim razie jedz swoją fasolę, a potem baraninę”), w jego linii wokalne systematycznie ujawniają się dwa opadające tetrachordy całotonowe: *dis-cis-h-a* i *g-f-es-des*, które łącząc się tworzą podstawowy cykl całotonowy. Oba tetrachordy zazębiają się za sprawą przecinającego się segmentu kwartowego *a-d-g*⁴². Szaleństwo Doktora podkreślają również: ścisły kanon w smyczkach, kontrapunktyczna faktura, która gęstnieje w miarę narastania obsesji Doktora („Kapitanie, nie odstępuj, Pan się ogoli, Kapitanie i niech trwa Pan dalej przy swoich szalonych ideach”). Linia wokalna (w taktach 615-616) zawiera także kompletną opadającą prezentację drugiego całotonowego cyklu.

Przykład 2-10 Berg *Wozzeck*, akt I, scena 4, t. 620 i następne, pięciodźwiękowy segment skali całotonowej podbudowany sześciogłosowym kanonem opartym na całej mozaice krzyżujących się kolekcji cyklicznych

42 Sens tego przecięcia widać wyraźniej w powiązaniu z sześciogłosowym kanonem, który rozpoczyna Wariację 20 (takty 620-623).

W kulminacyjnym punkcie szaleństwa Doktora, „O, moja teorio!” (początek Wariacji 20), w linii wokalne pojawia się jeszcze bardziej pompatyczny pokaz rozszerzonego, opadającego pięciodźwiękowego segmentu głównego cyklu całotonowego (przykł. 2-10). Pokaz ten, wsparty teraz przez smyczki w gęstniejącym sześciogłosowym kanonie, opiera się w całości na szerokim wachlarzu linearnie i wertykalnie przecinających się kolekcji cyklicznych. Podczas gdy wszystkie smyczki rozwijają jednocześnie zarówno tetrachordalne segmenty jak i kompletne skale całotonowe, uszeregowane są kontrapunktycznie w taki sposób, że tworzą segmenty harmonicznego sekwencji cykliczno-kwartowych. Ponadto, tercje wielkie: *fis-ais-d-fis-[ff]-b-d* wyznaczają kolejne wejścia rzutów kanonu. Instrumenty dęte nałożone na kanon rozwijają serię akordów (w taktach 623-637), a ich skrajne głosy (piccolo I i tuba basowa) rozszerzają się w ruchu inwersyjnym łącząc się z pompatycznym zawołaniem Doktora, „O, moja słowo! Będę nieśmiertelny! Nieśmiertelny! Nieśmiertelny!”. Wspomniane akordy, w większości kwartowe, prowadzą do końcowych wariacji w stylu chóralu (oznaczonych *fortissimo*) i ostatniej eksklamacji Doktora o nieśmiertelności.

Końcowe wariacje z systematyczną i ścisłą prezentacją cykli interwałowych stanowią kulminację wcześniejszego cykliczno-interwałowego rozwoju łączącego się z narastającym napięciem dramatycznym. Już sama struktura dwunastotonowego tematu *Passacaglii* pełni rolę nieodzownego elementu jednoczącego rozwój. Szereg ten może być podzielony na występujące naprzemiennie segmenty dwóch kolekcji całotonowych: *es-h-g-cis/c-fis-e-b/a-f/as-d*. Jednakże trzydźwiękowy segment końcowy (*f-as-d*), który tworzy niekompletny cykl maotercjowy, funkcjonuje często jako refreniczny łącznik wariacji i pełni funkcję elementu zakłócającego rozwój pochodów całotonowych. Scena (takt 488 i następne) rozpoczyna się recytatywnym pokazem tematu *passacaglii* w partii wiolonczeli, ukrytym częściowo przez *rubato* w powtarzanych dźwiękach. Towarzyszy temu nieregularna, zbliżona do mowy linia wokalna Doktora, który ruga Wozzecka. Po raz pierwszy słyszymy motyw refrenu (*f-as-d*) na chrząknięciu Doktora („Ech, Ech, Ech”) pojawiającym się w chwili przyłapania kaszlącego Wozzecka. Charakterystyczna rytmika „Jawohl” staje się rozpoznawalną strukturą w innych nieregularnych frazach towarzysząc słowom Wozzecka: „Co, proszę Pana? Co, Doktorze?” i stwierdzeniu Doktora, „zawyłeś jak pies”. Szaleństwo Doktora ujawnia się następnie w stwierdzeniu: „Niecodziennie dostajesz pieniądze za takie zabawy, Wozzeck!”, które w przeciwieństwie do poprzednich kwestii opiera się na pierwszych systematycznie opadających tetrachordach całotonowych (*g-f-es-des* i *h-a-g-f*). Tetrachordy te zazębiają się poprzez cykliczny segment kwart czystych (*des-ges-h*). Przywołując moralizatorską kwestię Doktora (do taktu 495) towarzyszące dźwięki partii wokalne tworzą rozwinięcie odpowiednich segmentów cyklicznych tematu *Passacaglii*. Dla przykładu: układ głosu *h-a-g-f* rozszerza cyklicznie *g-cis*, później natomiast *gis-fis-d* rozszerza *c-fis-e-b*, aby na słowach „To jest złe! Świat jest zły, taki zły” osiągnąć pełny zbiór całotonowy: *b-c-*

d-e-fis-gis. Kwestię Wozzecka o jego braku samokontroli: „Kiedy zmuszony do tego (kaszląc) przez naturę!” przerywają zakłócające dźwięki kadencji szeregu *f-as-d* w partii wiolonczeli. Dzięki ponownemu pojawieniu się referencyjnego zwrotu w partii altówki (takty 496 i 497), na słowach Doktora: „twoja natura!” i „śmieszny przesąd”, to ostatnie nawiązanie staje się jeszcze bardziej wyraziste.

Przykład 2-11 Berg *Wozzeck*, akt I, scena 4, t. 498 i następane

Następnie, w drugiej połowie Wariacji I (takt 498 i kolejne), Doktor przechodzi do pierwszego ze swoich podniosłych stwierdzeń: „Czyż nie udowodniłem nadto wyraźnie, że mięśniami rządzi ludzka wola?”. Ta oczywista uwaga o potrzebie samokontroli i dyscypliny pojawia się w akompaniamencie *stretto* tetrachordów całotonowych (przykł. 2-11). Tryton *g-cis* linii

melodycznej Doktora jest cyklicznie rozbudowany przez jeden z objętych nim tetrachordów: *des-ces-heses-g* (fagot). Kiedy Doktor łączy Wozzecka za to, że ten kaszle, kolejne *stretto* całotonowych tetrachordów (takty 500-502) zaburzone jest teraz figurą kadencyjną *f-as-d*. Po tym jak Doktor zmienia swój stosunek do eksperymentów dietetycznych na bardziej „naukowy” (Wariacje 2-3), „uczoność” odzwierciedlona jest w głosie. W tym miejscu rozpoczyna się to, co Perle nazywa „tajemną sztuką Berga”, której istotą jest zdominowanie całej linii wokalne przez linearne symetrie⁴³.

W powiązaniu z coraz większą pychą Doktora i jego narastającą obsesją na punkcie rygorystycznych eksperymentów medycznych (czego apogeum następuje w wariacjach finałowych), cykliczne i symetryczne kolekcje, które początkowo wyłaniają się z mało przejrzystych fragmentów, aby pojawiać się teraz bardziej systematycznie, stają się pierwszoplanowymi wydarzeniami muzycznymi. Najważniejszy z nich to cykl całotonowy, w szczególności zaś wprowadzone z niego segmenty tetrachordalne. Jak powiedziano już wcześniej, w scenie morderstwa podstawowa forma tetrachordu całotonowego (*h-des-es-f*) jest szczególnie ważna, gdyż wyraża obsesyjną *idée fixe* Wozzecka.

Celem analizy opery Berga jest z jednej strony nakreślenie tylko niektórych z dramatycznych funkcji organizacji formalnej i kilku reprezentacyjnych konstrukcji tematycznych. Z drugiej jednak strony, dla pełniejszego ukazania muzycznego myślenia Berga, szczegółowo zaprezentowano tylko jeden (jakkolwiek istotny) aspekt organizacji wysokości dźwięków i procesów harmonicznym w powiązaniu z psychologicznym rozwojem wybranych postaci. Należy więc stwierdzić, że Berg oparł swoje dzieło na bogactwie melodyczno-harmonicznym konstrukcji wysokości dźwięku, rytmu i stylistyk, które przeczą jednostronnemu postrzeganiu muzyki kompozytora. Podczas gdy dzięki częstemu stosowaniu motywu przewodniego oraz ściśle zaprojektowaniu formy i fundamentalnych powiązań wybranych formacji cykliczno-interwałowych (w szczególności całotonowych) osiągnięty tu został efekt homogeniczności, operę tę charakteryzują również tak odmienne właściwości i elementy jak: bogactwo konstrukcji interwałowo-akordowych, fragmenty atonalne i tonalne (choć pozbawione hierarchiczności funkcyjnej systemu *dur-moll*), zestawienie *Sprechstimme* i lirycznych linii wokalnych (np. w scenie czytania Biblii przez Marię), style wokalne *parlando* i *arioso*, myślenie instrumentalną fakturą kameralną i orkiestrową, nieregularne, atonalnie zorganizowane konstrukcje frazowe przeciwstawiane quasi-ludowej symetrycznej składni i tradycyjne formy klasyczne o często ściśle projektowanych matematycznych proporcjach przeciwstawione swobodnie zorganizowanym fragmentom i sekcjom.

W *Wozzecku* połączyły się odległe tendencje historyczne, co częściowo zostało odzwierciedlone w zestawieniach odmiennych stylistyk i technik. Dzieło powstało w czasie, gdy Berg i jego koledzy dokonali już gruntownych

43 Por. Perle, *Representation and Symbol*, op. cit., s. 304.

przemian w tradycyjnym systemie organizacji dźwiękowej. Jednakże sam twórca *Wozzecka* skłaniał się ku pogodzeniu zasad organizacji wysokościowo-rytmicznych nowego języka muzycznego z pewnymi strukturalnymi i tematycznymi zasadami fundamentalnymi dla starszej tradycji austriacko-niemieckiej. Istotne jest także to, że sam Berg komponując *Wozzecka* nigdy nie zamierzał ani reformować, ani rewolucjonizować opery, a raczej „pragnął po prostu skomponować dobrą muzykę”⁴⁴. Oczywiście wspomniane techniczno-stylistyczne środki zastosowane przez kompozytora były podporządkowane ekspresji tekstu poetyckiego, a z uwagi na wojenne przeżycia Berga tekst ten został pogłębiony przez jego osobiste i bardzo wnikliwie zaangażowanie w tę tematykę. Wiele szczegółów z życia Berga dotyczących służby wojskowej pokrywało się z przeżyciami *Wozzecka*. Wystarczy tylko wspomnieć wykorzystywanie przez przełożonych czy polecenie trzymania warty w Wiedniu, pomimo całkowitego wyniszczenia fizycznego kompozytora (sytuacja miała miejsce w listopadzie 1915 roku). Incydent ten przypomina nam cierpienia udęczonego podobnymi warunkami żołnierza, bohatera opery. W rzeczywistości Berg opisywał swoje żołnierskie obowiązki jako „więzienne” lub „niewolnicze”. W operze Berga wiedeński ekspresjonizm osiągnął swoje apogeum, co wiązało się nierozdzielnie z polityczno-społeczno-kulturalną, jak również osobistą sytuacją kompozytora w latach I wojny światowej. Jednak związek ten dotyczy nie tyle historyczno-autobiograficznych wątków jakie można odnaleźć w dziele, co raczej emocjonalno-psychologicznych podobieństw pomiędzy kompozytorem i bohaterem. To właśnie ostatnia wspomniana zależność przyczyniła się do ekspresyjnego ujednoczenia założeń opery, pozwalając kompozytorowi na wykorzystanie możliwości kryjących się w bogactwie ścisłych form klasycznych oraz w starszych i nowszych technikach zastosowanych dla uzyskania specyficznego charakteru i logiki nowego idiomu.

Proponowana lektura

1. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Philosophy of Modern Music*, tłum. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York: The Seabury Press, 1973).
2. Elliott Antokoletz and George Perle, *Erwartung and Bluebeard*, nota programowa w: *Stagebill*, New York Metropolitan Opera, 16 I 1989.
3. Bruce Archibald, *Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2*, „Perspectives of New Music” 1972 nr 10/2, ss. 159-163.
4. Mosco Carner, *Alban Berg: The Man and the Work* (London: Duckworth, 1975).
5. Donald Chittum, *The Triple Fugue in Berg's „Wozzeck”*, „Music Review” 1967 nr 28, ss. 52-62.
6. Philip Friedheim, *Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg* (praca doktorska, New York University, 1963).

⁴⁴ Reich, *Wozzeck*, op. cit., s. 21.

7. Jelena Hahl-Koch (red.), *Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung* (Salzburg and Vienna: Residenz Verlag, 1980); *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, tłum. ang. John C. Crawford (London and Boston: Faber and Faber Ltd., 1984).
8. Rosemary Hilmar, *Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*, Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 10 (Wien: Hermann Böhlaus Verlag, 1978).
9. Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley: University of California Press, 1979).
10. Karen Monson, *Alban Berg: A Modern Biography of the Composer of „Wozzeck” and „Lulu”* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1979).
11. Ethan Mordden, *Opera in the Twentieth Century: Sacred, Profane, Godot* (New York: Oxford University Press, 1978), ss. 158-162.
12. George Perle, *Berg's Master Array of the Interval Cycles*, „Musical Quarterly” 1977 nr 63/1, ss. 1-30.
13. George Perle, *Representation and Symbol in the Music of „Wozzeck”*, „Music Review” 1971 nr 33/4, ss. 281-308.
14. George Perle, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981).
15. George Perle, *The Musical Language of „Wozzeck”*, „The Music Forum” 1967 nr 1, ss. 204-259.
16. George Perle, *The Operas of Alban Berg*, Vol. I. „Wozzeck” (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980).
17. Hans F. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* (Vienna: Universal Edition, 1957); tłum. ang. *Alban Berg: The Man and His Music* (London: John Calder; New York: Abelard-Schumann, 1957).
18. Willi Reich, *Alban Berg* (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1963); przekł. Cornelius Cardew (New York: Vienna House, 1974).
19. Willi Reich, *Schoenberg, a Critical Biography*, przekł. Leo Black (London: Longman; New York: Praeger, 1971).
20. Willi Reich, „Wozzeck”: *A Guide to the Text and Music of the Opera* (New York: G. Schirmer, Inc., *Modern Music*, 1927, 1931, 1952).
21. Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (New Jersey: Princeton University Press, 1975).
22. Janet Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design* (New Haven: Yale University Press, 1983).
23. Arnold Schoenberg, *Harmonielehre* (Vienna: Universal Edition, 1911); *Theory of Harmony*, tłum. ang. Roy E. Carter (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978).
24. Leonard Stein (red.), *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, przekł. Leo Black (London: Faber and Faber Ltd.; Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1975; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), *New Music: My Music* (1930), ss. 105-106; *How One Becomes Lonely* (1937), ss. 30-53.
25. „The International Alban Berg Society Newsletter”: *An Alban Berg Bibliography 1966-1968* No. 1 (XII 1968), ss. 7-9 (Christine Berl and Paul Lansky); *An Alban Berg Bibliography 1969-1977* No. 6 (VI 1978), ss. 14-15 (Mary Lou Humphrey); *An Alban Berg Bibliography 1978-1980* No. 11 (1982), ss. 9-17 (Stephen W. Kett).

