

Rozdział 17

Tonalność dwunastotonowa



Ku nowej koncepcji tonalności

Od 1939 roku kompozytor amerykański George Perle (1915-2009) tworzył spójną teorię muzyki postdiatonicznej opartej na nowym rodzaju tonalności oraz nowych środkach kształtowania dzieła. Twórca uznał, że stosowane przez niego zasady nie pozwalały na rozwój języka muzycznego. Dopiero w 1960 roku komponując *V Kwartet smyczkowy* oraz *Three Movements for Orchestra*, w celu pogłębienia integracji harmoniczno-tonalnej dokonał pierwszego znaczącego przełomu w zastosowaniu nowego systemu. Teoretyczne formuły Perle'a zawierają nie tylko historyczne odniesienia do dwunastotonowej muzyki kompozytorów wiedeńskich, ale w dużej mierze nawiązują również do nieserialnych kompozycji Debussy'ego, Skriabina, Strawińskiego, Bartóka i Varèse'a.

Opracowanie przez Perle'a ogólnego systemu, który byłby równie naturalny i uniwersalny jak tradycyjny system tonalny oraz pozwalałby na wykorzystanie wszystkich relacji typowych dla *continuum* chromatycznego, było częścią ewolucji mającej swoje korzenie w twórczości kompozytorów początku XX wieku (w szczególności Berga i Bartóka). Dzięki połączeniu dwóch koncepcji – cyklu interwałowego oraz symetrii inwersyjnej – Perle stworzył nową ideę przestrzeni muzycznej, w której spójność przebiegu, ciągłość rozwoju oraz poczucie tonalności realizowane są w stopniu nieznanym od czasów systemu *dur-moll*. Twórczość Perle'a, przywołując na myśl muzykę wcześniejszych wielkich kompozytorów XX wieku, ewoluowała do kolejnego etapu syntezy. Syntezę tę charakteryzowało zarówno zespolenie elementów odmiennych stylistyk jak i wyciągnięcie konsekwencji z nowatorskich rozwiązań, jakie pojawiły się w muzyce na początku XX wieku.

Ewolucja koncepcji „szeregu tonów”

Zetknąwszy się w 1937 roku z dwunastotonowym tematem *Suity lirycznej* Berga Perle po raz pierwszy zdał sobie sprawę z drogi, jaką Schoenberg utorował muzyce XX wieku. Partytura Berga uświadomiła mu możliwość wy-

korzystania tematu dwunastotonowego jako źródła nowych rozwiązań harmoniczych i rytmicznych. Mimo że podstawy muzycznego języka Perle'a wiążą się z najdalej posuniętymi konsekwencjami systemu Schoenberga, kompozytor znalazł sposób na zdefiniowanie tego zbioru na nowo w taki sposób, aby mógł funkcjonować podobnie do skali w muzyce tonalnej. W 1939 roku Perle podjął fundamentalną krytykę systemu dwunastotonowego¹. Znalazł wewnętrzną sprzeczność w schoenbergowskiej koncepcji „szeregu tonów”, który zgodnie z tym, co napisał Schoenberg w eseju z 1941 roku *Kompozycja dwunastotonowa (I)*, „funkcjonuje na zasadzie motywu”, i który musi być tym samym „tworzony na nowo dla każdej kompozycji”. Stworzył jednocześnie fundament „dla zastąpienia pewnych formalno-integracyjnych cech skali i tonalności”². W swoim pierwszym artykule Perle zaprezentował alternatywne rozwiązanie dla funkcji zbioru dwunastotonowego jako motywu ostinato, tj. jako jednostki tematycznej, która jest konsekwentnie powtarzana w zewnętrznej warstwie kompozycji³. Z uwagi na to, że w utworach Perle'a ów szczególny zbiór dwunastotonowy pełni analogiczną rolę do prekompozycyjnych założeń systemu *dur-moll* w tradycyjnej muzyce tonalnej, określił ten język mianem „tonalności dwunastotonowej”⁴.

Pierwsze próby zastosowania cyklu interwałowego i symetrii inwersyjnej

Koncepcje leżące u podstaw specjalnego zbioru dwunastotonowego Perle'a można przedstawić w formie krótkiej historii cyklu interwałowego (szeregu opartego na pojedynczym powracającym interwale) oraz symetrycznych formacjach tonalnych. Struktury takie pojawiały się już w muzyce XIX wieku jako stosowane lokalnie fakturalno-strukturalne środki wyrazowe. W tradycyjnej harmonii tercjowej możliwości tworzenia wertykalnej konstrukcji symetrycznej były znacznie ograniczone i obejmowały jedynie zmniejszoną septymę, francuski akord sekstowy oraz akordy dominantowo-nonowe. Jednak kompozytorzy romantyczni często sięgali po symetryczne lub cykliczne konstrukcje interwałowe czyniąc z nich podstawę progresji sekwencji dźwięku centralnego. Ruch interwałami skali całotonowej lub oktatonicznej oraz cyklami mało- lub wielkotercjowymi często pojawiał się m.in. w dziełach Schuberta, Glinki, Berlioza, Liszta, Chopina i Musorgskiego.

1 Por. list Perle'a do redaktora naczelnego „Boston Review” z 16 III 1987.

2 Leonard Stein (red.), *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*, tłum. Leo Black (London: Faber and Faber, 1975), s. 219.

3 George Perle, *Evolution of the Tone-Row: The Twelve-Tone Modal System*, „Music Review” 1941 nr 2/4, ss. 273-287.

4 Tytuł jego wcześniejszego artykułu: *Twelve-Tone Tonality*, „Monthly Musical Record” 1943 nr 73, ss. 175-179 oraz jego drugiej pracy *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1977).

Na przełomie wieków zarówno teoretycy spekulatywni, jak i bazujący na praktyce muzycznej, rozpoczęli badania nad zasadami symetrycznej konstrukcji tonalnej, która mogłaby stać się podstawą dalszego rozszerzania technik kompozytorskich⁵. Najbardziej znaczącymi byli teoretycy niemieccy: Bernard Ziehn, Georg Capellen i Hermann Schroeder. Każdy z nich koncentrował się na procedurach inwersji symetrycznej. Podstawą koncepcji Ziehna stały się badania nad technikami kontrapunktu renesansowego. Ziehn, dzięki dokładnemu poznaniu techniki inwersji kontrapunktycznej stosowanej w muzyce poprzednich epok, stworzył koncepcję „osi symetrii” określonej przez niego jako „centrum tonalne”. Wpływ tej idei odnaleźć można w kompozycji Busoniego (1910) zatytułowanej: *Fantasia Contrapuntistica* (Ziehn i Busoni spotkali się w Stanach Zjednoczonych dokładnie w roku powstania kompozycji). Gwałtowny rozwój wspomnianej idei nastąpił pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku, właśnie wtedy, kiedy Perle rozpoczął prace nad teorią „tonalności dwunastotonowej” opartej na koncepcjach cyklu interwałowego i symetrii inwersyjnej. Niemal dwadzieścia lat później Howard Hanson podjął jedną z pierwszych po wojnie doniosłych prób zbudowania kompendium możliwości przekształceń symetrycznych opartych na dwudziestu sześciotonowych skalach oraz dopełniających je inwersjach⁶ (choć prawdziwą intencją kompozytora nie było stworzenie konkretnej „metody” lub „systemu”⁷). Podstawą dyskusji na temat równomiernej temperacji, analizy interwałów, teorii „inwolucji” (inwersji) oraz modulacji stanowiła cykliczno-interwałowa projekcja dwunastotonowego *continuum* skonstruowanego z serii kwint. Część teorii dotyczyła „brzmień komplementarnych”, w których Hanson zgłębiał powiązane ze sobą transpozycyjnie lub inwersyjnie heksachordy (oraz te, które nie tworzą tego rodzaju relacji, ale posiadają tę samą zawartość interwałową)⁸. W pełnym zestawieniu „relatywnych zbiorów klas wysokości dźwięku” oraz wszystkich innych zbiorów klas wysokości stanowiącym załącznik do jego pierwszej książki, także Perle zidentyfikował symetryczne właściwości heksachordów⁹. Tym samym, teorie Hansona mają fundamentalny związek z zasadami systemu „tonalności dwunastotonowej” Perle'a.

Charakterystyczna dla muzyki XX wieku tendencja do równorzędnego traktowania dwunastu tonów prowadziła do powszechniejszego stosowania formacji symetrycznych będących podstawowym środkiem integracji makro-

5 Historię teorii symetrii w systemie tonalnym omawia David Bernstein w referacie *Symmetry and Symmetrical Inversion in Turn-of-the-Century Theory and Practice*, wygłoszonym na krajowym spotkaniu Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego (American Musicological Society, Baltimore, 3 XI 1988).

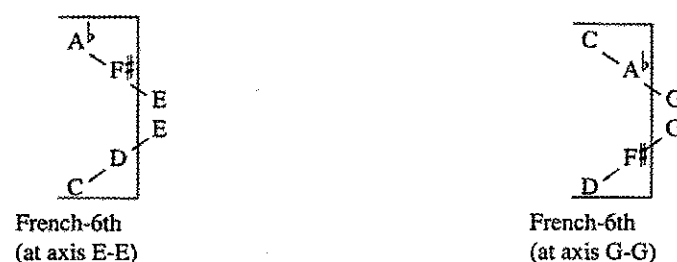
6 Howard Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music; Resources of the Tempered Scale* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1960), ss. 373-376.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Por. George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962; wyd. piąte popr., 1981).

strukturalnej dzieła. Prawdopodobnie pierwszym, który już w 1910 roku zastosował inwersję symetryczną tworząc z niej podstawę modulacji jednej osi symetrii w kierunku drugiej, był Berg. W ekspozycji części II (takty 68-71) *Kwartetu smyczkowego* op. 3 tego kompozytora odnajdujemy symetryczną konstrukcję opartą na „francuskim akordzie sektowym” łączącym dwa trytony. Przykład 17-1, który prezentuje permutację *c-d-fis-as*, ustanawia umowną oś *e-e*, podczas gdy permutacja *d-fis-as-c* tworzy modulację osi wyjściowej w kierunku nowej osi (*g-g*). Druga oś rozpoczyna sekcję przetworzenia (takt 72). Okazuje się, że osie te stanowią część dwóch symetrycznie inwersyjnych układów, z których jeden przecina oś *e-e* (lub *b-b*), drugi zaś – oś *g-g* (lub *cis-cis*). W tym przypadku pojedynczy, symetryczny tetrachord pełni funkcję wspólnego punktu obrotu o małą tercję tych dwóch różnych osi.