Rozdział 3

Wiedeński Krąg Schoenberga Idiom dwunastotonowy



W czasie I wojny światowej, kiedy Schoenberg i jego uczniowie zostali powołani do służby wojskowej, życie muzyczne Wiednia podupadło. Przed końcem wojny miasto było stolicą całkowicie zniszczonej przez rewolucję i zredukowanej do małej republiki, Austrii. Kompozytor rozpoczynał swoją powojenną egzystencję w niezwykle trudnych warunkach finansowych. Podczas gdy próby ukończenia oratorium *Die Jakobsleiter* zakończyły się fiaskiem, Schoenberg rozwinął nowe pomysły pedagogiczne wykorzystując je w prowadzonym przez siebie w latach 1917-1920 seminarium kompozycji w Szkole Schwarzwaldzkiej, gdzie jednocześnie wygłaszał niektóre ze swoich wcześniejszych wykładów na temat metody dwunastotonowej¹.

W związku z pracą oraz w celu promowania nowoczesnej muzyki kompozytor założył Verein für Musikalische Privataufführungen (Stowarzyszenie Prywatnych Wykonań Muzycznych, 1918-1921), którego sam był prezesem, a Berg i Webern – doradcami programowymi. W tym czasie do kręgu Schoenberga zdążyli dołączyć nowi uczniowie, wśród których znaleźli się m.in.: Paul Pisk (sekretarz Stowarzyszenia), Edward Steuermann (pianista), Rudolf Kolisch (skrzypek i szef kwartetu smyczkowego znanego z wykonań muzyki kameralnej Schoenberga), Hanns Eisler (który stał się czołowym kompozytorem Niemiec Wschodnich). Działalność Stowarzyszenia przebiegała w bardzo tajemniczej atmosferze – nie pisano o nim w gazetach czy periodykach, nie zezwalano na aplauz publiczności, a krytyków nie zapraszano na koncerty. Ponieważ w Stowarzyszeniu nie organizowano sympozjów ani wykładów, nigdy nie poruszano tutaj problemu dwunastotonowego systemu Schoenberga. Jednym z najbardziej istotnych wydarzeń, jakie miały tu miejsce, stało się wykonanie opracowanej na dwa fortepiany (sześć rąk) *Passacaglii* op. 1 Weberna. Natomiast później pojawiły się dobrze znane *Walzerabend*, podczas których wykonywano przygotowane przez Schoenberga, Berga i Weberna transkrypcje na orkiestrę kameralną walców Johanna Straussa. Kameralne realizacje były szczególnie ważne, ponieważ z uwagi na trudną sytuację ekonomiczną nie wykonywano dużych dzieł orkiestrowych kompozytorów współczesnych. Dzięki aranżacjom, w szczególności tym przygoto-

¹ Por. Elliott Antokoletz, *A Survivor of the Vienna Schoenberg Circle: An Interview with Paul A. Pisk*, „Tempo” 1985 nr 154, s. 18.

wywanym przez Regera i Mahlera, publiczność Stowarzyszenia miała okazję zapoznać się ze wspomnianymi kompozycjami jak również z utworami twórców obcych (jedynie *Pierrot Lunaire* Schoenberga został wykonany później, ponieważ przez pierwsze dwa lata kompozytor nie pozwalał na prezentację swoich utworów)².

Technika bezpowtórzeniowa i pierwsze przykłady występowania ugrupowań dwunastotonowych

Do 1915 roku atonalne kompozycje Schoenberga, Weberna i Berga ewoluowały w kierunku muzycznej syntezy opartej na nowych relacjach pomiędzy muzyczną treścią a formą. Wraz z zaniknięciem tradycyjnych funkcji harmonicznym zrodziło się pytanie, czy podstawowy dźwięk występując w ważnych punktach strukturalnych mógł nadal pod względem formalno-harmonicznym pełnić rolę referencyjnego „centrum tonalnego”. W dziełach „swobodnie atonalnych” zaniknięcie „toniki” w połączeniu z równouprawnieniem wszystkich dwunastu wysokości (co Schoenberg nazywał *emancypacją dysonansu*) prowadziło do radykalnej zmiany w technice kompozytorskiej³. „Skrajną emocjonalność” takich utworów musiała „zrównoważyć ich niezwykła zwięzłość”. Ponadto, z powodu nieznanego potencjału konstrukcyjnego akordu nowego idiomu, „komponowanie skomplikowanych pod względem organizacji materiału lub długich utworów wydawało się początkowo niemożliwym”⁴. Konsekwencją zasady bezpowtórzeniowej była zwięzłość formalna, która stała się punktem wyjścia dla stopniowej ewolucji w kierunku koncepcji dwunastotonowej. W swojej *Harmonielehre* (1911) Schoenberg zalecał, aby unikać zarówno dwojenia oktaw, jak i powtórzeń klas wysokości dźwięku, ponieważ powodowało to jego wzmocnienie, a w dalszej konsekwencji – toniczną interpretację⁵. Podczas gdy we wczesnych kompozycjach atonalnych takie zdwojenia i powtórzenia pojawiały się okazjonalnie, swobodny przepływ wszystkich dwunastu dźwięków bardzo szybko zdominował twórczość muzyczną tego czasu, co w szczególności dotyczyło utworów Weberna.

Już w 1910 roku, w *Dwóch pieśniach* op. 8 Webern unikał dwojenia oktaw. W czasie wykładu na uniwersytecie niemieckim w 1932 roku na temat swoich wczesnych *Bagatel* op. 9 (1911-1913) kompozytor zasugerował, że źródłem jego późniejszego myślenia dwunastotonowego była bezpowtórzeniowość: „kiedy przeminęło wszystkie 12 dźwięków miałem wrażenie, że utwór się skończył.

2 Ibid., s. 17.

3 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), s. 216.

4 Ibid., s. 217.

5 Por. wyjaśnienie przez Schoenberga potrzeby unikania tonicznego nacisku; *ibid.*, s. 219.

Znacznie później odkryłem, iż stanowiło to warunek niezbędnego rozwoju. W moim notatniku rozpisałem skalę chromatyczną i wykreśliłem pojedyncze nuty. [...] Krótko mówiąc, wyłoniła się prawidłowość: dopóki nie pojawiło się wszystkie dwanaście wysokości, żadna z nich nie mogła znowu powrócić”⁶. Rezultatem silnego przywiązania do tej zasady w jego późniejszej twórczości było konsekwentne (systematyczne lub serialne) porządkowanie dwunastu dźwięków prezentowanych zgodnie z kolejnością ich pojawienia się. Podczas gdy tradycyjnie ukształtowane tematy melodyczne różnią się także pod względem uporządkowania wysokości dźwięków, uniezależnienie się tego porządku od rytmu, konturu przebiegu i funkcji tonalnej jest charakterystyczne wyłącznie dla idiomu atonalnego. Dlatego należy rozpatrywać je podobnie jak zasadę bezpowtórzeniowości, jako niezbędny warunek rozwoju koncepcji serialnej⁷. Spośród wczesnych utworów Weberna najbliższym systematycznie dwunastotonowej kompozycji jest czwarty z jego *Pięciu utworów na orkiestrę* op. 10 (1913). Choć kompozycja ta nie jest jeszcze utworem serialnym, jej początkowe dwanaście dźwięków wykorzystuje pełną chromatykę. Takie nieserialne zbiory dwunastu nieuporządkowanych wysokości pojawiają się w wielu utworach swobodnie atonalnych. Jednak kilka już uporządkowanych pokazów odnaleźć można w podstawach wydzielonych tematów *Altenberg Lieder* op. 4 Berga (1912), z których jeden utworzony został z serii dwunastodźwiękowej oraz w scenie 4 aktu I *Wozzecka*, opartej na dwunastotonowym temacie *Passacaglii* (por. Rozdział II).

Początki „metody komponowania za pomocą dwunastu tonów” Schoenberga

W 1915 roku Schoenberg zrobił pierwszy zdecydowany krok w kierunku zastąpienia harmonicznymi funkcjami strukturalnymi innymi rozwiązaniami. Podczas gdy w latach 1915-1923 nie publikował żadnych nowych utworów, to w 1915 roku rozpoczął pracę nad symfonią, w której temat *scherza* był przypadkowo skonstruowany z dwunastu dźwięków. Kolejny ważny przełom nastąpił w 1917 roku w *Die Jakobsleiter* (*Drabina Jakubowa*), dziele nieukończonym a pierwotnie przewidzianym jako ostatnie ogniwo symfonii. Wszystkie główne tematy tej części miały być zbudowane z szeregu sześciu dźwięków: *cis-d-f-e-as-g*, podczas gdy pozostałe sześć dźwięków miało się pojawiać stopniowo. Ponieważ tematy nie zachowują porządku sześciodźwiękowego, Schoenberg nie doszedł jeszcze do metodycznego zastosowania *zbioru*. Jednak później

6 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Music*, red. Willi Reich (Vienna, 1960); tłum. ang.: *The Path to the new Music* (Bryn Mawr, Pa., 1963), s. 51.

7 Por. George Perle i Paul Lansky, *Twelve-Note Composition*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), s. 287.

kompozytor zrozumiał, że „ten początek był naprawdę kompozycją dwunastotonową” opartą na procedurze nazwanej przez niego „metodą komponowania za pomocą dwunastu tonów, które są powiązane jedynie ze sobą”⁸.

Po raz pierwszy kompozytor zastosował szeregi dwunastodźwiękowe w 1921 roku w *Preludium ze Suity fortepianowej* op. 25, której pozostałe części ukończył w 1923 roku. Ponieważ przewidywał, że upubliczniając metodę jeszcze na etapie powstawania kompozycji spowodowałby zamieszanie, nie zrobił tego aż do roku 1923, kiedy – jak sam stwierdził – w końcu wytłumaczył ją swoim dwudziestu uczniom⁹. W oparciu o ścisłą dwunastotonową procedurę serii skomponował kilka części z *Pięciu utworów fortepianowych* op. 23 i *Serenadę* op. 24 (dzieło ukończone w roku 1923). Ostatnie ogniwo op. 23 to pierwsza po *Preludium* kompozycja dwunastotonowa – zawiera podstawy dla wszystkich zależności wysokościowych w szeregu dwunastotonowym. Jednakże działanie techniki serialnej jest tu ograniczone, ponieważ seria nie pojawia się ani zmieniona (z wyjątkiem dwóch pokazów w raku na końcu) ani też w transpozycji. Jedyną serialną kompozycją z op. 24 jest *Sonet* nr 4, w którym pojedyncza forma szeregu pojawia się wyłącznie w partii głosu i, podobnie jak w op. 23 nr 5, seria ta nie jest ani przekształcona ani też transponowana w swoich wszystkich czterech przekształceniach (w postaci głównej O, w inwersji I, w raku R, w odwróceniu raka RI). Większość pozostałych utworów zawartych we wspomnianych dwóch opusach reprezentuje także elementarne etapy rozwoju techniki dwunastotonowej. Na przykład, pierwsze ogniwo op. 23 opiera się na serii zawierając jedynie trzydźwiękowe zbiory, op. 25 natomiast jest pierwszym dziełem Schoenberga, którego wszystkie części wykorzystują procedury tylko jednej, wspólnej dla całej kompozycji serii dwunastotonowej. Jest to pierwsze dzieło Schoenberga, w którym seria dwunastotonowa zaprezentowana jest nie tylko we wszystkich czterech jej przekształceniach (O, I, R, RI), ale także na dwóch różnych poziomach transpozycyjnych (T) rozdzielonych trytonem (O-0, I-0, R-0, RI-0, i O-6, I-6, R-6, RI-6)¹⁰. Ponieważ punktami granicznymi szeregu są trytony (np. *g-des*), trytonowa transpozycja

8 Schoenberg, *Style and Idea*, op. cit., ss. 247-248 i 218.

9 Ibid., s. 213.

10 Numery transpozycyjne podstawowych form zbiorów (O) i inwersji (I) są określone przez ich pierwsze wysokości, podczas gdy formy raka (R) i raka inwersji (RI) są określone przez ich ostatnie dźwięki, co pozwala na identyfikację tych form raka z ich oryginalnymi formami. Dlatego formą raka O-0 jest R-0, a formą raka I-0 jest RI-0. We wszystkich kolejnych omówieniach analitycznych, w których wysokości dźwięków lub klasy wysokości dźwięku są oznaczone numerycznie, bezwzględnie przypisujemy 0 (=12) klasie wysokości *c*, 1 (=13) – *cis*, 2 (=14) – *d*, 3 (=15) – *es* itd. aż do numeru 11 odpowiadającego wysokości *h*. Numery transpozycyjne kolekcji wysokości dźwięków czy zbiorów są także określone numerycznie: od 0 do 11. Przyjmujemy porządek referencyjny w przypisywaniu numerów transpozycyjnych kolekcjom: numer klasy wysokości dźwięków „pierwszego” dźwięku (lub „ostatniego” dźwięku w przypadku form raka zserializowanego zbioru) określi te zbiory. Jeśli zbiór referencyjny jest „oparty” na *c*, jego numer transpozycyjny to 0 (=12). Jeśli zbiór jest transponowany tak, że jego „pierwszym” dźwiękiem staje się *cis*, jego numerem transpozycyjnym staje się 1 (=13).