E F F♯ G A♭ A B♭ || G A♭ A B♭ B C C♯
E E♭ D C♯ C B B♭ || G F♯ F E E♭ D C♯

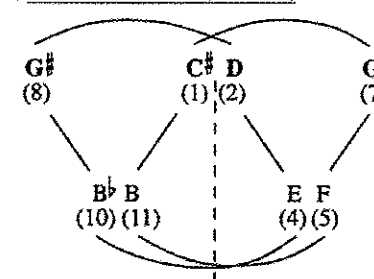
Przykład 17-1 Berg *Kwartet smyczkowy* op. 3, część II, koniec ekspozycji (t. 68-71) i początek przetworzenia, symetryczna modulacja o wspólny (symetryczny) akord zbudowany na „seksie francuskiej”

W niektórych wczesnych dziełach również Bartók stosował cykle interwałowe oraz ścisłą symetrię inwersyjną, jednak w *IV Kwartecie smyczkowym* (1928) pełniej wykorzystał możliwości modulacji opartej na akordach symetrycznych. W przykładzie 17-2 modulacja opiera się także na wykorzystaniu tetrachordu z podwójnym trytonem jako punktu obrotu dwóch osi symetrii oddalonych o tercję małą¹⁰. Bartók stosuje dwie wzajemnie wykluczające się transpozycje tego tetrachordu o małą tercję (*gis-cis-d-g* oraz *h-e-f-b*). W przykładzie 17-2a pokazano, że jedna z tych transpozycji (*gis-cis-d-g*) rozwija się symetrycznie w kierunku permutacji drugiej (*b-h-e-f*) według wspólnej osi *cis-d* (lub *g-gis*). Przykład 17-2b prezentuje rotację obu tetrachordów – ponownie przechodzą one z jednego w drugi, jednak według nowej, wspólnej osi *e-f* (lub *b-h*). Przykłady 17-2c oraz 17-2d pokazują, że obie transpozycje należą jedno-

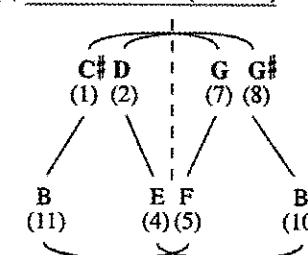
¹⁰ Por. również przykład 5-9 oraz analogiczny wykład na temat komórki Z.

cznie do dwóch różnych par inwersyjnie powiązanych cykli półtonowych, które przecinają się w układach dwudźwiękowych: *cis-d* i *g-gis* lub *e-f* i *b-h*. Obie osie symetrycznie połączonych tetrachordów wyrażone są odpowiednio sumami 3 i 9¹¹.

(a) sum-3 axis: C♯ D (or G-G♯)



(b) sum-9 axis: E-F (or B♭-B)



(c) sum 3 (= 15) alignment of inversionally related semitonal cycles:

(D e♭ e f f♯ G ---)
(C♯ c b b♭ a G♯ ---)

pc nos.: 2 3 4 5 6 7
1 0 11 10 9 8

(d) sum 9 (= 21) alignment of inversionally related semitonal cycles:

(F f♯ g g♯ a B♭ ---)
(E e♭ d c♯ c B ---)

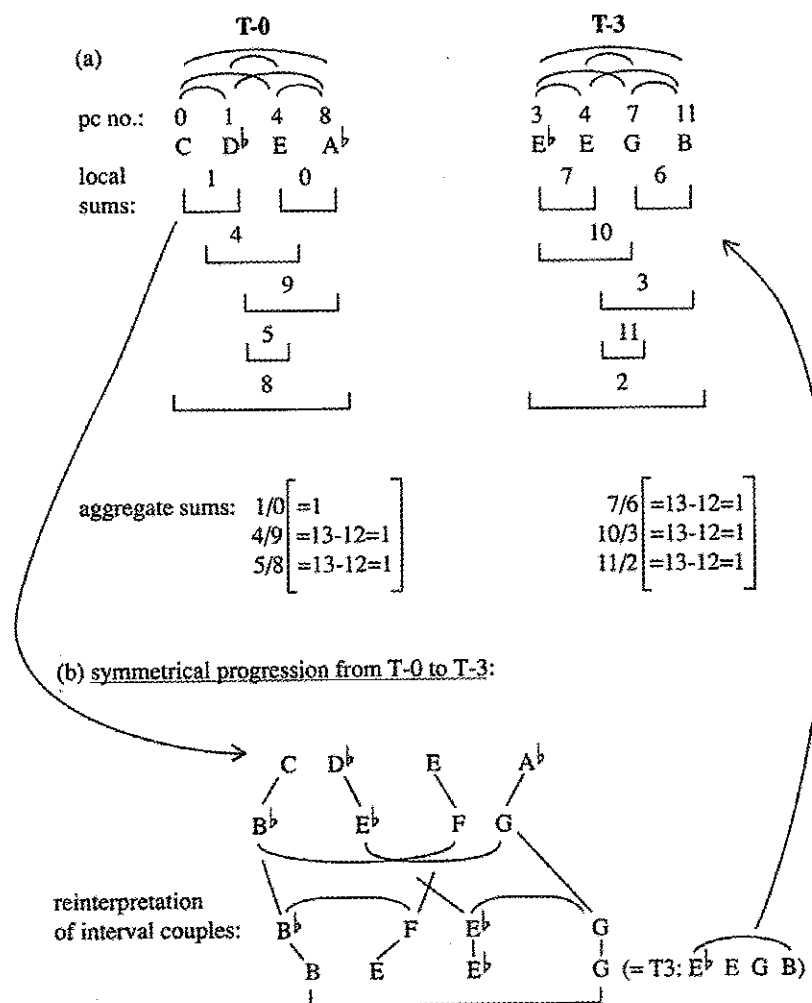
5 6 7 8 9 10
4 3 2 1 0 11

Przykład 17-2 a, b, c, d Bartók *IV Kwartet smyczkowy*, część I, dwa odpowiadające sobie tetrachordy podwójnie trytonowe

Owe relacje symetryczne zastosowane przez Berga i Bartóka prezentują jedynie część większego systemu, który nie został przez nich rozwinięty. Przykład 17-3 ilustruje rozszerzenie tych zasad – dowolny zestaw wysokości dźwięków (symetryczny lub niesymetryczny) przedstawia punkt przecięcia licznych układów symetrycznych. Można nawet udowodnić, że jakkolwiek tetrachord niesymetryczny, np. *c-des-e-as* (przykład 17-3a) może zostać zanalizowany jako trzy pary diad, z których każda zawiera dwie diady nierównorzędne. Takie zastosowanie różni się od relacji diad w dokładnie symetrycznych tetrachordach Berga i Bartóka, których obie diady w każdej parze są równorzędne. Nierównorzędne diady *c-des/e-as* przedstawiają dwa różne układy sum 1/0 (*c-e/des-as* sum 4/9, zaś *c-as/des-e* sum 8/5). Takie nierównorzędne, łączne sumy każdej z trzech par dają całkowicie symetryczną zawartość, której suma równa się 1. Jak to pokazano na przykładzie komórki Z (przykład 17-2), transpozycja niesymetrycznego tetrachordu o małą tercję (lub tryton) nie zmienia całkowitej zawartości sumy

¹¹ Nadal oznaczamy klasę wysokości *c* liczbą 0, 1-*cis*, 2-*d*, 3-*es* itd.

tetrachordu, ponieważ do każdej wysokości dźwięku dodajemy 3 (lub 6) a 4×3 (lub 4×6) = 0. Na przykład, transpozycja tercji małej *es-e-g-h* (T-3) może zostać podzielona na pary diad *es-e/g-h* sum 7/6, *es-g/e-h* sum 10/3, natomiast *es-h/e-g* sum 2/11. Tym samym, całkowita suma tetrachordalna 13 (=1) jest wspólna dla obu transpozycji.



Przykład 17-3 a, b Niesymetryczny tetrachord *c-des-e-as* (T-0) oparty na przecięciu się wielu symetrycznych układów diadycznych i jego transpozycja o tercję małą (*es-e-g-h*)

Wspólna suma zawartości pozwala na modulację o tercję małą wyłącznie za pomocą środków symetrycznych między transpozycjami tetrachordu. Innymi słowy, jak prezentuje to przykład 17-3b, poprzez zachowanie każdej

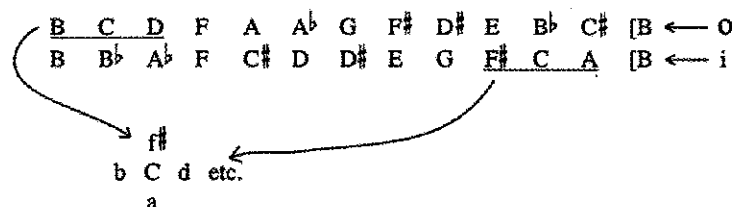
z miejscowych sum przebiegu harmonicznego możemy poruszać się w ramach tego samego zbioru układów dwudźwiękowych. Diady *c-des* i *e-as* mogą poruszać się symetrycznie w kierunku dwóch nowych dwudźwięków, odpowiednio *b-es* i *f-g*, tworząc w ten sposób nowy zbiór tetrachordalny (*b-es-f-g*). Interpretując drugi tetrachord w odniesieniu do składowej pary interwałów *b-f/es-g* (sum 3/10) możemy symetrycznie przejść od dwudźwięku *b-f* do nowego: *h-e*. Jeżeli zatrzymamy dwudźwięk *es-g*, osiągniemy transpozycję o tercję małą (*es-e-g-h*) oryginalnego zbioru (*c-des-e-as*).

Perle pokazał jak zbiór dwunastotonowy oparty na cyklu interwałowym oraz ściśle symetrycznej projekcji pojedynczego interwału, może stać się źródłem dla uzyskania wszystkich możliwych układów powiązanych symetrycznie akordów. Większość kompozycji Perle'a powstałych w latach 1939-1969 (oraz wszystkie późniejsze dzieła) opierają się na nieserialnym rozwinięciu kompozycyjnym takich układów. Oznacza to, że w jego muzyce tworzonej z konsekwentnie powtarzanego i uporządkowanego serialnie tematu dwunastotonowego, z którego wywodzą się takie przebiegi akordów, nie ma pierwszego planu. Nieserialnym podejściem do dwunastotonowości Perle zbliżył się ku idei Bartóka, o czym w pełni przekonał się na początku lat 50., kiedy dokładnie zanalizował kilka dzieł tego kompozytora¹².

Zbiór cykliczny

Czym więc jest ów specjalny zbiór dwunastotonowy przedstawiający ściśle symetryczną projekcję pojedynczego interwału? Jak seria dwunastotonowa może stanowić podstawę kompozycji nieserialnej? W jaki sposób zbiór dwunastotonowy pozwala nam wyjść poza pierwotne pojęcie dwunastotonowego motywu ostinatowego? Perle, który w swoim pierwszym, choć niedokończonym kwartecie smyczkowym zamierzał początkowo zastosować prawa techniki dwunastotonowej Schoenberga, zdawał sobie sprawę z określonych relacji pomiędzy każdym dźwiękiem i sąsiadującymi z nim dźwiękami w dowolnej formie serii. Wiedział także, że owe relacje pomiędzy występującymi obok siebie dźwiękami mogą zmieniać się jedynie dzięki transpozycji lub inwersji formy zbioru. Mimo że zrozumienie tych relacji przez Perle'a było zbieżne z schoenbergowską koncepcją serii, jego interpretacja zasadniczo od niej odbiegała (przykład 17-4). Łącząc w pary szereg podstawowy (*h c d f a as g fis dis e b cis [b]*) i jego inwersję (*h b as f cis d dis e g fis c a [b]*) zaobserwował na przykład, że w pierwszej formie serii wysokość *c* sąsiaduje z *h* i *d*, natomiast w formie odwróconej – z *fis* i *a*. Uwzględniwszy te dwie formy zdecydował, że dźwięk *c* może swobodnie przenieść się w kierunku dowolnej z czterech sąsiadujących wysokości lub się

z nimi połączyć¹³. Idea polegająca na tym, że każda klasa wysokości dźwięku stanowi punkt przecięcia między różnymi formami zbioru jest obca schoenbergowskiej koncepcji serii jako spójnej jednostki tematycznej. Według interpretacji Perle'a szereg jest zbiorem miejscowych relacji pomiędzy występującymi obok siebie dźwiękami. To z kolei prowadzi do kolejnego założenia, zgodnie z którym nawet wtedy, kiedy sąsiadujące ze sobą dźwięki dwunastotonowej serii schoenbergowskiej nie są uporządkowane logicznie, mogą wydawać się kompletne i usystematyzowane, jeżeli tylko dwunastotonowy zbiór zostanie przedstawiony w formie serii równorzędnych interwałów (na przykład cyklu opartego na kwincie czystej: interwał 7 lub półtonie: interwał 1, które są jedy-nymi interwałami, z których każdy może wygenerować pojedynczy cykliczny podział wszystkich dwunastu tonów).



Przykład 17-4 Nieukończony kwartet Perle'a, zestawienie podstawowego szeregu dwunastotonowego, jego inwersja

Przykład 17-5a przedstawia abstrakcyjne uszeregowanie dwóch par inwersyjnie powiązanych pokazów cyklu kwint, które korzystają z tych samych nut osiowych (C-C, G-G, D-D itd.). Osie dwóch par są reprezentowane przez sumy 0, 5, 9, 2. Dowolne dwie diady złożone z „sąsiednich wysokości” i przylegające do tej samej nuty osiowej w dwóch zbiorach cyklicznych, tworzą cykliczny tetrachord zbudowany na „septymie małej”. Jeżeli wybierzemy oś dźwiękową C-C, dwie diady zbudowane na czystej kwincie i złożone z sąsiadujących (w serii) nut d-a i f-c tworzą wówczas wspólnie cykliczny akord d-f-a-c (przykład 17-5b), w którym pierwsza para interwałowa oparta będzie na czystej kwincie lub interwałach [7], [7]. Jedną z najistotniejszych konsekwencji zbioru cyklicznego było to, że pozwolił kompozytorowi na ustalenie nowego kryterium konstrukcji harmonicznego lub symultanicznego. Wyeliminowało to konieczność określenia funkcji motywicznej szeregu dźwiękowego, ponieważ „w przeciwieństwie do ogólnego zbioru dwunastotonowego, zbiór cykliczny jest określony w całości przez którykolwiek z tworzących go trójdźwiękowych segmentów. Z kolei każdy taki segment zawiera wszystkie cechy, które określają zbiór – naprzemienne sumy utworzone przez przyległe klasy wysokości

13 Dennis Miller, *Perle on Perle* (New Jersey: League-ISCN, Boston Publication Series, 1987), ss. 8-9.

(a)	sums:	0	5	0	5	0	5	0	5	0	5	0	5	0	5
		c	C	f	G	b ^b	D	e ^b	A	a ^b	E	d ^b	B	[g ^b	G ^b b
		a	C	d	G	g	D	c	A	f	E	b ^b	B	e ^b	G ^b a ^b
	sums:	9	2	9	2	9	2	9	2	9	2	9	2	9	2

(b)	7	$\begin{bmatrix} c \\ a \end{bmatrix}$	3	$\begin{bmatrix} f \\ d \end{bmatrix}$	3	$\begin{bmatrix} b^b \\ g \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} e^b \\ c \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} a^b \\ f \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} d^b \\ b^b \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} g^b \\ e^b \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} b \\ a^b \end{bmatrix}$			
	axis	C		G		D		A		E		B		G ^b
	notes:													

Przykład 17-5 a, b (a) układ dwóch par uzupełniających się inwersyjnie cykli kwint czystych; (b) akordy cykliczne (sąsiadujące) pierwszej pary interwałowej [7], [7] (para kwint czystych) oraz drugiej pary interwałowej [3], [3] (para tercji małych)

sums	0	7	0	7												
o0,o7:	c	c	g	f	d	b ^b	a	e ^b	e	a ^b	b	d ^b	[g ^b	g ^b	d ^b	
i0,i5:	c	c	f	g	b ^b	d	e ^b	a	a ^b	e	d ^b	b	[g ^b	g ^b	b	
	0	5	0	5												
	2	9	2	9												
o2,o9:	g	g	d	c	a	f	e	b ^b	b	e ^b	g ^b	a ^b	[d ^b	d ^b	a ^b	
i2,i7:	g	g	c	d	f	a	b ^b	e	e ^b	b	a ^b	g ^b	[d ^b	d ^b	g ^b	
	2	7	2	7												
	4	11	4	11												
o4,o11:	d	d	a	g	e	c	b	f	g ^b	b ^b	d ^b	e ^b	[a ^b	a ^b	e ^b	
i4,i9:	d	d	g	a	c	e	f	b	b ^b	g ^b	e ^b	d ^b	[a ^b	a ^b	d ^b	
	4	9	4	9												
	6	1	6	1												
o6,o1:	a	a	e	d	b	g	g ^b	c	d ^b	f	a ^b	b ^b	[e ^b	e ^b	b ^b	
i6,i11:	a	a	d	e	g	b	c	g ^b	f	d ^b	b ^b	a ^b	[e ^b	e ^b	a ^b	
	6	11	6	11												
	8	3	8	3												
o8,o3:	e	e	b	a	g ^b	d	d ^b	g	a ^b	c	e ^b	f	[b ^b	b ^b	f	
i8,i1:	e	e	a	b	d	g ^b	g	d ^b	c	a ^b	f	e ^b	[b ^b	b ^b	e ^b	
	8	1	8	1												
	10	5	10	5												
o10,o5:	b	b	g ^b	e	d ^b	a	a ^b	d	e ^b	g	b ^b	c	[f	f	c	
i10,i3:	b	b	e	g ^b	a	d ^b	d	a ^b	g	e ^b	c	b ^b	[f	f	b ^b	
	10	3	10	3												

Przykład 17-6 Komplet dwunastu form zbioru cyklicznego w systemie interwałów [7, 7]

17 W przykładzie tym (17-7a) obie liczby „tonacji” 4,4 odnoszą się do sumy (lub osi) dwóch połączonych sum w każdej parze O/I: sumy $10 + 6 = 16$ (lub 4), sumy $1 + 3 = 4$. „Modus” 3,3 odnosi się do różnicy (lub interwału) między obiema sumami w każdej parze: 1 (lub 13) - $10 = 3$, $6 - 3 = 3$.

z dźwiękami *gis-dis* należącymi do akordu z septymą małą, zaś w o6, o1 z dźwiękami *h-fis* (zob. przykład 17-8b, takt 1). Drugi akord również składa się z trzech składników (niepełnego) czterodźwięku *molowego* z septymą małą (*a-c-e-[]*) oraz dźwięku-osi *Fis*. Dźwięk ten w i3, i10 sąsiaduje z wysokościami *a-e*, natomiast w o6, o1 – z dźwiękami *c-g*. Początkowy niepełny akord zbudowany na septymie małej powraca w ostatniej części taktu 1, gdzie pełni funkcję akordu prowadzącego do akcentowanej pierwszej miary taktu 2. Wszystkie akordy w początkowej ekspozycji tematu 1 (takty 1-7) można odnaleźć w tym samym układzie (o6, o1/i3, i10). Powtórzenie całego tematu o sekundę wielką wyżej (w taktach 8-13) ustanawia nowy układ o10, o5/i7, i2 (przykład 17-7b). W następnym, nieco zmodyfikowanym powtórzeniu tematu o cały ton w górę (w taktach 14-20), wprowadzono dalsze rozwinięcia akordu z *appoggiaturą* (w taktach o rozszerzonym metrum) – kompozytor ustanawia trzeci układ o2, o9/i11, i6 (przykład 17-7c). Akord kadencyjny stanowiący pełną konstrukcję akordu *molowego* z septymą małą (*e-g-b-d*, takt 20) przygotowuje modulację do pierwszego układu. Jeżeli zinterpretujemy go w odniesieniu do dźwięku-osi *G* (zob. przykład 17-8b), będzie należał do układów o2, o9/i11, i6 poprzedniego fragmentu. Jednakże, gdy dokonamy ponownej interpretacji akordu w kontekście dźwięku-osi *H* (por. przykład 17-8b, w tym samym takcie), stanie się on osią obrotu dla pierwszego jak i drugiego o6, o1/i3, i10.