(or: O-10 if C=0)						(or: R-10 of C=0)							
0-6 →	B ^b	B ⁴	C [#]	G	C	A	D	G [#]	F	G ^b	E ^b	E ⁴	←R-6
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
(or: O-4 if C=0)						(or: R-4 if C=0)							
0-0 →	E	F	G	D ^b	G ^b	E ^b	A ^b	D	B	C	A	B ^b	←R-0
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
(or: I-4 if C=0)						(or: RI-4 if C=0)							
I-0 →	E	E ^b	D ^b	G	D	F	C	F [#]	A	G [#]	B	B ^b	←RI-0
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
(or: I-10 if C=0)						(or: RI-10 if C=0)							
I-6 →	B ^b	A	G	D ^b	A ^b	B	F [#]	C	E ^b	D	F	E	←RI-6
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	

Przykład 3-1 Schoenberg *Suita na fortepian* op. 25, podstawowe formy zbioru

serii (T-6) lub inwersja (T-0 lub T-6) umożliwiają lokalnym składnikom trytonu pozostać niezmiennymi we wszystkich formach tych zbiorów (przykł. 3-1), co jest zgodne z zasadą ekwiwalencji trytonu (tryton po transpozycji lub inwersji pozostaje niezmienny).

Schoenberg i „trop dwunastodźwiękowy”

Od 1919 roku wiedeński kompozytor i teoretyk Josef Matthias Hauer podążał ku sformułowaniu własnych „zasad regulujących dwanaście wysokości”. Mimo iż w tym samym roku w Verein Schoenberg zaprezentował kilka kompozycji Hauera, okazało się, że ani utwory, ani też teorie tego twórcy nie zrobiły większego wrażenia. Na początku lat 20. Hauer i Schoenberg pozostawali ze sobą w kontakcie, a ze strony Schoenberga padła nawet propozycja wspólnej pracy nad serią publikacji¹¹. Jednak pomiędzy kompozytorami zarysowały się

11 Arnold Schoenberg, *Ausgewählte Briefe* (Mainz: B. Schotts Söhne, 1958); ang. *Arnold Schoenberg Letters*, red. Erwin Stein (London: Faber and Faber, 1964), ss. 103-106.

konflikty. Główną ich przyczyną były roszczenia Hauera, jakoby to on odkrył technikę dwunastotonową. W rzeczywistości kompozytorzy sformułowali swoje teorie jednocześnie i zupełnie niezależnie od siebie. W 1920 roku Hauer opracował pewne formuły dla rozróżnienia odrębnych ugrupowań dwunastotonowych. Istotnym aspektem dwunastotonowej metody jest zasada podziału całej skali chromatycznej na: dwie wzajemnie wykluczające się grupy po sześć nut w każdej, trzy grupy po cztery, cztery grupy po trzy, sześć grup po dwie lub różne nieparzyste ugrupowania, takie jak 7+5 dźwięków itd. Teoria Hauera opierała się na możliwościach podziału dwunastu klas wysokości dźwięku tylko na dwa wzajemnie wykluczające się heksachordy. Ponieważ w ramach każdego heksachordu zachowany został jedynie zakres wysokości (a nie ich uporządkowanie), Hauer odniósł się do takiego zbioru i wszystkich jego transpozycji określając go jako *trop*.

Chociaż formuła Hauera jest najwcześniejszym znanym teoretycznym opracowaniem tej zasady, już kilka lat wcześniej konstruując podstawę tematu dla *Die Jakobsleiter* Schoenberg zastosował *heksachordalny trop dwunastotonowy*. Podobny heksachordalny trop znalazł się także w *Tanzscene*, piątym utworze z op. 24. Powstała w roku 1920 kompozycja opierała się pierwotnie na motywie zbudowanym z sześciu nieuporządkowanych wysokości. W roku 1923 Schoenberg skorygował utwór dodając w dokomponowanych sekcjach pozostałe sześć wysokości tak, aby zestawienie obu heksachordów (*f-g-as-h-cis-d/a-b-c-dis-e-fis*) tworzyło trop dwunastotonowy, czyli by została zachowana zawartość wysokości dźwięków każdego heksachordu, ale porządek nut już nie. Ponieważ każda z wysokości jednego heksachordu posiada w nim swoje trytonowe dopełnienie, oba heksachordy mogą być transponowane o tryton bez zmiany zawartości klasy wysokości dźwięku. Heksachordalny układ dźwięków taktu początkowego (*g-d-f-cis-h-gis*) jest nadal zachowany w trytonowej transpozycji (*cis-gis-h-d-g-f*) i ponownie uporządkowany w akompaniamencie sekcji *Valse* (w takcie 59)¹². W przeciwległych taktach akompaniamentu otrzymujemy nieco zmieniony porządek – kompozytor zamienił tu kolejność dwóch pierwszych dźwięków: *gis-cis-h-d-g-f*. Ten nowy układ jest następnie transponowany o tryton przyjmując postać: *d-g-f-gis-cis-h* (w takcie 65). Dalej (w takcie 66) Schoenberg znowu sięga po znaną już procedurę zamiany pierwszych dwóch dźwięków ostatniej formy heksachordalnej otrzymując: *g-d-f-gis-cis-h*. Poprzez zmianę rytmiczną (w taktach 65 i 66), która organizuje teraz wertykalnie ostatnie dwa segmenty motywiczne, uporządkowanie heksachordalnych dźwięków (od 4 do 6) jest niejednoznaczne. Jedna interpretacja (*gis-cis-h*) odsyła interwałowe uporządkowanie całego heksachordu: *d-g-f-gis-cis-h* (w takcie 65) do poprzedzającego, trytonowo pokrewnego pokazu: *gis-cis-h-d-g-f* (w takcie 64), podczas gdy druga interpretacja (*cis-h-gis*) odnosi cały heksachord *g-d-f-cis-h-gis* (w takcie 66) do pierwotnego poziomu transpozycyjnego i dokładnego uporządkowania prezentowanego w takcie początkowym. W głosie klarnetu do

12 Por. Schoenberg, *Style and Idea*, op. cit., s. 90.

heksachordu akompaniamentu (w takcie 63 i taktach następnych) dodanych zostaje pozostałych sześć wysokości. Dlatego właśnie, dzięki koncepcji tropu heksachordalnego w układzie dźwiękowym i jego interwałowemu uporządkowaniu, uzyskuje się efekt różnorodności bez naruszania zawartości samego heksachordu.

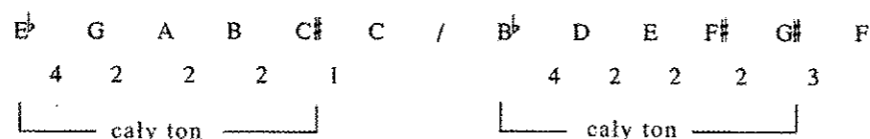
Schoenberg i „seria dwunastodźwiękowa” Segmentacja i permutacja

Heksachordalny podział dwunastu tonów zastosowany został przez Schoenberga także w *Kwintecie na instrumenty dęte* op. 26 (1924). Jednakże, podczas gdy w *Tanzscene* heksachordy stanowiły część tropu dwunastotonowego, w *Kwintecie* funkcjonują jako część dwunastotonowej serii. Dlatego w tym znacznie bardziej skomplikowanym dziele koncepcja segmentacji łączy się z *zasadą serii*. W *Kwintecie*, pierwszej większej kompozycji dwunastotonowego idiomu, szeroka różnorodność materiału tematycznego i harmonicznego wynika z heksachordalnych właściwości serii podstawowej.

Cztery formy zbioru (O, I, R, RI) i ich transpozycje: „podobnie do modulacji we wcześniejszych stylach muzycznych służą do budowania pomysłów pobocznych”¹³. Heksachordalne podziały zbioru stosowane są w taki sposób, aby powstały klasyczne, frazowo-tematyczne kontrasty oraz po to, aby w ramach tradycyjnych części formalnych: sonaty, scherza, formy trzyczęściowej i ronda rozróżnić obszary „tonalne”. Tym samym wspomniane segmentowe relacje przyczyniają się do organicznego ujednoczenia dużych form. Początkowo bliskie związki łączące różne formy zbioru tworzone są za pomocą prawie identycznych struktur dwóch heksachordów. Podczas gdy drugi heksachord jest transpozycją pierwszego o kwintę czystą i różni się tylko końcowym interwałem, oba heksachordy analogicznie zawierają pięciodźwiękowe segmenty reprezentujące odpowiednio dwa zbiory całotonowe.

W znaczeniu klasycznym poprzednik i następnik tematu głównego (w taktach 1-6, partia fletu) różnią się dzięki skontrastowanej projekcji maksymalnie zbliżonych do siebie heksachordów (przykł. 3-3). Poprzednik wykorzystuje niemal wyłącznie ruch sekundowy, podczas gdy następnik jest niezwykle chaotyczny i gwałtowny (takty 5-6). Równocześnie w oparciu o zróżnicowane postacie heksachordów budowany jest kontrast pomiędzy charakterystycznie jednolitą, początkową frazą w partii fletu i towarzyszącym jej chaotycznym akompaniamentem. Ponieważ oba heksachordy opierają się na wzajemnie wykluczających się konstrukcjach całotonowych, ich jednoczesny pokaz podkreślony jest jedynie wyrazistą barwą instrumentów dętych. W bardziej jednorodnych kombinacjach instrumentalnych brzmienia całego tonu będą ukryte w gęstym kontrapunktycznym rozwijaniu wszystkich dwunastu stopni. W po-

13 Ibid., s. 227.



Przykład 3-2 Schoenberg *Kwintet na instrumenty dęte* op. 26, właściwości heksachordalne dwóch podstawowych serii dwunastodźwiękowych

dobny sposób relacja zawartości-swobody pomiędzy heksachordalnymi członami – teraz w I-7 (*g-es-des-h-a-b* i *c-as-ges-e-d-f*) – określa strukturę frazy tematu 2 (takty 42-47, partia oboju). Spójna fraza poprzednika tego tematu (podobnie jak w przypadku tematu 1) również jest przeciwstawiona niespójnemu akompaniamentowi heksachordalnemu.

Jednakże akompaniament (partia fagotu) wykorzystuje tu materiał formy retrogradalnej RI-7 (*f-d-e-fis-as-c*) pierwszego heksachordu. Podobnie jak w przypadku uzupełniającej relacji pomiędzy dwoma heksachordami O-3 na początku tematu 1, heksachord RI-7 uzupełnia pierwszy heksachord I-7 partii oboju, aby połączyć się w kompletny 12-tonowy materiał dźwiękowy.

Taki segmentowy podział serii wpływa na jasny obraz strukturalny oraz na spójność i przekształcenia w obrębie każdej grupy tematycznej. Podczas gdy cała grupa pierwszego tematu (takty 1-28) opiera się wyłącznie na jednym poziomie transpozycyjnym (T-3) dla czterech form zbiorów, formy te są zestawione i ułożone segmentowo w taki sposób, aby tworzyły klasyczną równowagę frazy i okresu. We fragmencie o zwiększonej aktywności rytmicznej i stopniowo zagęszczającej się fakturze zwierciadlane formy serii symetrycznie zarysowują budowę okresową (zobacz przykl. 3-3). Pierwszy okres tematu fletu (takty 1-6) rozwija O-3 w dwóch frazach heksachordalnych. Jest to chwilowo odzwierciedlone w kontynuacji linii fletu przez R-3, która rozwija się w przyspieszeniu *rytmicznym serii* (takty 7-9). W zakończeniu drugiego okresu (takty 10-14, pierwsza miara taktu) jednoczesny pokaz formy inwersyjnej i inwersji raka: I-3 i RI-3 (w partii fletu i rogu/fagotu) przyczyniają się do stopniowego *zagęszczenia serii*. W każdym punkcie kadencyjnym podział na mniejsze podzbiory wpływa na precyzyjną artykulację frazy. W kadencji O-3 (takt 6), ostatnie trzy dźwięki (10-11-12 w partii fletu) jednocześnie uzupełniają linearne i wertykalne pokazy serii. W pokazie wertykalnym szereg jest podzielony w instrumentach na cztery zestawy trzydźwiękowe. Wysokości: 7-8-9 (róg) krzyżują się tutaj z linearnie rozwijanym O-3 akompaniamentu. Na początku pokazu R-3 (takt 7), kiedy flet rozwija pierwszy sześciodźwięk przeciwstawiając go kolejnym dźwiękom w partii rogu (7-12) i fagotu (6-4 oraz 7-9), powstają teraz powiązania w podwójnym szeregu zarówno trzydźwiękowych jak i sześciodźwiękowych segmentów. W kadencji R-3 (takt 9) linearny pokaz drugiego heksachordu (w partii fletu) pełni podobną, chociaż bardziej złożoną, podwójną rolę krzyżując się ponownie z dwoma segmentami towarzyszą-

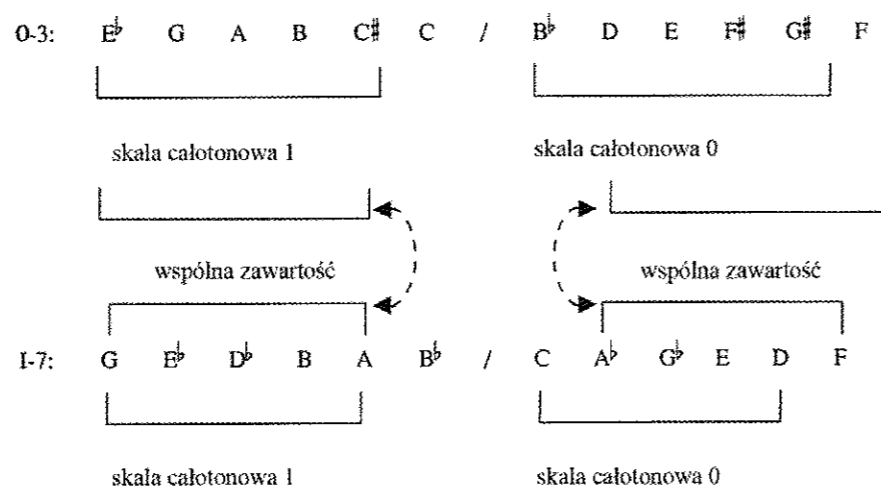
Schwungvoll ♩ = 126 (*sehr mäßige Halbe*)

* wszystkie instrumenty in C

Przykład 3-3 Schoenberg *Kwintet na instrumenty dęte* op. 26, część I, początek

cymi R-3. Początek frazy I-3/RI-3 (takty 10-14) prezentuje zachodzące na siebie trzydzwiękowe segmenty w formie RI (róg i fagot, potem fagot i klarnet). Dlatego też, wskazane powyżej podziały szeregów wpływają na organiczny rozwój dzieła poprzez swoje rozczłonkowanie formalne, jak również stopniowe zagęszczenie serii i rytmiczne ożywienie.

Podobnie jak w schematach tonalnych znanych z praktyki klasycznej transpozycja służy budowaniu wrażenia „modulacji” z jednej grupy tematycznej do następnej. Jednak żadna z tradycyjnych funkcji harmoniczych nie pełni tu roli szeregującej. W grupie tematu 1 (takty 16-17), kiedy w partii oboju rozwija się drugi heksachord O-3 (*b-d-e-fis-gis-f*), powstaje fałszywe poczucie modulacji. Ponieważ pierwotnie niespójny charakter tego heksachordu został tutaj zastąpiony homogeniczną jakością pierwszego heksachordu, odnosimy wrażenie, jakby O-3 modulował o kwintę czystą (z *es-g-a-h-cis-c* do *b-d-e-fis-gis-f*). Jednakże w tym przypadku ostatni interwał heksachordalny (*gis-f*) może być kluczem do zidentyfikowania pokazu oboju raczej jako heksachordu drugiego w O-3, niż jako pierwszego w nowej transpozycji (O-10). Pierwsza istotna „modulacja” pojawia się w łączniku (takt 29), w którym to fagot inicjuje pokaz I-7. Wspomniana forma szeregu jest przede wszystkim podstawą tematu 2 (takty 42 i dalsze, obój). Dalej pojawia się kolejne odwołanie do tradycyjnej tonalności. Postać I-7 (od *g*) jest transpozycją O-3 o tercję wielką (na *es*), a pierwsze dwie wysokości I-3 (*g-es*) odwracają dwa pierwsze dźwięki O-3. Dzięki inwersji zostaje teraz zdwojony interwał tonicznego trójdźwięku *Es-dur*. Ponieważ niefunkcyjny kontekst serii nie pozwala tu na interpretację tonalną, tonalne skojarzenia w transpozycyjnych relacjach stanowią jedynie szkielet formalny. Stosując analogię do tradycyjnego klasycznego pokrewieństwa



Przykład 3-4 Schoenberg *Kwintet na instrumenty dęte* op. 26, relacje heksachordalne pomiędzy formami zbioru: O-3 i I-7

tonacji, w którym nowy obszar tonalny zawiera maksymalną ilość wysokości wspólnych z oryginalną tonacją, można uznać, iż I-7 i O-3 są także w znacznym stopniu spokrewnione z uwagi na ich skład wysokościowy w heksachordzie. Pięć z sześciu wysokości tych heksachordów należy do tego samego cyklu całotonowego, co oznacza, że korespondujące ze sobą heksachordy zawierają te same pięć wysokości (przykł. 3-4).

Rezultatem segmentacji przekształcającej elementy serii jest olbrzymie bogactwo kształtów tematycznych i konstrukcji harmoniczych w różnych częściach utworu. *Scherzo* zaczyna się zupełnie nowym tematem, opartym na O-3. Temat ten, odwracając pierwotny układ skonstruowanych fraz (spójnych i rozłącznych) z początku części I, dzieli się także na bardziej wyraziste trzy- i sześciodźwiękowe komponenty. W akompaniamencie pojawiają się seryjne wysokości 1-3, w oboju zaś dźwięki 4-12 *Hauptstimme*. Taka dyspozycja segmentów stwarza wrażenie nowego poziomu transpozycyjnego, ponieważ temat zaczyna się od klasy wysokości *h* (dźwięk 4) rozwijając się właściwie w ramach serii ograniczonej do O-3.

W temacie b *Scherza* (takt 28) harmoniczny pokaz czterech trzydzwiękowych segmentów O-3 kończy się linearną permutacją elementów szeregu (przykł. 3-5). Oddalona rytmicznie figura ósemkowa w partii rogu nie jest tutaj rozważana, ponieważ zarysowuje trzy ostatnie dźwięki innej, nakładającej się na nią formy szeregu I-3. Linearne sąsiedztwo dźwięków w oboju: *f-es-c-b*, które wnosi nową myśl tematyczną (*Hauptstimme*), jest pierwszoplanowym pokazem O-3 heksachordalnych dźwięków granicznych (12-1-6-7). Ta seryjna permutacja jest częścią ogólnego procesu zachodzącego w dziele, w którym cykliczno-interwałowe komponenty serii stają się coraz bardziej wyraziste. Oznacza to, iż wyodrębnienie heksachordalnych dźwięków granicznych O-3 (*es-g-a-h-cis-c/b-d-e-fis-gis-f*), które tworzą dwa całe tony (*es-f/b-c*) lub segment cyklu kwart/kwint (*es-b-f-c*), powoduje pozostawienie dwóch wzajemnie wykluczających się tetrachordów całotonowych (2-3-4-5 i 8-9-10-11). Ten cykliczno-interwałowy podział serii jest wyraźnie przedstawiony w segmencie *frei* (*langsam*), stanowiąc kadencyjny punkt centralny sekcji c *Tria* (takt 142). Heksachordalne dźwięki graniczne są tutaj zatrzymane, podczas gdy dwa (pozostałe) tetrachordy całotonowe są linearnie przeprowadzone w partii fletu piccolo. W momencie powrotu *Tria* (takt 359) niewielka modyfikacja w piccolo wyznacza trytonowy zakres, w którym zawarty został pierwszy tetrachord całotonowy będący teraz ważnym, pierwszoplanowym elementem muzycznym. Moment ten zapowiada pokaz pierwszej kadencji części III (takt 21), w której I-3 dzieli się (w partii fletu) na graniczne trytony całotonowych tetrachordów: *h-f/e-b* (2-5/8-11), jak również na heksachordalne dźwięki graniczne *as-es-des-ges* (7-1-12-6) zarysowane powyżej zatrzymanych wewnętrznych całych tonów: *a-g* i *d-c* (3-4/9-10) tego szeregu (przykł. 3-6).

Właśnie dlatego *Kwintet* jest wspaniałym przykładem kombinacji różnych technik dwunastotonowych, które łącząc się wpływają na artykulację strukturalną i tematyczne zdefiniowanie dzieła jak również jego zespolenie

Tempo (aber etwas ruhiger)

O3 heksachord
końcowy

Pic*
E♭ C B♭ F

Ob

Kl

koniec I3

Hr

Fg

11 3 5 9

Przykład 3-5 Schoenberg Kwintet na instrumenty dęte op. 26, Scherzo, t. 28

1 ----- 6 7 ----- 12

I-3: E♭ B A G F G♭ / A♭ E D C B♭ D♭

2 ----- 5 8 ----- 11

3 --- 4 9 -- 10

Przykład 3-6 Schoenberg Kwintet na instrumenty dęte op. 26, część III, t. 21, specjalny podział I-3

i organiczny rozwój materiału. Techniki te obejmują serialność (opartą na czterech transformacjach zbioru: O, I, R i RI i ich transpozycjach), segmentację i permutację komponentów szeregu, z których ta ostatnia procedura umożliwia cykliczno-interwałowe reinterpretacje różnych podkolekcji.

Schoenberg i półkombinatoryjność

Pod koniec lat 20., po napisaniu *Czterech utworów na chór mieszany* op. 27 (1925), *Trzech satyr na chór mieszany* op. 28 (1925), *Suity* op. 29 na septet (1927) i *III Kwartetu smyczkowego* op. 30 (1926) Schoenberg zaczął modyfikować pewne zasady swojej oryginalnej koncepcji dwunastotonowej. Zgodnie z estetyką ekspresjonistyczną dla pogłębienia „atonalności”, jak również większej „przej-

rzystości konkretnych pomysłów¹⁴, zwrócił się w kierunku większej systematyzacji relacji serii. W związku z tym opracował heksachordalne podstruktury danej serii w taki sposób, że jeśli podstawowa forma zbioru (O-0) łączy się kontrpunktycznie ze swoją inwersją w niższej kwincie (I-5), to odpowiadające jej heksachordy nie mogą posiadać żadnych duplikowanych tonów. Innymi słowy, połączone heksachordy-poprzedniki O-0 i I-5 tworzą układ wszystkich dwunastu tonów i dotyczy to także ich następników. O zasadzie tej pisał później Milton Babbitt, nazywając ją terminem *kombinatoryjność* (*combinatoriality*)¹⁵.

Ponieważ w omówionym powyżej op. 26 relacja pomiędzy podstawowym zbiorem a jego inwersją w dolnej kwincie nie spełnia jeszcze wszystkich wymagań „kombinatoryjności”, dlatego zasada ta jeszcze tu nie działa. W tym przypadku pierwsze sześć dźwięków O-3 oraz I-8 sumuje się tylko w dziesięciu różnych wysokościach i to samo odnosi się do ich następników. W heksachordach-poprzednikach dwa razy pojawiają się *c* i *h*, a w następnikach *fi* i *fis* (przykł. 3-7). Schoenberg cały swój wysiłek skoncentrował na uzyskaniu przejrzystości fakturalno-tematycznej. W celu uniknięcia zdwojonej oktawy w warstwie harmonicznnej rozwinął nawet specjalne relacje między formami zbiorów. Chociaż w żadnym ze swoich następnych dwóch utworów: *Wariacjach na orkiestrę* op. 31 (1927-1928) i jednoaktowej operze *Von Heute auf Morgen* op. 32 (1929) nie stosował jeszcze zasady „kombinatoryjności” w jej pełnej postaci, to w poprzednim dziele zauważyć można jedną z relacji między zbiorami, która wskazywałaby na zainteresowanie tą regułą. Schoenberg zapewnił, że „w większości rozwiązań orkiestrowych nie stosuje tego, co artysta określa mianem niez mieszanych, niezłamanych kolorów¹⁶. Do stosowania rozrzedzonej faktury i przejrzystej stylistyki w dziełach orkiestrowych doprowadziły go praktyka wykonawcza i dzieła kameralne wczesnego okresu twórczości. Jednym ze środków osiągnięcia tego efektu w *Wariacjach* (przykł. 3-8) była taka konstrukcja podstawowego zbioru (O-10), w której: „jego heksachord-poprzednik zaczynający się od dolnej tercji małej (podobnie jak pierwszy heksachord I-7) odwrócił się tworząc pozostałe sześć tonów szeregu podstawowego O-10, nie pozwalając przy tym na powtórzenie heksachordalnej klasy wysokości dźwięku¹⁷. W serialnie spójnym przebiegu, wśród kilku powiązań pomiędzy formami zbioru tworzących chwilowe urozmaicenie, był to jedyny przykład takiego rozwiązania.

Pierwszymi kompozycjami, w których Schoenberg zastosował konsekwentne relacje „półkombinatoryjne” pomiędzy formami zbioru, były *2 Utwory fortepianowe* op. 33a/b (1928-1931). Zasada „kombinatoryjności”

14 Ibid., s. 235.

15 Por. Milton Babbitt, *Set structure as a Compositional Determinant*, „Journal of Music Theory” 1961, ss. 72-94. Ponieważ w utworach Schoenberga ta procedura jest ograniczona do form zbiorów powiązanych inwersyjnie i oddalonych od siebie o kwintę czystą, Babbitt zdefiniował ją tutaj bardziej dokładnie jako „semi-kombinatoryjność”. Zasada „kombinatoryjności” będzie omawiana poniżej w powiązaniu z późniejszymi kompozytorami serialnymi.

16 Schoenberg, *Style and Idea*, op. cit., s. 235.

17 Ibid., s. 236.

heksachordy – poprzedniki	heksachordy – następniki
O-3: E ^b G A B C [#] C / B ^b D E F [#] G [#] F	
I-8: A ^b E D C B ^b B / C [#] A G F E ^b F [#]	

Przykład 3-7 Schoenberg *Kwintet na instrumenty dęte* op. 26, quasi-kombinatoryjna relacja pomiędzy O-3 i jego inwersją w niższej kwincie (I-8)

w przypadku tych właśnie kompozycji „obowiązuje w całości utworu dzięki kontrapunktycznym ustawieniom podstawowego szeregu (O lub R) z należąca do niego inwersją (I lub RI) w kwincie dolnej. Ogólna struktura formalna opusu 33a, w której Schoenberg po raz kolejny sięgnął po klasyczny model allegro sonatowego, stanowi podstawę dla rozwijania jeszcze bardziej intensywnego ekspresjonistyczno-atonalnego świata dźwięku¹⁸. Dzięki rytmicznemu zróżnicowaniu, segmentacji i odpowiedniemu ukształtowaniu tematu, klasycznie odległe grupy tematyczne i ich mniejsze części frazowe (poprzednik-następnik) tworzą wrażenie różnorodności materiałowej (pomimo ścisłego zastosowania pojedynczej serii całkowicie ujednoczonej dzięki konsekwentnym operacjom). Temat główny ekspozycji skonstruowany jest z trzech wznoszących się i trzech opadających akordów, które tworzą łuk wskazujący na scalenie formalne na poziomie makroskali. Niejasne uporządkowanie czterech wysokości serii każdego z początkowych współbrzmień dookreślają kolejne linearne pokazy szeregu. Na przykład, linearny pokaz trzech pierwszych akordów pojawia się w zmodyfikowanej reprzyzie (takty 32-33, partia prawej ręki). Kompozytor zmienia w tym miejscu porządek ostatnich trzech akordów oryginalnego pokazu tematycznego i prezentuje je jednocześnie z trzema pierwszymi. Dlatego O-10 w połączeniu ze swoją inwersją w dolnej kwincie I-3 tworzy związek kombinatoryjny (przykł. 3-9). W początkowym pokazie sześciu akordów O-10 i I-3 są zestawione kolejno po sobie, jednak ostatnie trzy akordy rozwijają I-3 w ruchu wstecznym jako RI-3 tworząc rodzaj „chwilowego zwierciadła”.