Kolejny fragment (takty 21 i dalsze) zaczyna się szeregiem niepełnych akordów *molowych* z septymą małą pozbawionych dźwięków-osi. Każdy z tych akordów należy jednocześnie do wszystkich trzech układów, które jak dotąd nie uległy rozwinięciu (przykłady 17-7a, b i c). W momencie prezentacji w pierwszych skrzypcach – dźwięku-osi *G* (koniec taktu 22) powracamy do początkowego akordu kompozycji (*g-[gis]-h-[dis]-fis*) należącego do pierwszego szeregu o6, o1/i3, i10. Służy on zatem jako odniesienie „tonacyjne” dla zmodyfikowanego, czy też pobocznego pokazu w ramach grupy tematu 1, który możemy nazwać tematem 1b (takty 25 i dalsze). Perle w *Kwartecie* wykorzystuje wszechstronnie septymowy czterodźwięk *molowy*, który pełni rolę fundamentalnej, strukturalnej konstrukcji harmonicznego (analogicznie do trójdźwięku w tradycyjnym systemie *dur-moll*). Wspomniany powyżej akord jest jedynie jednym z wielu rodzajów akordów cyklicznych, które mogą pełnić funkcję komórki w tworzeniu spójnej, organicznej konstrukcji harmoniczno-melodycznej oraz poczucia centrum tonalnego.

Późniejsze utwory

Kolejne, bardziej radykalne rozwiązania systemowe Perle wprowadził latem 1969 roku, kiedy przebywał w MacDowell Colony. Jego były uczeń Paul Lansky wskazał kolejną możliwość tworzenia par form zbiorów (szeregów cyklicznych)¹⁸. Perle zbudował „modusy dwunastotonowe” łącząc w pary *inwersyjnie-powiązane* formy zbiorów należących do szeregów cyklicznych. Tworząc

18 Por. *Perle on Perle*, op. cit., ss. 18-19.

(a) $\text{♩} = 96-92$

Violin I
Violin II
Viola
Cello

o6, o1
i3, i10

repeat a whole - step up: T - 2

o10, o5
i7, i2

modified repeat: T - 4

o2, o9
i11, i6

Przykład 17-8 a Perle *V Kwartet smyczkowy*: (a) początek części I, fragment grupy pierwszego tematu

Przykład 17-8 a Perle V Kwartet smyczkowy: (a) część I, t. 15-31, fragment grupy pierwszego tematu – cd.

(b) SUM ARRAY of 06, 01/13, i10

[m. 1]: first chord	second chord	[m. 2]: first chord (etc.)
$\begin{array}{ccc} 6 & (1) & \\ b & G & (f\sharp) \\ g\sharp & G & d\sharp \\ 3 & 10 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 6 & (1) & \\ c & F\sharp & (g) \\ a & F\sharp & e \\ 3 & 10 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 6 & (1) & \\ b\flat & G\sharp & (f) \\ g & G\sharp & d \\ 3 & 10 & \end{array}$

passing chord

SUM ARRAY of 010, 05/17, i2

[m. 8]: first chord	second chord	[m. 9]: first chord (etc.)
$\begin{array}{ccc} 10 & (5) & \\ c\sharp & A & (g\sharp) \\ a\sharp & A & e\sharp \\ 7 & 2 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 10 & (5) & \\ d & G\sharp & (a) \\ b & G\sharp & f\sharp \\ 7 & 2 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 10 & (5) & \\ c & B\flat & (g) \\ a & B\flat & e \\ 7 & 2 & \end{array}$

SUM ARRAY of 02, 09/11, i6

[m. 14]: first chord	second chord	third chord (etc.)
$\begin{array}{ccc} 2 & (9) & \\ e\flat & B & (b\flat) \\ c & B & g \\ 11 & 6 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 2 & (9) & \\ e & B\flat & (b) \\ c\sharp & B\flat & g\sharp \\ 11 & 6 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 2 & (9) & \\ d & C & (a) \\ b & C & f\sharp \\ 11 & 6 & \end{array}$

Common chord pivot back to first SUM ARRAY of 06, 01/13, i10

[m. 20]: first chord	second chord-----second chord reinterpreted
$\begin{array}{ccc} (2) & 9 & \\ (a\flat) & G\flat & e\flat \\ f & G\flat & c \\ 11 & 6 & \end{array}$	$\begin{array}{ccc} 2 & 9 & \\ g & G & d \\ e & G & b \\ 11 & 6 & \end{array}$ equals $\begin{array}{ccc} 6 & 1 & \\ g & B & d \\ e & B & b \\ 3 & 10 & \end{array}$

tonic chord: axis note and one of the cyclic (neighbor notes) are identical

Przykład 17-8 b Perle V Kwartet smyczkowy: (b) schemat analizy akordów

je mógł uzyskać inne, równie spójne zbiory akordów cyklicznych. Wspomniane rozwinięcia pozwoliły ostatecznie sformułować wszystkie podstawowe układy diad „tonalności dwunastotonowej” zastosowanej przez Perle’a w VII Kwartecie (1973). Po nim powstały jeszcze *Songs of Praise and Lamentation* (1974) oraz *Sześć etiud* na fortepian (1976). Przygotowując nowe wydania powyższych utworów napisał w 1977 roku książkę zatytułowaną *Twelve-Tone Tonality*.

W pieśni piątej (*Beauty-be not caused-it is*) z *Thirteen Dickinson Songs* (przykład 17-9), skomponowanych w latach 1977-1978, możemy zaobserwować środki, za pomocą których Perle rozszerzył możliwości modulacji symetrycznej. Segment pierwszej frazy wokalne oraz partię akompaniamentu (w taktach 17-21) można konsekwentnie zanalizować jako akordy diadowo-osiove (przykład 17-10a). Jeżeli porównamy akord zbudowany na pierwszej i drugiej jednostce metrycznej (trzeci takt przykładu), zauważymy że dwa dźwięki (*e-fis*) pierwszego akordu przesunięte są o jeden półton do góry (do *f-g*), zaś cztery składniki (*f-e-as-b*) pierwszego akordu podążają o półton w dół (do *e-es-g-a*).

Przykład 17-9 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5 *Beauty-be not caused-it is*, t. 15-21

Mimo że akordy nie są skonstruowane symetrycznie, każdą diadę akordu (*e-fis* itd.) można rozwijać jako parę równoległych cykli I/II (przykład 17-10b). Mamy trzy możliwe pary interwałów 1, 2; 3, 6; 5, 4 dla dźwięków cyklicznych (przykład 17-10c). Zakładając, że system interwałowy to 1, 2, właściwym układem będzie wtedy jeden z dwóch zaprezentowanych w przykładzie 17-11 (w tym miejscu pojawiają się syntez). Tak długo, jak transponujemy ten sam interwał

(a)
axis notes: F#-----G
E-----F

cyclic, or neighbor notes: f e a^b b^b e e^b g a

(b)
axis notes: F#-----G----- (G#-----A----- etc.
E-----F----- (F#-----G----- etc.

cyclic notes: f-----e----- (e^b-----d----- etc.
e-----e^b----- (d-----c#----- etc.
a^b-----g----- (f#-----f----- etc.
b^b-----a----- (g#-----g----- etc.

(c)

Przykład 17-10 a, b, c Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5: (a) dwa akordy w takcie 17; (b) cykliczne „zapowiedzi” akordów z (a); (c) pary interwałowe 1, 2; 3, 6; 5, 4 dźwięków cyklicznych

(a) first chord second chord // first chord second chord

sums: $\begin{matrix} 10 & 11 \\ e & F\# \\ a^b & E \\ 0 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 10 & 11 \\ f & G \\ b^b & F \\ 0 & 2 \end{matrix}$ etc., or: $\begin{matrix} 2 & 4 \\ a^b & F\# \\ e & E \\ 8 & 9 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 4 \\ g & G \\ e^b & F \\ 8 & 9 \end{matrix}$ etc.

(b): arrays for the two chords, in interval-system 1,2.

o10,o11: f f f# e g e^b a^b d a d^b b^b c (b b c etc.

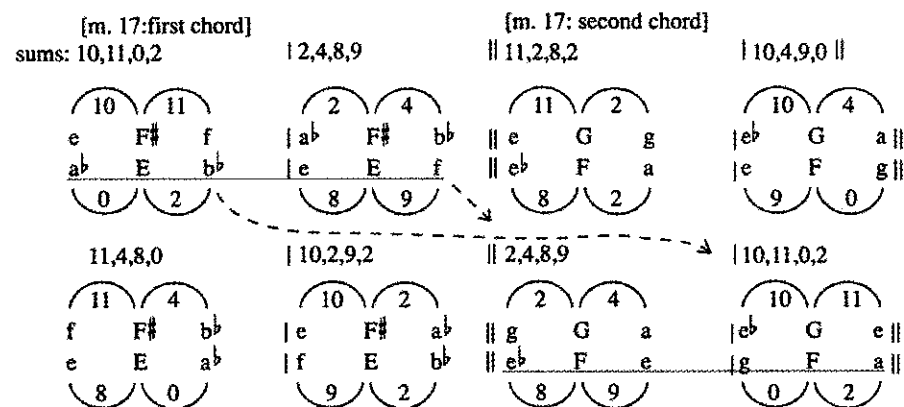
o0,i2: c c d b^b e a^b (f# f# a^b etc.
0 2 0 2

or:

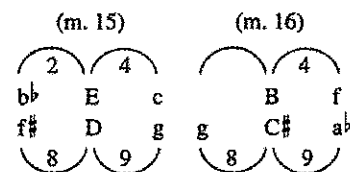
o2,i4: c# c# d# b f a g g a/d c e b^b f# a^b a^b f#
o8,o9: e e f e^b f# d g c# a^b c a b (b^b b^b b
8 9 8 9

Przykład 17-11 a, b Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, symetryczne właściwości dwóch akordów w t. 17

osiowy (*e-fis*) w celu uzyskania drugiego akordu, każdy z ciągów wskazanych w przykładzie 17-11 może być szeregiem. Jeśli zostanie zachowany ten sam dystans pomiędzy *dźwiękami-osiami* (przykład 17-12) powyższe szeregi dwunastu akordów (przykład 17-11) mogą reprezentować którykolwiek z szeregów z przykładu 17-12 (podkreślone są tu permutacje w systemie interwałowym 1,2, co pokazuje także relacje symetryczne, czyli wspólne sumy między dwoma zbiorami). Sumy 2, 4, 8, 9 z akordów w przykładzie 17-12 stanowią również podstawę akordów w poprzednich taktach (przykład 17-13).