W pozostałych fragmentach grupy tematu pierwszego (takty 1-11, przykł. 3-10) zauważyć można dbałość Schoenberga o symetrię frazy i okresu. Fraza następnika (takty 3-5) różni się od poprzednika skonstruowanym kształ-

O-10: B ^b E F [#] E ^b F A / D C [#] G G [#] B C	
I-7: G C [#] B D C A ^b / E ^b E B ^b A F [#] F	

Przykład 3-8 Schoenberg *Wariacje na orkiestrę* op. 31, identyczne składy heksachordów (O-10 i I-7)

18 Por. George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991), ss. 111-116.

tem tematu, rytmiką i większym zróżnicowaniem artykulacyjnym w takcie. Równoczesny pokaz odpowiednich form retrogradalnych następnika (R-10 – partia lewej ręki i RI-3 – prawej ręki) równoważy symetrycznie poprzednik. Ponieważ drugi okres jest (z uwagi na zróżnicowany przebieg i większe bogactwo artykulacyjne) wewnątrznie jeszcze bardziej skonstrastowany niż pierwszy, zastosowany w nim przez Schoenberga specjalny dobór w pary kombinatoryjnie powiązanych form zbiorów przyczynia się do większej architektonicznej równowagi okresu pierwszego. O-10 poprzednika (takt 6) jest teraz „odbite” przez I-3, podczas gdy następnik (takty 8-9) odwraca teraz kontrapunktycznie kierunek interwałów i wstecznie odczytuje parę form zbiorów wcześniejszego następnika (R-10 i RI-3) rozwijając je jako O-10 i I-3. W celu ponownego zintegrowania sekcji, grupa pierwszego tematu jest następnie uzupełniona przez zmodyfikowany powrót początkowych akordów. Jednocześnie powrót ten jest bardziej zagęszczony serialnie niż początek, ponieważ oryginalne chwilowe odbicie lustrzane wytworzone przez O-10/I-3 (tj. RI-3) jest teraz zreinterpretowane jako jednoczesna forma lustrzana, w której RI-3 jest odwrócone, aby rozwijać I-3.

O-10: B ^b F C B A F [#] / C [#] D [#] G A ^b D E	
I-3: D [#] G [#] C [#] D E G / C B ^b G ^b F B A	

Przykład 3-9 Schoenberg *Utwór fortepianowy* op. 33a, t. 32-33, związki kombinatoryjne pomiędzy O-10 i jego inwersją w niższej kwincie I-3

W grupie tematu drugiego pojawia się nowy pomysł tematyczny (takty 14 i następnne) o nieregularnym kształcie melodii (lewa ręka), której towarzyszy statyczny akompaniament. Ten kontrast w budowie tematu realizowany jest dalej dzięki zmianie segmentacji rytmicznej każdej formy zbioru (od grupowania wartości 3x4 w temacie I do 2x6 w grupie tematu drugiego). Chociaż efektem tego zabiegu jest zróżnicowanie wewnątrz sekcji, kombinatoryjny dobór w pary form zbioru jest zachowany na ich oryginalnym poziomie transpozycyjnym. Przy zmodyfikowanym powrocie tematu 2 (takty 21-22) melodia i akompaniament odwrócone są kontrapunktycznie tworząc w ten sposób większą równowagę architektoniczną w obrębie grupy tematycznej. Dlatego też ekspozycja przynosi ustawiczną różnorodność materiału tematycznego, osiągniętą poprzez jednoczesne wykorzystanie pojedynczego szeregu dwunastotonowego, którego kombinatoryjnie dobrane w pary formy zbiorów pozostają na stałym poziomie transpozycyjnym.

Czoło szeregu tworzą tu dwie kolejne kwarty/kwinty czyste (*b-f-c*). Ten cykliczno-interwałowy [5/7] segment przenoszony jest dalej na większy plan formalny stając się punktem wyjścia od podstawowego poziomu wysokości dźwięku sekcji przetworzenia a później ponownie w reprzyzie. To interwałowe przeniesienie podstawowej cechy zbioru wskazuje na związek z tonalnymi odniesieniami planu sonatowego. W tradycyjnych schematach modulacja pociąga za sobą ruch tonalny składników triady. Oznacza to, że gdybyśmy mieli przejść z obszaru toniki grupy

pierwszego tematu do obszaru dominanty tematu drugiego i sekcji przetworzenia, ruch taki miałby swoje odniesienie w pierwszym i piątym stopniu trójdźwięku tonicznego. Taka sama zasada obowiązuje w tonacjach *molowych*, gdzie zmiana tonacji następuje przez przejście na trzeci stopień toniki trójdźwięku *molowego*¹⁹.

Dlatego, analogicznie do tradycyjnej modulacji, w omawianym utworze przejście z ekspozycji do początku przetworzenia opiera się na projekcji początkowego interwału szeregu [5/7]. Nie znaczy to jednak, że w opusie 33a interwał kwinty czystej pełni taką samą funkcję jak w systemie *dur-moll*. Wg Perle'a „znaczenie kompozycyjne kwinty w op. 33a jest konsekwencją struktury zbioru, a nie wartości samego interwału”²⁰. W dalszym przebiegu utworu następują *codetta* i łącznik (od środka taktu 23 do środka taktu 27), w rytmice których po raz pierwszy pojawia się nowe grupowanie wartości rytmicznych (4x3). W przetworzeniu, w którym przedstawione zostają teraz różne rodzaje segmentacji szeregu, wyznaczony jest nowy poziom transpozycyjny (na końcu taktu 28 i dalej). Poziom ten tworzą kombinatoryjnie dobrane pary: O-0 (w prawej ręce) i jego inwersja w dolnej kwincie I-5 (w lewej ręce). Następnie (od połowy taktu 29 do połowy 31) dwie kolejne pary opierają się na O-5 (lewa ręka) i I-10 (prawa ręka). W dalszym przebiegu kompozycji, w reprzyzie (takt 32 i następne), następuje powrót kombinatoryjnych par na podstawowym poziomie wysokości. Cały schemat kompozycji przedstawiony jest w przykładzie 3-11. Dzięki zachowaniu stałej różnicy (kwinta) pomiędzy numerami transpozycyjnymi form zbioru każdej pary utrzymamy pozostaje jej kombinatoryjny związek. Relację tę możemy wyrazić (jak pokazano w przykładzie 3-11b²¹) poprzez odjęcie numeracji transpozycji I lub RI od odpowiadającego numeru O lub R. Właśnie dlatego w schemacie transpozycyjnym całego utworu interwał [5/7], którym rozpoczyna się podstawowa seria, pełni ważną rolę. W przetworzeniu najpierw następuje transpozycja do drugiej kwinty powyżej *b*, potem kwintę poniżej (*f*), natomiast reprzyza opada jeszcze kolejną kwintą w dół (*b*), aby przywrócić oryginalną „tonację”.

Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku Schoenberg został zwolniony z Pruskiej Akademii Sztuki w Berlinie, w której od roku 1925 prowadził mistrzowską klasę kompozycji. Później kompozytor wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles wykładał do śmierci w 1951 roku. Ostatnimi powstałymi w Europie dziełami Schoenberga były: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 lub *Muzyka filmowa* na orkiestrę (1929-1930), pierwsze dwa akty opery *Mojżesz i Aaron* (1930-1932) do religijnego tekstu jego autorstwa (1928), *Sześć utworów na chór męski* (1930), nie opublikowany zbiór *Trzech pieśni z towarzyszeniem fortepianu* (1933) oraz skomponowany we Francji latem 1933 roku *Koncert na kwartet smyczkowy według Haendla*.

19 Por. Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), s. 119.

20 Perle, *Serial Composition*, op. cit., s. 116.

21 Kiedy numer O lub R jest mniejszy niż numer I lub RI, dodaj moduł 12 do numeru pierwszego.

modified return of subject I
(restated tetrachords:)

Przykład 3-10 Schoenberg *Utwór fortepianowy* op. 33a, t. 1-11

(a)	eksp. O/R-10 (B ^b) I/RI-3 (E ^b)	przetw. 0-0 (C), 0-5 (F) I-5 (F), I-10 (B ^b)	repr. O/R-10 (B ^b) I/RI-3 (E ^b)
(b)		(12) (17)	
T-nr:	10	0 5	10
	-3	-5 -10	-3
interwał:	7	7 7	7

Przykład 3-11 Schoenberg *Utwór fortepianowy* op. 33a: (a) kompletny schemat par, kombinatoryjne pokrewieństwo transpozycji szeregu; (b) stała odległość kwinty czystej zachowana pomiędzy kolejnymi parami kombinatoryjnymi

Niektóre z amerykańskich utworów Schoenberga zawierają pewne cechy charakterystyczne dla utworów wielu innych kompozytorów tworzących w latach 30. i 40. Należą do nich: włączenie elementów tonalnych w kompozycje dwunastotonowe, uproszczenie stylistyczne, sięgnięcie po tematykę *sacrum* (*Kol Nidre* dla recytatora, chóru i orkiestry op. 39, 1938), jak również wyrażenie politycznego sprzeciwu (*Ocalały z Warszawy* op. 46, 1947). Ścisłą technikę dwunastotonową Schoenberg kontynuował w: *IV Kwartecie smyczkowym* (1936), koncertach: skrzypcowym (1936) i fortepianowym (1942), *Triosmyczkowym* op. 45 i *Fantazji* na skrzypce i fortepian op. 47 (1949). Każde z tych dzieł wykorzystywało różnorodne procedury podziału i przekształcenia materiału dwunastodźwiękowego. Inne utwory, takie jak *Oda do Napoleona* (1942), czy *Ocalały z Warszawy*, reprezentują zespolenie elementów tonalnych z dwunastotonowością. *Suita* na orkiestrę smyczkową (1934), druga *Kammersymphonie* op. 38 (1906-1940), *Wariacje na temat recytatywu* na organy op. 40 (1941) wraz z *Tematem i wariacjami* na zespół instrumentalny op. 43b (1943) dążą do większego uproszczenia stylistycznego i są jeszcze bardziej wyraziste pod względem tonalnym. We wszystkich tych utworach odnajdujemy niezwykle wycucie płynności w zastosowaniu „organicznego rozwijania wariacji”, których materiał jest zróżnicowany, a jednocześnie stały, logiczny i ujednoczony.

Podłoże i rozwój pierwszych utworów serialnych Weberna

W połowie lat 20. Webern i Berg, poprzez zwrot ku dwunastotonowym kompozycjom serialnym, kontynuowali kierunek twórczych poszukiwań swojego nauczyciela. Jednak to głównie Webern rozpoczął rozszerzanie koncepcji serii na sferę dynamiki, rejestru oraz wszystkich innych parametrów dźwięku, (z wyłączeniem parametru wysokościowego). W tym samym czasie przyswoił

sobie podstawowe zasady nauki Schoenberga, stosując je z większą gorliwością niż Berg, a nawet sam jego nauczyciel, który zakładał, że w kompozycji powinien być użyty tylko jeden szereg. Webern traktował tę zasadę z dużą dokładnością, podczas gdy Berg stale sięgał po dwa niezależne zbiory (lub nawet więcej), stosował cykliczne permutacje i często wplatał nieserialne epizody w dwunastotonowe sekcje.

Swoją powojenną działalność Webern rozpoczął od powrotu do Wiednia w 1918 roku i osiedlił się na przedmieściach Mödling, gdzie mógł przebywać blisko Schoenberga i nauczać kompozycji. W latach 1918-1921 razem z Bergiem pracował w Verein für Musikalische Privataufführungen pełniąc tu funkcję doradcy Schoenberga. Publiczna działalność muzyczna Weberna w latach 1922-1934 szła w parze z politycznym i społecznym rozwojem Wiednia. W 1922 roku miasto stało się autonomiczną prowincją Austrii i za rządów socjaldemokratycznego rządu w mieście (na czele z Karlem Seitzem) rozpoczęto tu wiele nowych programów społecznych. Dzięki projektom mieszkaniowym pojawiły się modelowe mieszkania pracownicze (np. w Karl Marx Hof), które zastąpiły miejskie rudery i ruiny przedwojennego Wiednia. Po rozwiązaniu Towarzystwa Schoenberga w 1921 roku, Webern zaczął dyrygować różnymi zespołami w Mödling i w Wiedniu, propagując jednocześnie nową muzykę. Jako dyrygent Wiedeńskiej Orkiestry Pracowniczej i Wiedeńskiego Chóru Pracowników (1923-1934), pomimo niezwykłej skrupulatności i dokładności, zasłynął uprzejmością, ciepłem i cierpliwością przy tłumaczeniu różnych szczegółów wykonawcom-amatorom²².

Wysiłki Weberna, by wypełnić lukę między ruchem popularnej muzyki grup pracowniczych i nowymi hermetycznymi osiągnięciami kompozycyjnymi tego czasu, mają pewną cechę wspólną (jeśli nie w samym stylu, to przynajmniej w podejściu) z Gebrauchsmusik (muzyką tworzoną dla wykonawców amatorskich) i z ruchami „proletariackimi” m.in. w Niemczech, Rosji w latach 20., a szczególnie w 30. Ich intencją było stworzenie muzyki dostępnej i społecznie funkcjonalnej (dla nie-profesjonalistów i dla ogółu społeczeństwa).

Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku praca Weberna jako kompozytora i dyrygenta została poważnie zagrożona. Napięcie pomiędzy wiedeńskimi socjalistami a klerykalno-faszystowskim rządem z kanclerzem Dollfussem na czele [zamordowanym przez socjalistów – przypis tłumacza] doprowadziło do poważnych zamieszek miejskich, łącznie ze zdemolowaniem mieszkań robotniczych i wybuchem wojny domowej w lutym 1934 roku. W tym samym roku naziści rozwiązali stowarzyszenia pracownicze. Uznali muzykę Weberna za bolszewicką. Niszcząc rękopisy kompozytora wprowadzili cenzurę na wykonywanie jego utworów i zmusili krąg Schoenberga do przejścia do podziemia. Ostateczne uderzenie nastąpiło w 1938 roku, kiedy Hitler wkroczył do Wiednia, a Austria została przyłączona do Niemiec.

22 E. Antokoletz, *A Survivor of the Vienna Schoenberg Circle*, op. cit., s. 18.

Dwunastotonowe kompozycje serialne Weberna

Wszystkie powstałe w latach 1915-1927 dzieła Weberna od op. 12 do op. 19 przeznaczone były na głos solo i fortepian lub akompaniament instrumentalny. W swoim ostatnim niedekafonicznym, przed-dwunastotonowym utworze, jakim było *5 Kanonów do tekstów łacińskich* op. 16 na głos, klarnet i klarnet basowy (1924), odnajdujemy większą dyscyplinę w kontrapunkcie, budowie i strukturze formalnej. W tym samym roku, w swojej miniaturze na fortepian *Kinderstück* po raz pierwszy eksperymentował z elementarnym użyciem serii, co stanowiło logiczną kontynuację ścisłej postawy kompozytora zmanifestowanej już w jego wcześniejszych kanonach. Później już, w *Drei Volkstexte* op. 17 na głos, klarnet, klarnet basowy i skrzypce (1924-1925), opartych na tekstach sakralnych, drugi i trzeci utwór z tego cyklu posiadają własne szeregi, nie zawierając jednak transpozycji czy transformacji serii. W *Drei Lieder* op. 18 na głos, klarnet i gitarę (1925) kompozytor stosuje dla każdej pieśni inną serię. W drugim utworze po raz pierwszy wykorzystał serię we wszystkich czterech transformacjach (O, I, R, RI), podczas gdy w każdej z linii kontrapunktycznych kompozycji nr 3 rozwijane są wszystkie cztery transformacje. *Dwie pieśni* op. 19, oparte na *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* Goethego, na chór mieszany, skrzypce, dwa klarnety, czeleste i gitarę (1926) stanowią pierwszą kompozycję Weberna, która zawiera wszystkie fundamentalne założenia systemu dwunastotonowego. W obu pieśniach cyklu kompozytor zastosował ten sam szereg we wszystkich transformacjach i transpozycjach. Natomiast szkic pieśni trzeciej ujawnia pierwsze próby skomponowania kanonu dwunastotonowego, która to procedura miała zdominować przeważającą część *Tria smyczkowego* op. 20 (1926-1927). W *Triu* Webern po raz pierwszy zastosował techniki seryjne w relatywnie długim przebiegu. Chociaż dwie części tego dzieła oparte są na formach tradycyjnych, takich jak rondo i sonata, liczne oznaczenia zmian metrum, jak również skrajne różnicowanie rejestrów, dynamiki, rytmu i brzmienia oraz wariacyjność refrenu ronda przy każdym z jego powtórzeń, skrywają zarys klasycznej całości, stwarzając wrażenie różnorodności w ramach zintegrowanej formy.

Webern i ścisła symetria inwersyjna

Dążenie Schoenberga do skrajnej atonalności zostało zrealizowane dzięki zasadzie kombinatoryjności, w której wzajemnie wykluczające się wysokości odpowiadających sobie heksachordów O i I mogły być zachowane przez ścisły dobór pary danej serii z jej inwersją w dolnej kwincie. Przeciwna koncepcja dająca możliwość stworzenia pewnego rodzaju „tonalności” lub przewagi klasy wysokości opiera się na zasadzie ścisłej symetrii inwersyjnej. Ustawiając dwie formy zbioru parami w ruchu równoległym (z zachowaniem stałej odległości kwinty czystej we wszystkich parach, co wyraża różnica liczb

transpozycyjnych I oraz O), kompozytor zachowuje ścisłą symetrię inwersyjną transponując dwie formy zbiorów w każdej parze O/I o taką samą liczbę półtonów w ruchu przeciwnym i zachowując oś symetrii (co wyraża suma liczb transpozycyjnych O i I)²³.

Procedura symetrycznego odwrócenia jest wyraźnie zarysowana jako podstawa wielu dwunastotonowych kompozycji serialnych Weberna pisanych od 1928 roku. W pierwszej części zarówno *Symfonii* op. 21 (1928), jak i *Kwartetu saksofonowego* op. 22 (1930), drugiej części *Wariacji na fortepian* op. 27 (1936) i pierwszej części *Kantaty nr 1* op. 29 na chór i orkiestrę (1938-1939) kontrapunktyczne zestawienia podstawowych i odwróconych form szeregu (dobór kolejnych par inwersyjnie powiązanych form zbioru) ściśle zachowują wspólną oś symetrii na całej przestrzeni dzieła. *Symfonia* na orkiestrę kameralną stanowi nie tylko szczytowe osiągnięcie w zastosowaniu przez Weberna techniki kanonicznej, ale także najistotniejszy wczesny dwunastotonowy przykład zastosowania symetrii. Na przykład każda z trzech sekcji części I (takty 1-26, 25-44, 43-66) rozwija podwójny kanon na dwie pary głosów, z których para odpowiadająca imituje w ruchu przeciwnym parę wiodącą. W pierwszej i trzeciej sekcji, wszystkie pary (O/I) mają wspólną oś symetrii *a-a* lub *es-es*; przyjmując, że *c=0*, ta oś ma sumę 6, co wyraża równanie: $9+9=3+3=6$ (lub 18)²⁴. Innymi słowy, formy zbioru O i I każdej pary są transponowane w przeciwnych kierunkach o tę samą ilość półtonów w stosunku do pary poprzedzającej (przykł. 3-12a). Każdą parę jednoczesnych klas wysokości dźwięku w obrębie par O/I można odnaleźć w ustawieniu odwrotnie powiązanych pokrewnych krzyżujących się cykli półtonowych (w tym wypadku, na podwójnej osi: *a-a* oraz *es-es*; przykł. 3-12b).

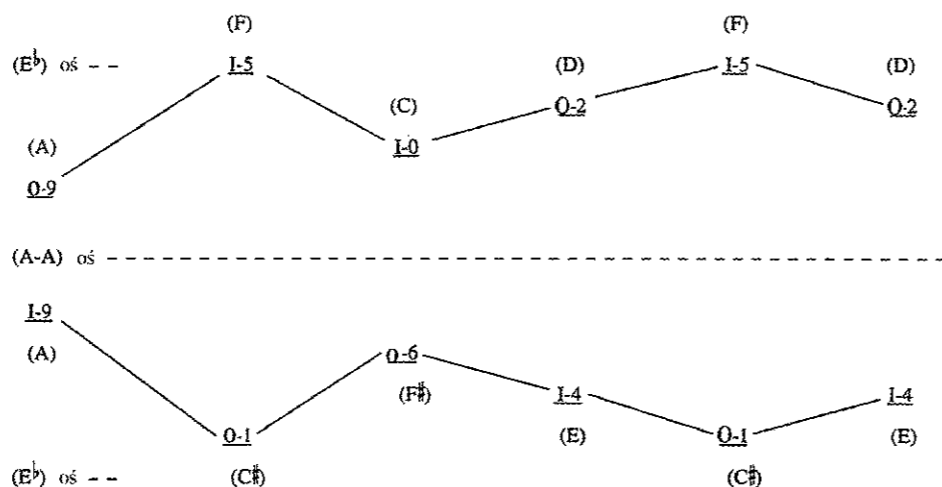
W przeciwieństwie do twórczości Schoenberga, a w szczególności Berga, dwunastotonowe kompozycje Weberna znacznie wyraźniej prezentują wyjątkową dyscyplinę w stosowaniu wielu różnych elementów na tle skąpych i przejrzystych faktur. W II części *Wariacji na fortepian* op. 27 wchodzący na ósmej nucie rzut kanonu rozwija takie ustawienie form O i I szeregu dwunastotonowego, które w całym przebiegu zachowuje dokładnie wspólną oś symetrii. W każdym z dwóch głosów kanonu zachowana jest specjalna pozycja wszystkich wysokości w rejestrze, a określone oznaczenia dynamiczno-artykulacyjne powiązane są ogólnie ze specyficznymi dźwiękami lub grupami dźwięków²⁵. W *Kantacie* op. 29 wyodrębnione różnorodne brzmienia wokalne i instrumentalne (czterogłosowy chór mieszany, sopran solo, instrumenty dęte drewniane, blaszane, perkusja, czelesta, harfa, mandolina i smyczki) zastosowane są w pewnym po-

23 Ustalenie „centrum tonalnego” lub „osi symetrii” poprzez operacje na inwersyjnie dopełniających się cyklach interwałowych jest podstawową zasadą tego, co George Perle określa jako „tonalność dwunastotonowa”; por. Rozdz. 17.

24 Według modułów 12, $18-12=6$.

25 Por. Peter Westergaard, *Webern and 'Total Organization'*, „Perspectives of New Music” 1963 nr 1/2, s. 109.

(a) section I (mm. 1-26), based on row pairings of sum 6:



(b) serie dwudźwięków A B^b B C C[#] D E^b-----A
sumy 6

A G[#] G F[#] F E E^b-----A

Przykład 3-12 Webern *Symfonia* op. 21, t. 1-26: (a) oś sumy 6 zachowana pomiędzy formami O i I; (b) inwersyjnie pokrewne cykle półtonowe krzyżujące się na podwójnej osi *a-a* i *es-es*

wiązaniu z obrazowaniem słownym i symboliką tekstu autorstwa Hildegarde Jone. Kompozytor stosując takie brzmienia tworzy jednocześnie kalejdoskopowo rozbitą fakturę ściśle uporządkowanych elementów szeregu. Planuje w ten sposób kontekst jakby niekończących się wariacji serialnych. Te serialne procedury, oparte na inwersyjnie symetrycznych relacjach pomiędzy zestawionymi w pary formami zbiorów, łącząc się z całością cyklu i symetrią części tworzą również kontrolowane i statyczne ramy dla poetyckiej wymowy tekstu – cyklu życia: urodzin, śmierci i zmartwychwstania. Forma części I zorganizowana jest wokół dwóch linii wiersza, z których każda dzieli się na dwa równe zdania:

- 1a. Zün – den – der Licht – blitz des Le – bens schlug
Light – ning, the kind – ler of be – ing, struck,
1b. ein aus der Wol – ke des Wor – tes.
flashed from the word in the storm cloud.
2a. Don – ner der Herz – schlag folgt nach,
Thun – der, the heart – beat, fol – lows,
2b. bis er in Frie – den ver – ebbt.
at last dis – solv – ing in peace.

Wskazane powyżej wokalne pokazy *a cappella* obramowane są instrumentalnym *Preludium*, dwoma *Interludiami* i *Postludium*. Dlatego schemat formalny jest zarazem cykliczny i symetryczny. Wyjątkiem jest jedno odstępstwo – kiedy linia 1b następuje bezpośrednio po 1a, linie 2a i 2b rozdzielone są od siebie drugim *Interludium* (przykł. 3-13). Drugie *Interludium* jest ekspansywnym komponentem formy, który zakłóca symetrię schematu leżącego u podstaw tej części. Formalny rozwój wydaje się korespondować z poetyckim znaczeniem pokazy, w których rozwija się życie („bije serce”), a oddalenie linii 2a i 2b podtrzymuje to poczucie wzrastania. Odniesienie poetyckie znajduje także swoje odzwierciedlenie w relacjach głosek każdej z czterech linii wiersza (przykł. 3-14). Na słowach: „Zündender Lichtblitz” (błyskawica) i „Donner” (grzmot), głosy poruszają się *homorytmicznie*. W każdym przypadku rozejście się głosek wiąże się z warstwą słowną odnosząc się najpierw do słowa „kindler” (krzesiwa) życia, potem zaś do „bicia serca”. Głosy schodzą się ponownie na końcu linii 1b, 2a i 2b. Na słowach: „Schlug” lub „struck” (uderzony) pojawia się jedyny w utworze jednoczesny pokazy wokalny-instrumentalny (dla zobrazowania słowa kompozytor stosuje tu *sf*). To dążenie do schodzenia-rozchodzenia się głosek podkreślone jest przez kształt linii wokalnych, w których kolejne interwały stopniowo rozszerzają się (wspomniana technika pojawia się w wielu utworach wokalnych Weberna). Podobnie do życia, które odchodzi w pokój, w wyciszonym *Postludium* dopełniającym cykliczną formę części zauważalne jest odwrócenie poziomów dynamicznych *Preludium*.

Kolejnymi środkami pogłębiającymi poetycką symbolikę i kształtującymi jednocześnie jego strukturę formalną są: symetryczna konstrukcja szeregu, jak również konsekwentne inwersyjnie symetryczne relacje pomiędzy jego przekształceniami i transpozycjami. Już sam szereg jest całkowicie symetryczny. Jego każdy trzydzięciowy segment zawiera interwały 1, 3 i 4, natomiast porządek interwałowy w obrębie ostatnich dwóch komórek odwraca rakiem uporządkowanie pierwszych dwóch segmentów. Inwersja raka (RI-6) całej formy zbioru jest równa postaci zasadniczej (O-1) w jednej transpozycji (przykł. 3-15). Trzydzięciowe właściwości segmentowe są wykorzystywane motywicznie jako środek definiowania sekcijnej i ogólnej symetrii formalnej. Na przykład, cztery formy szeregu (O-8, I-7, O-1, I-2), które jednocześnie rozwijają się w części I *Preludium* (takty 1-6), zachowują swoje dźwięki (1-3) w partii poje-

Movement I form

Prel	line 1a, line 1b.	Interl	line 2a.	Interl	line 2b.	Postl
I/II/	/	/	/	/	/	/I/II
2-note	2-note	3-note	3-note	2-note	3-note	2-note
orch.	vocal	vocal-	orch-	vocal-	orch-	vocal-
elision	elision	orch.	vocal	orch.	vocal	orch
		elision	elision	elision	elision	elision

Przykład 3-13 Webern *Kantata nr 1* op. 29, schemat formalny części I

dynczego instrumentu (przykł. 3-16). Następne dwa trzydzięciowe segmenty (zarówno O-8 jak i I-7) mają nieregularnie rozłożone dźwięki: 4-5 w partii jednego instrumentu i dźwięk 6 w innej – to samo dzieje się z dźwiękami 7-8 i 9 w O-1 oraz I-2. Każda z czterech form powraca do pojedynczego instrumentu w swoich ostatnich trzech dźwiękach, dopełniając tym samym cyklicz-

line 1a

Sopr. Alt Ten. Bass

Zun - den - der Licht - blitz des Le - bens
Light - ning, the kind - ler of Be - - - ing.

voices aligned

voices diverge

line 1b

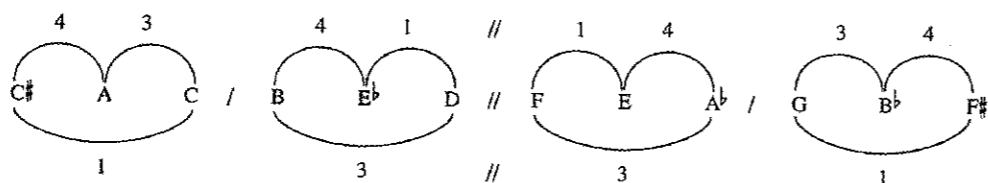
Sopr. Alt Ten. Bass

schlag ein aus der Wol - ke des Wir - tes.
struck, flashed from the word in the storm cloud.

voices re-aligned

Przykład 3-14 Webern *Kantata nr 1* op. 29, część I, wejście chóru, linia 1a i 1b

O-1 ----- RI-1



Przykład 3-15 Webern *Kantata nr 1* op. 29, tożsamość RI-6 i O-1 w jednej transpozycji

nie początkowy fragment. Zasada odejścia i powrotu (odniesiona do synchronizacji segmentowej i brzmieniowej) raz jeszcze potwierdza dominującą rolę podstawowego trzydzięciowego motywu rytmicznego. Na wyższym poziomie architektonicznym części struktura motywiczna służy także jako odniesienie dla odejścia i powrotu, tzn. naprzemiennego występowania dwu- i trzydzięciowych elizji w linearnie zachodzących na siebie formach szeregu (por. przykł. 3-13). Największe elizje (grupy trzydzięciowe) pojawiają się w centrum symetrycznej formy części kompozycji łącząc się ze strukturą cykliczną i znaczeniem tekstu.