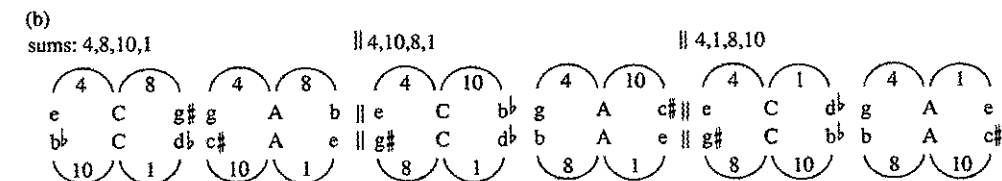
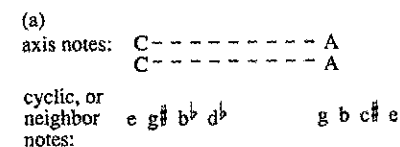


Przykład 17-12 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, symetryczna zależność (wspólne sumy) dwóch akordów każdego z dwóch układów

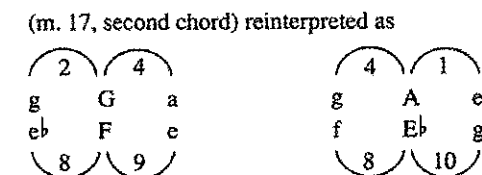


Przykład 17-13 Perle, *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, symetrycznie powiązane akordy w taktach 15-16

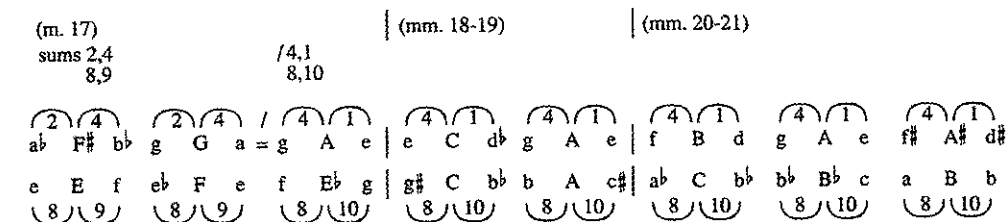
W dwóch kolejnych taktach (takty 18-19) odnajdujemy powtórzone ekspozycje kolejnej pary symetrycznie powiązanych akordów (przykład 17-14). Ze względu na powtórzenie *dźwięku-osi* mamy tu więcej możliwych interpretacji. Jeżeli ponownie przyjrzymy się drugiemu akordowi w takcie 17 zauważymy, że można go zreinterpretować jako jeden z trzech układów (przykład 17-15). Zdamy sobie sprawę z tego, że dokonaliśmy modulacji poprzez reinterpretację segmentów całego zbioru (przykład 17-15). Przykład 17-16 prezentuje całkowitą sekwencję fragmentu od taktu 17 do 21. Akord przecinający kreskę taktową (takty 20-21) podlega reinterpretacji i staje się składnikiem nowego układu (przykład 17-17). Przykład 17-18 pokazuje zbiory tworzące trzy takie układy.



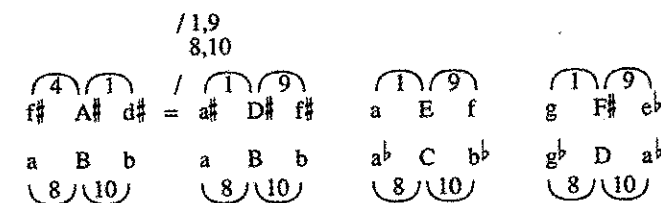
Przykład 17-14 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, nowa para symetrycznie powiązanych akordów (t. 18-19): (a) dźwięki-osi, sąsiadujące (cykliczne); (b) trzy interpretacje dwóch nowych, symetrycznie zależnych akordów (t. 18-19)



Przykład 17-15 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, reinterpretacja drugiego akordu w takcie 17 (zob. przykład 17-12) jako jednego z trzech układów w przykładzie 17-14b



Przykład 17-16 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, całkowity przebieg (t. 17-21) fragmentu



Przykład 17-17 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, akord przecinający kreskę taktową w taktach 20-21, zinterpretowany i dążący do nowego układu

sums: 2,4: c# c# d# b f a g g a / d c e b f# a# a# f#
 8,9: e e f e# f# d g c# a# c a b (b b b b

sums: 1,4 b d d b f a# a# f b d / c c# e# b# f# g a e c c#
 8,10 a b b a c# g e# f f e# / b# b# c a# d f# e e f#

sums 1,9 c c# g# f e a c c# / b d g f# e# b b d
 8,10 a b b a c# g e# f f e# / b# b# c a# d f# e e f#

Przykład 17-18 Perle *Thirteen Dickinson Songs*, tom II, nr 5, trzy układy cykliczne, z których wprowadzony jest przebieg w przykładach 17-16 i 17-17

W swoich późniejszych kompozycjach Perle nadal rozbudowywał zasady systemu „tonalności dwunastotonowej” wykorzystując je z coraz większą wprawą. Z większą łatwością radził sobie z nową koncepcją „konsonansu” i „dysonansu”, w których zawartość sumaryczna (lub symetryczna) określająca daną konstrukcję akordową stanowi, analogicznie do tercjowej konstrukcji tradycyjnego trójdźwięku, konsonansowy punkt odniesienia dla dźwięków obcych, których obecność mógł zinterpretować. Tego typu elementy obce, które działają destrukcyjnie, a tym samym – „dysonansowo”, w ramach nowego zbioru zasad syntaktycznych mogły zostać wykorzystane jako zawieszenia, dźwięki przejściowe lub *appoggiatury*.

Pierwszym jednoczęściowym utworem reprezentującym takie podejście do konsonansu i dysonansu jest *VIII Quartet*. Kompozytor osiąga w nim poczucie integralności strukturalnej dzięki sieci związków motywicznych tworzących bogaty materiał kontrapunktyczny w partiach czterech równorzędnych instrumentów. W utworze zauważyć można więc zmiany w sekcjach, które częściowo określa świadomość artykulacyjnych możliwości instrumentów smyczkowych: od fragmentów z bardziej lub mniej wyraźnym *staccato*, po szczegółowo zarysowane pasaży grane *legato*. Dzięki wykorzystaniu najbardziej korzystnych rejestrów danego instrumentu, dzieło Perle’a charakteryzuje się pełną, a zarazem przejrzystą fakturą.

W kompozycji Perle’a podział sekcyjny wyznaczają przebiegi fakturalne, w których *stretta* powodują stopniowe nawarstwienia harmoniczne. Węzłowe punkty kompozycji podkreślone są dodatkowo środkami dynamicznymi i zmianami metryczno-agogicznymi. Wznoszący się motyw rytmiczny w *stretto* i *crescendo* początkowej, łukowej frazie utworu (przykład 17-19), po którym głosy instrumentów zbiegają się harmonicznym w *subito pianissimo*, konstruuje pewien wzorcowy kształt fraz w całym utworze. Druga fraza utworu wznosi się i opada nieregularnie i z większym wzburzeniem, nadal jednak w drobnych wartościach rytmicznych. W szerszym kontekście zmian tempa oraz kontrastujących ze sobą poziomów dynamicznych, kształt łuku nabiera coraz większego znaczenia strukturalnego w rozwoju całości. Do integracji struktury przyczyniają się także rytm i agogika. Tempo całej kompozycji dzieli się proporcjonalnie

The musical score consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Tampa I' and the second 'Tampa II'. The third system is labeled 'cycles'. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are numerical sequences and chord symbols. The first system is labeled 'Tampa I' and the second 'Tampa II'. The third system is labeled 'cycles'. The score is written in a complex, non-standard notation that reflects the twelve-tone system.

Przykład 17-19 Perle *VIII Kwartet smyczkowy „Windows on Order”*, fragment początku, zależności metryczne i przebieg symetryczny

na cztery zakresy, które charakteryzuje „wspólny mianownik” o wartości 17 dla różnych wartości metronomicznych (51, 68, 102, 136 i 153). Wykorzystując właściwe czasy trwania dźwięku w dowolnym z tych temp, można przewidzieć pozostałe. Na przykład, w przejściu z tempa 1 do tempa 2 frazy drugiej, 1/3 ćwierćnuty wyznacza czas trwania szesnastki nowego tempa. Wspomniana 1/3 wartość ćwierćnuty jest odwzorowana czasowo w motywie przewodnim w takcie 1, który to przewija się w całym utworze, a ta sama wartość powraca przy wejściu pierwszych skrzypiec na początku frazy drugiej.

Jeżeli chodzi o zależności tonalne, w tym utworze Perle zastosował je w bardziej dowolny sposób niż w jakiegokolwiek wcześniejszej „dwunastotonowej” kompozycji. Na przykład w motywie przewodnim (w pierwszych trzech ósemkach taktu pierwszego) pierwsza wysokość: *gis* powraca w oktawie (*as*), która w akordzie występuje tylko raz. Drugi motyw opiera się na układzie sum: 5, 11 (*gis-A-d/d-A-as*) oraz 1, 2 (*b-Es-h*). Na pierwszej mocnej części taktu diada stanowiąca oś przechodzi w *gis-gis*, co jest uderzające jeżeli weźmie się pod uwagę, że oktawa podwojona jest w motywie początkowym. Osie unisona zajmują szczególne miejsce w hierarchii strukturalnej, ponieważ niezależnie od tego, jak zinterpretujemy sąsiadujące dźwięki, zawsze uzyskamy te same cztery sumy toniczne. Są one reinterpretowane w ten sposób, że szereg początkowy (5, 11/1, 2) zmienia się w 5, 1/11, 2, co oznacza, że *a-Gis-es* (5, 11) / *f-Gis-fis* (1, 2), zmienia się w *a-Gis-f* (5, 1) / *es-Gis-fis* (11, 2).

Następnie, należy zwrócić uwagę na to, co dzieje się w partii altówki. W przeciwieństwie do jednej z podstawowych sum: 11 (wyrażonej przetrzymanymi dźwiękami *a* i *d* w partii wiolonczeli i drugich skrzypiec), altówka (wraz z przetrzymanym w pierwszych skrzypcach dźwiękiem *fis*) sukcesywnie rozwija sumy 5, 1 (*b-G-fis*), 4, 1 (*a-G-fis*), 3, 1 (*as-G-fis*) oraz 2, 1 (*g-G-fis*). Również w tym przypadku ostatnia suma prezentuje sytuację, w której jedna wysokość dźwięku w wyniku progresji może reprezentować dwie inne, co jest rezultatem specyficznej progresji. Nie wynika to ze zwykłej procedury dźwięku przejściowego, a raczej z serii „modulacji”, która jest analogiczna do ciągu dominant wtrąconych w utwór tonalny. Wobec powyższego, komórkę dźwiękową: *b-G-fis* można interpretować jako 4, 1 (*b-Fis-g*); *a-G-fis* jako 3, 1 (*a-Fis-g*); zaś *as-G-fis* jako 2, 1 (*as-Fis-g*)¹⁹.

W takcie 6 nowa interpretacja ostatniego układu 2, 1/11 przywraca ciąg początkowy. W ostatnim akordzie tego taktu (*fis-h-c-a-e-b*) sąsiednimi dźwiękami dla osi *E* i *H* są: *a, b/c, fis*, co daje nam sumy 1, 2 (*a-E-b*)/11, 5 (*c-H-fis*).

19 W tym miejscu można zastosować prostą regułę. W każdym trzydźwiękowym segmencie można przenieść jeden dźwięk o interwał wskazany przez dwa pozostałe dźwięki. Tym samym, kompozytor mógł zreinterpretować segment 5,1, *b-G-fis* jako 5,4 (*g-B-fis*) i kontynuować go do *b-G-a*, nie uwzględniając „modulacji”. Mając segment *b-G-fis* kompozytor może przetrzymać tercję małą (*b-G*), podczas gdy *fis* będzie przemieszczało się między *a*, *c*, *es*, *fis*. W pierwszej części swojej *Sinfonietty* (1987) Perle posuwa się o wiele dalej w zastosowaniu tej procedury.

W kolejnym takcie akord składający się z sąsiednich dźwięków przesuwają się o kolejne półtony w górę (nie uwzględniając w tym dźwięków osiowych), a to oznacza, że prezentowane są tu jedynie interwały cykliczne. Przesunięcie półtonami prowadzi do dźwięków: *Cis-D/E-Ais* (koniec pierwszej miary taktu). Sugerowane dźwięki osiowe dla tego akordu to *C-G* lub *C-Cis* (zawsze może być to tryton, jeżeli tworzą go sąsiadujące dźwięki). Po wspomnianym akordzie wiolonczela wprowadza dwa dźwięki-osiowe: *C-Cis*, po których natychmiast następuje ostatnie przesunięcie akordu składającego się z sąsiadujących dźwięków o półton w górę oraz analogiczne półtonowe opadanie dźwięków osiowych. W takcie 8 powracamy do interwału osiowego w unisono i ponownie reinterpretujemy szereg jako 5, 1/11, 2 (np. ostatni akord *as-[F]-c/e-[G]-g*). Dlatego można stwierdzić, że w VIII Kwartecie (podobnie jak i w innych późniejszych utworach) Perle w bardziej wyrafinowany sposób zastosował różne parametry i rozwinął nowy rodzaj tonalności.

Proponowana lektura

1. 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).
2. David Bernstein, *Symmetry and Symmetrical Inversion in Turn-of-the-Century Theory and Practice*, referat wygłoszony na krajowym spotkaniu Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego (American Musicological Society, Baltimore, 3 XI 1988).
3. Howard Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music; Resources of the Tempered Scale* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1960), *Symmetrical Twelve-Tone Forms*, ss. 373-376.
4. Dennis Miller, *Perle on Perle, Music Associates of America* (New Jersey: League-ISCAM, Boston Publication Series, 1987).
5. George Perle, *Evolution of the Tone-Row: The Twelve-Tone Modal System*, „Music Review” 1941 nr 2/4, ss. 273-287.
6. George Perle, *Letter to the Editor, Boston Review* 16 III 1987.
7. George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962; wyd. piąte popr., 1981).
8. George Perle, *Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók*, „Music Review” 1955 nr 16, ss. 300-312.
9. George Perle, *The Listening Composer* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990).
10. George Perle, *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977).

Rozdział 18

Muzyka konkretna
i muzyka elektroniczna



Do wczesnych lat pięćdziesiątych XX wieku w muzyce dominowały dwie tendencje. Pierwsza z nich charakteryzowała się matematyczną kontrolą różnorodnych elementów dzieła muzycznego bazując na technice serializmu, druga koncentrowała się na nowych, radykalnych poszukiwaniach w zakresie barwy dźwięku. Obie tendencje aż do zakończenia II wojny światowej nie odegrały większej roli. Stało się tak pomimo zapoczątkowanego w latach dwudziestych postępu technologicznego w budowaniu sterowanych manualnie instrumentów elektronicznych oraz dalszego zainteresowania muzyką bazującą na dźwiękach otoczenia (hałas, szum), a rozwijaną przed I wojną światową przez włoskich futurystów. Kluczowym czynnikiem pozwalającym na poczynienie ogromnych postępów w obszarze matematycznej kontroli nad dźwiękiem po roku 1950 było wynalezienie taśmy magnetycznej.

Muzyka konkretna bez taśmy. Paryż

Fundamentem dla rozwoju nowych możliwości brzmieniowych stały się prowadzone w Paryżu pierwsze (jeszcze przed zastosowaniem taśmy) powojenne eksperymenty z barwą dźwięku. W roku 1948 kompozytor i inżynier elektronik Francuskiego Radia, Pierre Schaeffer, zaczął rozważać wykorzystanie odgłosów natury jako podstawy kompozycji. Zainteresowanie to wpływało z jego pracy badawczej nad akustyką, prowadzonej od roku 1942, kiedy to zajmował stanowisko kierownika Studio d'Essai (od roku 1946 studio zmieniło nazwę na Club d'Essai). Pracę badawczą Schaeffera poprzedziły historycznie eksperymenty włoskich futurystów poszukujących możliwości stworzenia muzyki opartej na odgłosach generowanych zarówno naturalnie jak i mechanicznie. Schaeffer miał jednak do dyspozycji gramofon, więc wydobywane dźwięki mogły być zmieniane mechanicznie poprzez manipulowanie płytami. Takie zastosowanie gramofonów przewidzieli już w Berlinie w latach dwudziestych prowadzący eksperymenty akustyczne Hindemith i Toch. Pierwszym ważnym efektem pracy Schaeffera (po wczesnych eksperymentach z nagrywanym brzmieniem dzwonu) był utwór *Étude aux chemins de fer* (1948). Schaeffer wykorzystał w nim nagrane na płytę odgłosy sześciu lokomotyw parowych, które najpierw ruszały z miejsca, a następnie z ryt-

micznym stukotem kół rozpędzały się po torowisku. Kompozycję tę wyemitowano wraz z *Étude aux tourniquets* i *Étude aux casseroles* w ramach „concert de bruits” w październiku 1948. Chociaż dzięki manipulacji nagraniem dźwiękami (odtworzenie od końca do początku, zmiana prędkości) możliwym stało się wprowadzenie w nich pewnych zmian, ponowne scalenie oryginalnego materiału za pomocą dostępnych technik nie pozwalało na ukrycie ich pochodzenia, ani też na integrację w jednolity materiał muzyczny¹.

Zastosowanie przez Schaeffera w kanonie kilku gramofonów, jak i zmiany w prędkości nagranych materiałów, dawały nowe możliwości oraz pozwalały na częściowe rozwiązywanie problemów towarzyszących procesowi tworzenia nowego materiału dźwiękowego. Na przykład zmiana prędkości prowadziła do radykalnych zmian m.in. w zakresie wysokości dźwięku, czasu jego trwania. Dalej posunięta modyfikacja każdego kolejnego elementu w nagrywanej grupie dźwięków stała się możliwa dopiero na początku lat 50., kiedy zaczęto stosować taśmę. W międzyczasie, we współpracy z Pierrem Henry’em, Schaeffer stworzył swoje pierwsze dzieło bez użycia taśmy, jakim była *Symphonie pour un homme seul* (1949), nazwana najpierw *Symphonie de bruits*. Dzieło to stanowiło ważny element pierwszej publicznej prezentacji *musique concrète*, jaka odbyła się w marcu 1950 roku w École Normale de Musique, będąc także okazją do zaobserwowania przez kompozytora efektów akustycznych powstających przy wykorzystaniu niespotykanego zestawu gramofonów oraz głośników. Techniki zastosowane w *Symphonie* zastąpiły wcześniejsze manipulacje nagraniami płytowymi, ponieważ zaczęto teraz sięgać coraz częściej po dostępne źródła dźwięków wydobywanych przez człowieka oraz osiąganych za pomocą aparatury (zarówno w kategorii dźwięków o określonej wysokości jak i kategorii odgłosów naturalnych). Ostatecznie kompozytor oparł jedenaście fragmentów dzieła na połączeniu dwóch kategorii dźwiękowych: (1) dźwięków wydobywanych przez „instrument naturalny” (głos ludzki) – oddechu, fragmentów wokalnych, krzyku, nucenia, gwizdu oraz (2) dźwięków pochodzenia „sztucznego” – odgłosu kroków, pukania do drzwi, perkusji, fortepianu preparowanego i instrumentów orkiestrowych².

W roku 1951 Schaeffer i Henry rozpoczęli współpracę, której efektem było wielkie dzieło operowe *Orphée* należące do gatunku *musique concrète*. Instrumentacja dzieła przysporzyła im ogromnych problemów, przygotowano zatem dwa różne rodzaje partytury: *la partition opératoire*, będącą zapisem procedur technicznych oraz *la partition d’effet*, będącą zapisem struktury muzycznej i jej rozwinięcia³. Opera miała swą premierę w Paryżu, natomiast przed jej wykonaniem w Donaueschingen w roku 1953 została po raz

1 Szczegółowe omówienie dokonań w zakresie *musique concrète* por. Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (Oxford: Clarendon Press, 1987), ss. 19-42.