Symetryczna organizacja form szeregu wokół pojedynczej osi symetrii konsekwentnie łączy się z poetyckim i muzycznym wymiarem dzieła. W liście do Jone z 16 stycznia 1940 roku Webern ostatecznie zdecydował o takiej konstrukcji swojego utworu: „Muzycznie to musi być koniec. Taki był plan i tak też się stało. Muzycznie nie ma w tym fragmencie ani jednego punktu ciężkości. Konstrukcja harmoniczna (rezultat nałożenia pojedynczych głosów) jest taka, że wszystko się unosi”²⁶. Odniesienie Weberna do „unoszenia się” wyraża pierwszy wers tekstu części II: „Kleiner Flügel Ahornsamen schwebt im Winde”. Tekst ten nawiązuje do małego uskrzydłonego nasienia klonu unoszonego przez wiatr, spadającego na ziemię i znowu unoszącego się do dziennego światła i powietrza wiosny. Faktycznie, zgodnie ze stwierdzeniem: „ani jednego punktu ciężkości”, w ostatnich dwóch częściach dzieła kompozytor pominął oś symetrii, która była niezbędna dla całej struktury części pierwszej. Część I opiera się na kolejnym grupowaniu jednocześnie wprowadzanych form zbioru (każda grupa oparta jest na dwóch parach O/I). Wszystkie te ugrupowania zachowują ściśle, inwersyjnie symetryczne relacje wokół pojedynczej osi sumy 3 (*cis-d* lub ich podwójnego przecięcia w *g-gis* przykł. 3-17).

Opus 29 jest drugą z trzech kantat Weberna. Pozostałe dwie, *Das Augenlicht* op. 26 (1935) i *Kantata nr 2* op. 31 (1941-1943) opierają się także na wierszach Jone, z którą kompozytor pozostawał w tym czasie w stałym kontakcie. Pośród wielu elementów twórczości tej poetki kompozytor odnajdywał zawsze ważny dla niego obraz natury. Inne utwory wokalne tego okresu: *Drei Lieder* op. 23 (1933-1934) i *Drei Lieder* op. 25 (1934), począwszy od drugiej pieśni z op. 23, opierają się także na poezji Jone. Wszystkie te utwory wokalne wykorzystują techniki serialne oraz obrazowo-ekspresyjnie odniesione do tekstów konstrukcje formalne i relacje brzmieniowe. Szczególnie godna uwagi jest specjalna, podporządkowana celom ekspresyjnym seryjna konstrukcja linii wokalnych. W utworze 1 op. 25 *Wie bin ich froh* (*Jaki jestem szczęśliwy*), w kolejnych frazach pieśni na słowach: „wszystko naokoło mnie zieleni się [...] znowu jestem centrum stawania się” interwały zastosowane w partii wokalne i ich amplitudy rozszerzają się stopniowo poprzez przeniesienia oktawowo.

26 Por. Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, red. Josef Poulnauer (Vienna: Universal Edition, A. G., 1959); tłum. ang. Cornelius Cardew (Bryn mawr: Theodore Presser Company, 1967), s. 40.

Przykład 3-16 Webern *Kantata nr 1* op. 29, część I, t. 1-3

Spośród pozostałych instrumentalnych utworów tego okresu być może najbardziej nowatorskim (ze względu na tendencję do jednoczesnej serialnej kontroli różnych parametrów) jest *Koncert na dziewięć instrumentów* op. 24 (1934). Podstawową serię *Koncertu* tworzą permutacje pojedynczej, trzydziętkowej komórki *h-b-d* (postać zasadnicza): *es-g-fis* (inwersja raka), *gis-e-f* (rak) oraz *c-cis-a* (inwersja). W czterech różnych formach szeregu (i oczywiście ich

retrogradacjach) – O-11 (*h-b-d-es-g-fis-gis-e-f-c-cis-a*), I-0 (*c-cis-a-gis-e-f-es-g-fis-h-b-d*), O-5 (*f-e-gis-a-cis-c-d-b-h-fis-g-es*) i I-6 (*fis-g-es-d-b-h-a-cis-c-f-e-gis*) – każda z trzydziętkowych komórek zachowuje ich wewnętrzny układ i porządek w czasie zmiany swoich wzajemnych pozycji. Strukturalne funkcje tych komórek wykorzystane są za pomocą systematycznego wyznaczenia rejestru, barwy, rytmu i dynamiki poszczególnych wysokości dźwięku²⁷. Jednocześnie, zwłaszcza w powstałych w tym okresie utworach instrumentalnych: *Symfonia* op. 21 (1928), *Wariacje na fortepian* op. 27 (1936), *Kwartet smyczkowy* op. 28 (1938), *Wariacje na orkiestrę* op. 30 (1940), Webern podążał w kierunku bardziej tradycyjnych, klasycznych form abstrakcyjnych. Jest to widoczne w formie sonatowej jak również w formach trzyczęściowych nawiązujących do nieinterpretowanych zasad budowy okresowej.

Prel	voices	Interl. v.	I. v.	Postl.			
mm. (1-6)	(6-13)	(14-19)	(19-24)	(24-31)	(30-36)	(36-41)	(41-47)
1-7	I-10	O-9	O-6	O-3	I-5	O-7	O-6
O-8	O-5	I-8	I-11	I-2	O-10	O-8	O-4
O-1	O-10	O-7	O-4	O-1	O-0	I-6	I-11
I-2	I-5	I-6	I-9	I-0	I-3	O-9	I-9

Przykład 3-17 Webern *Kantata nr 1* op. 29, ścisła symetria inwersyjna wokół osi sumy 3

Podstawy i rozwój pierwszych utworów serialnych Berga

Gruntowne przemiany polityczno-społeczne, które nastąpiły w Austrii po 1918 roku, w zasadniczy sposób wpłynęły na zdrowie i ogólny styl życia Berga. Kompozytor podupadł na zdrowiu już w latach służby wojskowej (1915-1918), a sytuację jego pogorszyły trudne warunki polityczno-ekonomiczne i społeczne podczas Rewolucji Austriackiej²⁸. W okresie powojennym Berg pracował w Wiedniu jako nauczyciel kompozycji, niezależny kompozytor i jeden z doradców Schoenberga w jego Towarzystwie. Z powodów zdrowotnych, w przeciwieństwie do Schoenberga i Weberna, nie uczestniczył w wykonaniach utworów i to także w pewnym stopniu ograniczyło jego działalność

27 Po II wojnie światowej *Koncert* stał się wzorcem dla kompozytorów związanych z Darmstadt, którzy sięgnęli po serializację wszystkich parametrów muzycznych; por. Rozdz. 15.

28 Por. list Berga do Weberna, w: Hans F. Redlich, *Versuch einer Würdigung* (Vienna: Universal Edition; New York: Abelard-Schumann, 1957), ss. 220-221.

kompozytorską. W ostatnim okresie życia generalnie pozostawał w Austrii spędzając czas na pracy w domu w Trauttmannsdorfgasse w Wiedniu, będącym własnością rodziny Berghof z Karyntii a także w majątku Nahowskich (rodziców żony) w południowo-zachodniej Styrii. Jednak w latach 20., w związku z wykonaniami *Wozzecka*, zmuszony był do częstych wyjazdów za granicę. Prapremiera opery miała miejsce w Berlinie w 1925 roku na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (ISCM), kiedy to kompozytor w swoim ostatnim okresie twórczości zwrócił się ku dwunastotonowej technice serialnej. Chociaż Schoenberg zawsze popierał jego inspiracje (Berg zresztą pozostał lojalnym zwolennikiem swojego nauczyciela), to techniczne i stylistyczne podejście do kompozycji w tym okresie było zupełnie inne (podobnie jak we wcześniejszych dziełach atonalnych) od postawy zarówno Schoenberga jak i Weberna.

Po opublikowaniu partytury wokalnej *Wozzecka* (1922) i po prapremierze *Praeludium* i *Reigen z Trzech utworów na wielką orkiestrę* op. 6, która odbyła się 5 czerwca 1923 roku w Berlinie w ramach Austriackiego Tygodnia Muzyki, Berg skupił całą swoją energię na całkowicie innym typie utworu – *Koncertie kameralnym* na fortepian, skrzypce i trzynaście instrumentów dętych (1923-1925). Już wcześniej, w pewnych relacjach metrycznych i metronomicznych *Wozzecka* zauważało się tendencję kompozytora do stosowania pozamuzycznych schematów liczbowych pełniących funkcję symboliczno-psychologiczną. Główne motywy melodyczne *Koncertu* tworzą trzyczęściową strukturę opartą na literach pochodzących z imion Arnolda Schoenberga (*a-d/es-c-h-b-e-g*), Albana Berga (*a-b-a/b-e-g*) i Antona Weberna (*a/e-b-e*). W liście otwartym do Schoenberga²⁹, w którym Berg dedykuje dzieło swojemu byłemu nauczycielowi z okazji 50. rocznicy jego urodzin, kompozytor stwierdza: „to samo w sobie już sugeruje trzy wydarzenia [...] Trzy części mojego koncertu, które tworzą jedną całość, scharakteryzowane są przez trzy tytuły, może raczej określenia tempa [...] Również w przebiegu formy trójka czy jej wielokrotności lubią powracać”³⁰. Podobnie jak to było w przypadku powstałych w tym czasie utworów Schoenberga i Weberna, Berg również sięgnął po bardziej klasyczne schematy formalne z wyraźnie zaznaczonymi powrotami sekcji (analogiczną tendencję obserwujemy w bardziej niezależnych stylistykach neoklasycystycznych, jakie od końca wojny zaczęły się pojawiać w dziełach kompozytorów różnych narodowości). Na przykładzie swoich utworów tanecznych, takich jak zbudowana na planie allegro sonatowego *Suita fortepianowa*, Schoenberg wskazał Bergowi, jak łączyć nowe zasady organizacji dwunastotonowej z for-

29 List ten został początkowo wydrukowany w wiedeńskim magazynie muzycznym „Pult und Taktstock” (II 1925); por. *The Berg-Schoenberg Correspondences: Selected Letters*, red. Juliane Brand, Christopher Hailey i Donald Harris (New York and London: W. W. Norton, 1987), ss. 334-337.

30 Por. także jego listy do Schoenberga, w: Willi Reich, *Alban Berg* (Zürich: Atlantis Verlag AG, 1963); tłum. Cornelius Cardew (New York: Vienna House, 1974), ss. 143 i n.

mami tradycyjnymi. W podobny sposób w *Koncertie kameralnym* Berg także zaczął operować ściślejszą dwunastotonowością, stosując miejscowo zbiory dwunastotonowe z ich czterema transformacjami (O, I, R i RI).

Dwunastotonowe kompozycje serialne Berga

Pierwszą próbą kompozytorską Berga ze ścisłą seryjną techniką dwunastotonową było jego drugie opracowanie wiersza Theodora Storma, *Schliesse mir die Augen beide* na głos i fortepian (1925)³¹. Pierwotnie, w roku 1907, Berg nadał mu tradycyjnie tonalny kształt (w *C-dur*). Podczas gdy wcześniejszą wersję napisał dla swojej nowej miłości i przyszłej żony, Helene, wersja z roku 1925 powstała z myślą o innej kobiecie, Hannie Werfel-Fuchs-Robettin. Potajemne uczucie do niej stało się inspiracją towarzyszącą twórczej pracy kompozytora w całym jego życiu. Dwunastotonowa wersja pieśni stanowiła pierwszą część *Suity lirycznej* na kwartet smyczkowy (1925-1926). Również oparty na tej samej serii kwartet napisany był w tajemnicy dla Hanny³². Programowe odniesienia do związku Berga z Hanną systematycznie zacieśniają się tutaj w organizacji poszczególnych elementów materiału muzycznego. Zamiłowanie do muzycznego symbolizmu pojawiło się w utworach Berga już wcześniej. W 1925 roku, kiedy kompozytor rozpoczynał pracę nad *Suitą liryczną*, przygotował się także do wyjazdu z Wiednia do Berlina by uczestniczyć w próbach *Wozzecka* dla ISCM. Ponieważ poszukiwał noclegu w Pradze, bliska przyjaciółka jego żony, Alma Mahler-Werfel, zaproponowała aby zatrzymał się u jej szwagierki, Hanny, która później wyszła za mąż za przedsiębiorcę Herberta Fuchsa. Takie były okoliczności narodzin związku z kobietą, z której inspiracji miała powstać partytura. Berg naszkicował finał *Suity lirycznej* w oparciu o cały tekst *De Profundis Clamavi* Baudelaire’a w tłumaczeniu Stefana George’a, odsłaniając głębsze znaczenie muzycznych cytatów, motywu przewodniego i powracającej symboliki liczb (np. w oznaczeniach metronomicznych i ich wielokrotnościach, proporcjach sekcji itd.). Dzięki oryginalnemu zastosowaniu techniki dwunastodźwiękowej kompozytor mógł z pełną „swobodą cytować początkowe takty *Tristana* i *Izoldy* Wagnera” (finał, takty 26-27). Połączył to strzałką z następującym stwierdzeniem zawartym w opatrzonej przypisami partyturze: „To także, moja Hanno, pozwoliło mi na dalszą wolność! Na przykład, w tajemnicy wprowadziłem do muzyki nasze inicjały: H.F. i A.B. odnosząc każdą część i każdą jej sekcję do naszych numerów przeznaczenia: dziesięć i dwadzieścia trzy”.