2 Kompozytor zastosował fortepian preparowany (wstawiając między struny różne przedmioty) z inspiracji Johna Cage’a, z którym spotkał się w tym samym roku.

3 Por. Peter Manning, *Electronic and Computer Music*, op. cit., s. 29.

pierwszy poprawiona i rozszerzona. Ostateczną wersję opery noszącej tytuł *Le zoile d’Orphée* wystawiono w 1966 roku. Zastosowana w niej technika kolażu polega na zestawieniu brzmień naturalnych na tle przypominającym typowe dla Glucka recytatywy i arie na dwa głosy żeńskie z klawesynem i kontrastującymi partiami skrzypiec solo. Schaeffer rozwiązał problemy związane z komunikacją graficzną i percepcją sięgając po prace naukowca André Molesa.

Z powodu sporu o estetykę Schaeffera toczącego się we wczesnych latach 50. w Darmstadt pomiędzy twórcami niemieckimi i francuskimi, kompozytor stanął przed koniecznością obrony swoich zasad sprzeciwiając się przedstawicielom nurtu muzyki elektronicznej. W roku 1951 w Darmstadt Schaeffer prowadził wykłady z zakresu eksperymentów studyjnych. Wykłady odbywały się w studiu zorganizowanym dla niego przez Paris Broadcasting System, a wzięli w nich udział Boulez, Scherchen oraz Stockhausen. W 1952 roku przedstawił historię swoich dokonań w zakresie *musique concrète* i w sposób usystematyzowany sformułował zasady kompozycji. Zdefiniował i opisał zastosowanie różnego typu „obiektów”: dźwięków o konkretnej wysokości, odgłosów pochodzących z naturalnego otoczenia („hałas”), jak również brzmień uzyskanych na fortepianie preparowanym⁴. Do późnych lat pięćdziesiątych zarówno estetyka *musique concrète*, jak i muzyki elektronicznej – często łączonych na gruncie jednej kompozycji – spotkała się z akceptacją kompozytorów należących do obu środowisk. Znaczącą rolę odgrywali wśród nich niemieccy twórcy muzyki elektronicznej oraz członkowie Groupe de Recherche de Musique Concrète (w roku 1958 przemianowanej na Groupe de Recherches Musicales). Ci ostatni byli blisko związani ze studium Schaeffera. Wybitnymi członkami i sympatykami Groupe byli: François Bayle (dyrektor Groupe od 1966 roku), Pierre Henry, Luc Ferrari, François-Bernard Mache, Ivo Malec, Iannis Xenakis (grecki architekt i kompozytor), Luciano Berio, Michel Philippot, André Boucourechliev (kompozytor bułgarsko-francuski) i Varèse. Twórcy ci reprezentowali szerokie spektrum estetyczne – od czystej idei *concrète* i nieokreśloności, po ściśle obliczenia matematyczne w muzyce elektronicznej i komputerowej. Nawet Bayle, będący jednym z najbardziej zagorzałych zwolenników *musique concrète*, po 1963 roku zaczął włączać do swoich utworów elementy elektroniczne. Te bardziej ogólne osiągnięcia na gruncie *musique concrète* doprowadziły do przyjęcia terminu *expériences musicales*, który to wyparł pierwotne (zawężone) określenie Schaeffera⁵.

4 Por. Pierre Schaeffer, *A la recherche d’une musique concrète* (Paris: Éditions du Seuil, 1952). Kompozytor szerzej rozwinął swoje teorie w: *Traité des objets musicaux* (Paris: Éditions du Seuil, 1966).

5 H.H. Stuckenschmidt, *Twentieth-Century Music*, tłum. z niem. Richard Deveson (New York i Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969), s. 182.

Muzyka konkretna z użyciem taśmy. Paryż

Na początku lat 50. zastosowano urządzenia rejestrujące nagrania na taśmie magnetycznej, co umożliwiło znaczny postęp w tworzeniu *musique concrète*. Opisując nowe zjawisko w muzyce, w którym odgłosy naturalne nagrywane były bezpośrednio na taśmę (zamiast stosowania abstrakcyjnych symboli w partyturze objaśniających dźwięki wydobywane przez instrumenty utrwalane na taśmie), Schaeffer wprowadził termin *musique concrète*. Dzięki taśmie można było modyfikować i dowolnie zmieniać różnorodne efekty dźwiękowe, począwszy od tych, których źródłem był głos ludzki lub instrumenty, poprzez odgłosy wiatru, silnika i innych maszyn. Można było zmieniać prędkość, a tym samym modulować częstotliwość i czas trwania, odtwarzać od końca do początku, lepiej kontrolować i rozszerzać zakres dynamiki, uzyskać efekt ostinata poprzez zastosowanie pętli, nakładać na siebie jednocześnie większą ilość różnych taśm, wyizolować rdzeń danego dźwięku czy odgłosu za pomocą eliminacji jego uderzenia lub wybrzmiewania, zastosować efekt echa jak również szereg innych technik. Najwcześniejszymi utworami *concrète*, w których zastosowano techniki taśmowe były: *Concerto des ambiguïtés* Henry'ego i *Bidule en ut* (1950) Schaeffera i Henry'ego. Do kategorii muzyki elektronicznej zaliczyć można także szereg kompozycji powstałych po roku 1950, których podstawą stała się synteza *musique concrète* z dźwiękami generowanymi elektronicznie.

Pierwsze zastosowanie elektroniki w muzyce powojennej Europy Studio radiowe w Kolonii

We wczesnych latach 50. pojawiło się niewiele dzieł, które byłyby ściśle przyporządkowane wyłącznie zasadom jednego z nurtów: *concrète* czy też elektronicznego. Takie kompozycje określano terminem: muzyka na taśmę. Podstawową różnicą między technikami stosowanymi w *musique concrète* i elektronicznej było źródło samych dźwięków. Czysto elektroniczny idiom muzyczny, w którym dźwięki generowane były wyłącznie za pomocą urządzeń elektronicznych, a następnie nagrywane na taśmę magnetofonową, powstał w Studio Muzyki Elektronicznej zachodnioniemieckiej stacji radiowej WDR w Kolonii w 1951 roku. Dwie główne postaci kojarzone z tym studiem, to jego założyciel – dr Herbert Eimert, kompozytor, muzykolog i krytyk zgłębiający estetykę muzyki elektronicznej i jej techniczne podobieństwa do *musique concrète* oraz ultraserialista – Karlheinz Stockhausen, który został dyrektorem studia w roku 1963. Chociaż ich pierwsze eksperymenty z muzyką elektroniczną zawdzięczały wiele serialnym założeniom Weberna, Eimert już wcześniej, w latach dwudziestych, opisał w sposób systematyczny estetykę i techniki kompozycji dwunastotonowej, aby rozwinąć je później w swych publikacjach: *Lehrbuch der Zwölftontechnik* (1950) i *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik* (1963). Opracowania te miały

wpływ na Stockhausena i innych twórców zajmujących się możliwościami, jakie dawał serializm. Jednym z pierwszych ważniejszych eksperymentów Eimerta był utwór *Four Pieces* (1952-1953), w którym dźwięki syntezowane elektronicznie nagrano na taśmę.

W tym samym czasie wykorzystywano również (początkowo jako elementy podstawowe dla nowego medium) czyste dźwięki elektroniczne, tzw. tony sinusoidalne (pozbawione alikwotów) generowane za pomocą prądu zmiennego lub oscylatora sinusoidalnego. Tworzenie, manipulacja i synteza tych elementów przy wykorzystaniu generatorów elektronicznych i taśmy magnetycznej spowodowały radykalne przemiany i rozszerzenie świata dźwięków muzycznych. Można to postrzegać jako urzeczywistnienie proroczej wizji Busoniego sprzed I wojny światowej, w której kompozytor przedstawił potrzebę zaistnienia muzyki wywiedzionej z nauki. Nowa technologia elektroniczna przyniosła ze sobą nieograniczone możliwości wykorzystania częstotliwości w zakresie słyszalnym dla ucha ludzkiego, a także rozszerzyła spektra trwania dźwięku, jego barwy i dynamiki. Eimert łączył od początku koncepcję serializmu ze wszystkimi poziomami procesu komponowania utworów elektronicznych. Łączył też tę koncepcję z estetyczną podstawą muzyki:

„Wszystko, od najmniejszego elementu pojedynczej nuty, podlega serialnej permutacji. [...] Analiza materiału prowadzi niezmiennie do serialnie uporządkowanej kompozycji; nie istnieje inny wybór niż uporządkowanie tonów sinusoidalnych w obrębie dźwięku. [...] Można powiedzieć, że dźwięk «istnieje» tam, gdzie spotykają się elementy czasu, wysokości i natężenia; ten fundamentalny proces powtarza się na każdym poziomie sieci serialnej, organizującej pozostałe części składowe w odniesieniu do niego. [...] Muzyka elektroniczna to nie «inna» muzyka, lecz muzyka serialna. [...] Obecnie zjawisko fizycznego rozszerzania brzmienia znane jest dzięki dokładnym danym naukowym, bez odniesienia do żadnej muzycznej, ekspresjonistycznej psychologii”⁶.

Pomimo podstawowych podobieństw proceduralnych między technikami elektronicznymi a *concrète* omówionymi przez Eimerta – w tym nakładania dźwięku, jednoczesnego zastosowania wielu taśm (w kanonie), ucinania, klejenia, ponownego montażu, zmiany w prędkości, odtwarzania wstecz, ostinata osiąganego za pomocą pętli, określania długości dźwięku długością taśmy, zmiany dynamiki, zastosowania wielu głośników itp. – jego podejście oznaczało fundamentalną zmianę w filozofii, różnej od muzyki konkretnej powiązanej ze światem dźwięków naturalnych, leżących bliżej świata człowieka.