31 Por. list Berga do Weberna z 12 X 1925 roku, w: *Redlich, Versuch einer Würdigung*, op. cit., s. 177.

32 Por. George Perle, *The Secret Program of the Lyric Suite*, i Douglass Green, *Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite*, „International Alban Berg Society Newsletter” VI 1977 nr 5, ss. 4-12 i 13-23.

Wskazane przez Berga szczegóły świadczą o wadze tej symboliki, która będąc nieodzowną w budowie, wzajemnych powiązaniach i odniesieniach samego materiału, wykracza daleko poza skojarzenia programowe. Inicjały H.F./A.B. tworzą podstawową komórkę muzyczną dzieła. Dwie z tych nut, A-F, inicjują cytat *Tristana*, podczas gdy dwie pozostałe, B-H, kończą go, symbolizując związek między ich niespełnioną miłością i miłością bohaterów opery Wagnera. Schemat sześciu części i ich tytułów, jak również połączenia tematyczne kolejno następujących po sobie ogniw formalnych, tworzą fragment „większego przetworzenia (wzmacniając tym samym romantyczny wyraz) «cierpiącego z powodu przeznaczenia»” kompozytora, jak to sam Berg powiedział skrzypkowi, Rudolfowi Kolischowi³³. W opatrzonej przypisami partyturze Berg odniósł się do nastroju każdej z części oraz schematu tempa, które nakreślił w kształcie łuku. W częściach szybkich (1, 3 i 5) tempo przyspiesza, podczas gdy w częściach wolnych (2, 4 i 6) następuje jego spadek (przykł. 3-18).

			V. <u>Presto delirando</u> A B A B A coda (A free) (B "tenebroso" 12 tone)
I. <u>Allegretto gioviale</u> binary (12-tone, 3 rows)	III. <u>Allegro misterioso</u> Scherzo/Trio estatico/S. A B A retro (12 tone) (free)		
II. <u>Andante amoroso</u> rondo ABACA' + B +A+ A beginning coda (non - 12 - tone, free)	IV. <u>Adagio appassionato</u> non - 12 - tone (free)	VI. <u>Largo desolato</u> free form (12 tone, 4 rows) (has Tristan quote (mm.26-7))	

Przykład 3-18 Berg *Suita liryczna*, przebieg formalny – relacje pomiędzy tempami sześciu części

Berg napisał, że „pierwsza część, której niemal niejednorodny charakter nie zapowiada tragedii, jaka ma się zaraz wydarzyć, stale zahacza o *H-dur* i *F-dur*. Temat główny [dwunastotonowy szereg, który razem z wariacjami konstruuje cały utwór] jest również zamknięty Twoimi inicjałami, F i H”. Specjalne podstawowe techniki przetwarzania serii jednocześnie w całej części utworu podkreślają i różnicują pozycję inicjałów Hanny. Zasadniczy szereg O-5 (*f-e-c-a-g-d/as-des-es-ges-b-h*), który konstruuje ukazany na początku w partii skrzypiec temat główny, jest harmonicznym i tonalnym zdefiniowany przez swój kształt i skład heksachordalny (przykł. 3-19)³⁴. Heksachord pierwszy, zgodny

33 Por. analiza Berga dla Kolischa w: Reich, *Alban Berg: Bildnis in Wort* (Zürich: Peter Schifferlei, Verlag „Die Arche”, 1959), ss. 45-46.

34 Douglas Jarman, *Alban Berg* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), s. 82.

Allegretto gioviale

♩ = 100 (Tempo I)

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncello

Row I: [05]

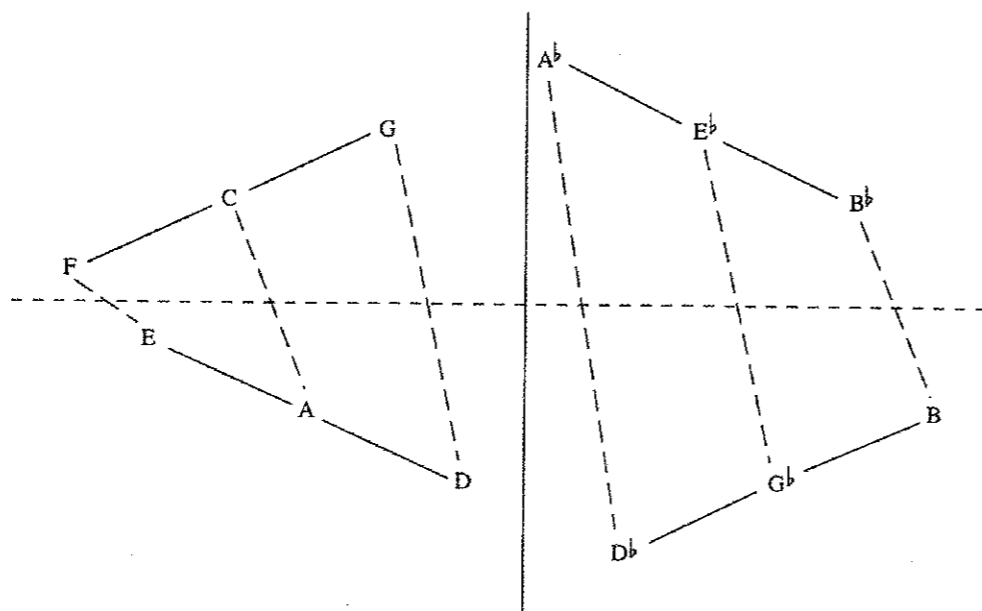
Row III: [111] hex 1 [C G D A E B]

Row III: [111] hex 2 [G♭ D♭ A♭ E♭ B♭ F]

Przykład 3-19 Berg *Suita liryczna*, część I, t. 1-3, heksachordalna permutacja inicjałów H.B.

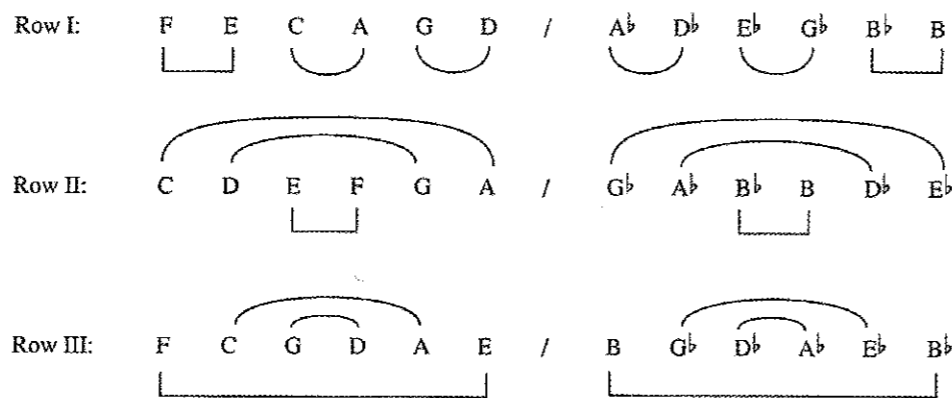
z wysokościami białych klawiszy, wyraźnie obejmuje zarys trójdźwięku *F-dur*, podczas gdy drugi, prawie całkowicie oparty na dźwiękach klawiszy czarnych zawiera trójdźwięki *H-dur* i *B-dur*. Berg w przebiegu całego dzieła łączy te tonalne odniesienia ze złożoną relacją serialną. Podstawowy dwunastotonowy szereg części I można zinterpretować jako *zbiór cykliczny*³⁵, ponieważ występujące w nim wysokości naprzemiennie zarysowują odwrotnie powiązane relacje cyklu kwint (lub kwart). Uzupełniające się w ramach każdego z dwóch heksachordalnych podziałów segmenty cykliczne tworzą pełne następstwo symetrycznie powiązanych dwudźwięków (*f-e*, *c-a*, *g-d/as-des*, *es-ges*, *b-h*), które przecinają się na podwójnych przesuniętych trytonowo osiach (*e-f* i *b-h*, przykł. 3-20). W taktach 33-36 (zakończenie tematu i początek reprzyzy) partia wiolonczeli kolejno rozwija dwie nowe formy dwunastotonowego szeregu: *c-d-e-f-g-alfis-gis-ais-h-cis-dis* i *f-c-g-d-a-e/h-fis-cis-gis-dis-ais*. Obie formy wyprowadzone są ze zbioru podstawowego (*zbiór pochodny*), a ich oryginalny heksachordalny skład wysokości jest zachowany, chociaż w zmienionym porządku. W ten sposób Berg połączył ze sobą zgodnie z zasadą *dwunastotonowych tropów heksachordalnych* Haura (i Schoenberga) trzy zbiory. Dzięki ich właściwościom cykliczno-interwałowym, w obrębie każdego z heksachordów pojawiają się elementy symetrycznie zreorganizowane wokół pierwotnych osiowych dwudźwięków *e-f* i *b-h* (przykł. 3-21). Szereg III rozwija heksachordy wyraźnie w ich cyklicznym uporządkowaniu kwintowym. Dlatego też, w kontekście programowym anali-

35 Perle, *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), s. 19.



Przykład 3-20 Berg *Suita liryczna*, część I, symetrycznie powiązane dwudźwięki podstawowego zbioru cyklicznego 0-5

zowanego dzieła zaobserwowaliśmy kilka połączonych ze sobą zasad techniki dwunastotonowej. Wśród nich znalazły się: zastosowanie zbioru cyklicznego, serializm, tropowanie heksachordalne, ścisłe relacje symetrii odwróconej (wokół osi) i operowanie zbiorami pochodnymi, z których pierwszy i trzeci są tworzone lub ograniczone inicjałami Hanny (*H-F* lub *B-F*).



Przykład 3-21 Berg *Suita liryczna*, część I, heksachordalnie powiązane zbiory pochodne: „dwunastotonowe tropy heksachordalne”

Jeszcze silniejsze scalenie inicjałów Hanny w ramach dwunastotonowego rozwinięcia staje się także elementem kolejnej zasady serialnej opartej na permutacji lub rotacji pewnych komponentów zbioru (zobacz przykł. 3-19). Pierwsze trzy akordy (takt 1) rozwijają cały cykl kwintowy w szeregu III O-5 (zobacz przykł. 3-21). Ostatni akord taktu powtarza sześciodźwiękowy segment cyklu (*c-g-d-a-e-h*). Heksachord ten, łącząc się w takcie 3 z pierwszymi sześcioma nutami akompaniamentu (*ges-des-as-es-b-f*), reprezentuje szereg III cyklicznego uporządkowania I-11 (czyli szereg I-11: *h-c-e-g-a-d/as-es-des-b-ges-f* pojawia się tutaj w swojej formie szeregu III: *c-g-d-a-e-h/ges-des-as-es-b-f*). Następnie (w takcie 4, początek partii skrzypiec i kontynuacja w altówkach) ostatnia wysokość O-5 (*h*) staje się jednocześnie pierwszą wysokością I-11 szeregu I. Następne dwa takty kontrapunktycznie i harmonicznym pokrywają się z obiema formami zbioru. Podstawowy szereg O-5 (*f-e-c-a-g-d/as-des-es-ges-b-h*) oraz inwersja jego trytonowej transpozycji I-11 (*h-c-e-g-a-d/as-es-des-b-ges-f*) powiązane są ze sobą poprzez identyczny skład heksachordalny. Różnią się jedynie tym, że dźwięki graniczne (*f-h*) O-5 w I-11 są zamienione miejscami (inicjały Hanny są przestawione pomiędzy heksachordami). Następnie I-11 pojawia się jako podstawa drugiego tematu (na trzeciej części taktu 23 i w taktach następnych, partia skrzypiec), gdzie w zestawieniu z O-11 oba szeregi zaczynają się tą samą wysokością (*b*) łącznie z O-11 kontynuowanym w partii altówki (O-11 jest po prostu postacią retrogradalną O-5, dlatego w przeciwieństwie do I-11 inicjały Hanny występują tu w swojej pierwotnej pozycji). W rzeczywistości zarówno O-11 jak i I-11 przewijają się przez całą grupę tematyczną. Połączone inicjały Hanny po raz pierwszy stają się ważnym punktem lokalnym w kanonie opartym na serialnej rotacji tematu (w takcie 7 i następnych). Wspomniany kanon zaczynają skrzypce I, a jego dźwięki O-5 są zamieniane (lub permutowane cyklicznie) w stosunku do pierwotnego pokazu tematycznego: rzut kanonu zaczyna się od ostatnich czterech nut O-5, które linearnie łączą się z oryginalną permutacją (*es-ges-b-h/f-e-c-a-g-d-as-des...*).

Nieodzownym elementem stają się tu właściwości cykliczno-interwałowe, ponieważ dostarczają podstawowych zależności pomiędzy pewnymi transpozycjami transformacji czterech zbiorów O, I, R, i RI. O-5 opiera się na układzie dwóch odwrotnie powiązanych segmentów interwału cyklicznego [5/7] (*f-c-g...* i *e-a-d...*). Jeśli ustawimy te cykle ponownie (przykł. 3-22) tak, aby opadający cykl kwint czystych zaczynał się serią od dźwięku *e*, powstaje wtedy postać serii I-4 (*e-f-a-c-d-g/des-as-ges-es-h-b*). Kiedy dwudźwiękowe sąsiedztwo pomiędzy O-5 a I-4 zachowuje kolejność sumy 9, pierwotnie przylegające drugorzędne sumy 4 w O-5 są zmienione na cykl sumy 2 dwudźwięków I-4. Jednak jest to raczej inwersja w trytonie (I-11), niż zastosowana w części I w I-4. W tym przypadku, w przeciwieństwie do pierwotnej sumy 9 suma 4 (pomiędzy O-5 i I-11) pozostaje niezmienną. Dlatego wspólna suma zezwala na „modulacje” pomiędzy formami zbioru.

O różnorodności w ramach spójności decydują systematyczne permutacje serii podstawowej (w kolejnych częściach). O-5 części I (*f-e-c-a-g-d/as-des-es-ges-b-h*) jest transponowana, w nieserialnym kontekście części II (takty 24-28, partia