Niemniej jednak, czysty elektroniczny serializm utorował drogę ku zastosowaniu w późnych latach 50. komputerów i ku silniejszej tendencji do re-

6 Herbert Eimert, *What is Electronic Music?*, „Die Reihe” 1955 nr 1 (tłum. ang. 1958), ss. 8-9.

zygnacji z osoby wykonawcy. Od samego początku kompozytor muzyki elektronicznej potrafił wygenerować bezpośrednio ze źródła elektronicznego surowy materiał do obróbki, by później pracować już z samą taśmą.

Pierwsza całkowicie elektroniczna kompozycja, bazująca wyłącznie na czystych (sinusoidalnych) tonach, to poddane pełnej serializacji *Elektronische Studie I* Stockhausena (1953). Natomiast pierwszą tego rodzaju wydaną partyturą była kompozycja *Elektronische Studie II* (wyd. Universal Edition, 1954). Oba dzieła powstały w studio WDR w Kolonii. Choć wyłącznym źródłem dźwięków w obu utworach był generator fal sinusoidalnych, to dźwięki elektroniczne w utworze *Studie II* powstały poprzez rozdzielanie „szumu białego” na „szum barwny”, a nie za pomocą dodania częstotliwości fal sinusoidalnych do „dźwięków stałych i mikstur dźwiękowych”⁷. W ten sposób do kompozycji elektronicznej zaczęto wprowadzać systematycznie spektrum szumu dźwięków.

Pierwszym krokiem w trakcie komponowania *Studie II* było nagranie na taśmę „surowego” materiału, zawierającego mikstury 193 tonów, których indywidualne częstotliwości wyprowadzone zostały w sposób serialny (matematycznie)⁸. Następnie dokonano wyboru dźwięków z zakresu całej „skali” tych mikstur i nagrano je zgodnie z nutowym lub graficznym schematem (przykład 18-1)⁹.

Stopień szumu wprowadzonego do kompozycji zależał zarówno od nałożonych alikwotowo tonów składowych jak i od zagęszczenia nałożonych na siebie oscylacji sinusoidalnych. Kontrola wskaźnika tych sinusoid pozwalała zatem na stopniowe transformacje dźwięków w obrębie continuum między dźwiękami a szumem. W odróżnieniu od *Studie I*, wykorzystanie komory rewerberacyjnej w *Studie II* przyczyniło się do regularnego zastosowania szumu w kompozycji poprzez większe zagęszczenie osiągane za pomocą zniekształcenia nakładających się na siebie tonów sinusoidalnych.

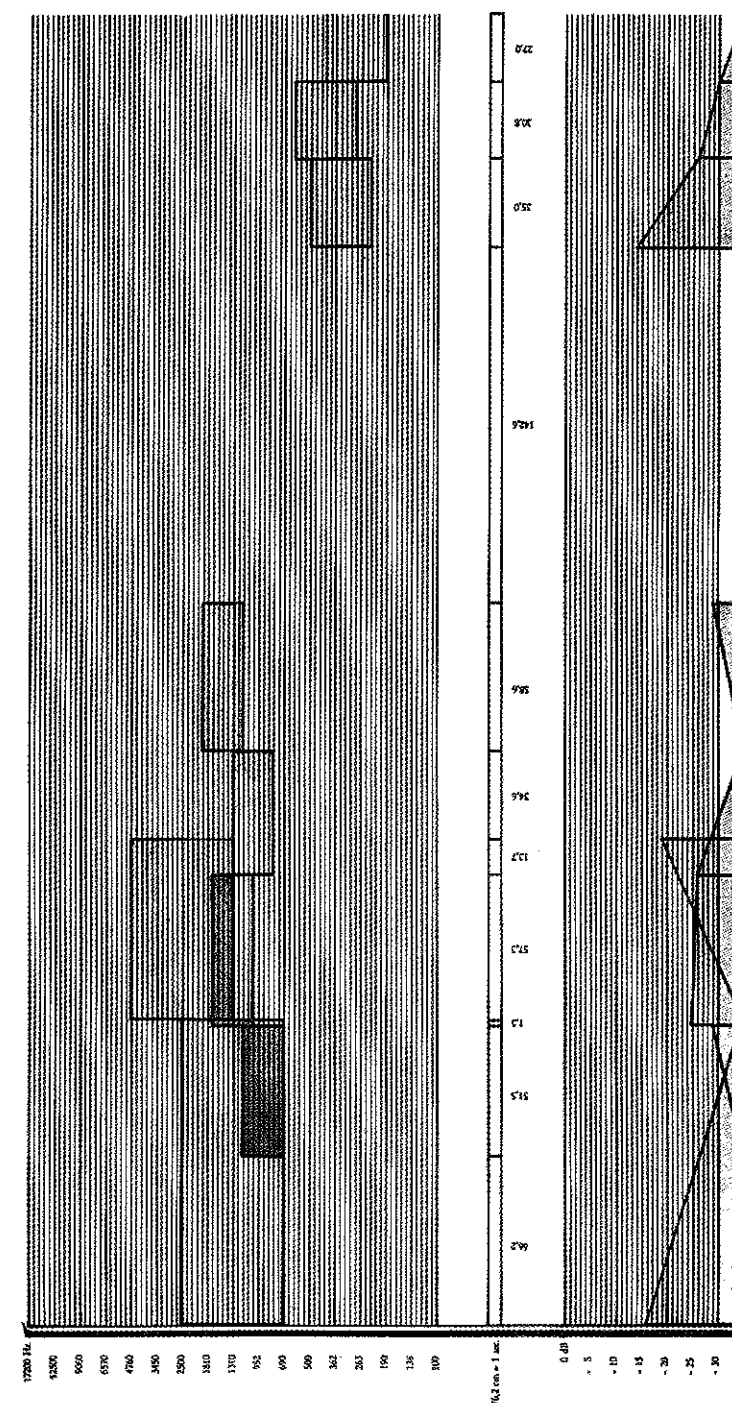
W trzech warstwach zapisu odczytać można również inne parametry. U dołu umieszczone są obwiednie głośności mierzonej w decybelach, które są odniesione do odpowiedniej kombinacji dźwięków w sekcji częstotliwości/barwy podanej u góry. Czas trwania kombinacji dźwięków określony został długością taśmy podanej w centymetrach i odpowiada długości linii wyznaczających wysokość i głośność dźwięku. Utwór rozpoczyna się od kilku kolejnych, nakładających się na siebie kombinacji dźwięków. Pierwsza z nich, leżąca w zakresie pięciu częstotliwości (od 690 do 2500 Hz) tworzy kombinację nr 67¹⁰.

7 Por. *Stockhausen's Notes on the Works*, w: Karl H. Wörner, *Stockhausen: Life and Work*, red. i tłum. Bill Hopkins (London: Faber and Faber, 1973), s. 33.

8 Por. przedmowę do partytury, *Tabelle A*, s. iv.

9 Por. przedmowę (przypis 8 powyżej), w której przedstawiono realizację utworu.

10 Ibid.



Przykład 18-1 Stockhausen *Studie II*, zapis graficzny, początek

Do połowy lat pięćdziesiątych Stockhausen wprowadził dalsze zmiany zarówno w tworzeniu dźwięków elektronicznych jak i w zakresie wykorzystania rozszerzonych możliwości brzmieniowych¹¹. W *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) wykorzystał jeszcze więcej zabiegów niż w *Studie II*, filtrując gruntownie „szum biały” na różne pasma szumu (barwnego) i kontynuując proces filtracji do momentu ponownego osiągnięcia pojedynczego dźwięku. Poprzez dalsze nakładanie na siebie pasm szumu (barwnego) kompozytor zdołał osiągnąć bogatsze możliwości rozszerzenia barwy dźwiękowej. Następną nowatorską techniką w omawianym utworze było zastosowanie generatorów impulsów elektrycznych, w których dla osiągnięcia większej różnorodności kombinacji dźwiękowych filtrowano sekwencje impulsów. O większym znaczeniu przestrzeni muzycznej w *Gesang* świadczą: zestawienie skrajnie oddalonych dźwięków w *continuum* między wysokością a szumem oraz ich wielowymiarowa projekcja za pomocą pięciu zestawów głośników. Sposób rozmieszczenia głośników względem słuchacza został skalkulowany tak, aby wzmocnić percepcję przestrzenną dźwięku – poprzez zastosowanie głośników w różnorodnych kombinacjach i o różnym stopniu ruchu przestrzennego.

Źródłem dźwięku jest nieprzekształcony głos chłopca czytającego Księgę Daniela, której partie śpiewane połączone są z dźwiękami generowanymi elektronicznie z zastosowaniem na przykład „dźwięków typu samogłoskowego, szumów spółgłoskowych” i „całego szeregu pośrednich kombinacji dźwiękowych”¹². Dla stworzenia efektu nakładania się sfery elektronicznej z wokalną kompozytor sięgnął po specjalne środki techniczne. Słowa takie, jak: „Blitze” (błyskawica) i „Scharen” (gromadzić), podzielił na sylaby, a także na mniejsze

Blitze → Blit ____ ze → Blit ____ (electronic sounds) ____ ze

Scharen → Sc ____ ha ____ ren → Scharha
haSchar
renSchar
renhaSc

Sc ____ (electronic sounds) ____ ha ____ (electronic sounds) ____ ren

Blitze = Lightning

Scharen = Hosts

Przykład 18-2 Stockhausen *Gesang der Jünglinge*, przeszerzowanie komponentów słów i przedzielenie ich interpolowanymi dźwiękami elektronicznymi

¹¹ Por. Wörner, *Stockhausen*, op. cit., s. 127.

¹² Por. komentarz Stockhausena dla nagrania Deutsche Gramophon Gesellschaft (DGG 138 811).

dźwięki spółgłoskowe i samogłoskowe, pomiędzy które wtrącił dźwięki elektroniczne o różnej długości, przy czym dłuższe interpolacje bardziej zakłócają znaczenie słów niż krótsze (przykład 18-2)¹³. Syntetyczne słowa można tworzyć również manipulując ich elementami. Bezpośrednie powiązania między źródłami elektronicznymi i wokalnymi tworzone są poprzez wymiennosc ich funkcji; tony sinusoidalne zwykły reprezentować samogłoski, pasma szumów – spółgłoski, a impulsy elektryczne – niektóre dźwięki mowy artykułowane za pomocą zatrzymania i nagłego uwolnienia strumienia powietrza tak, jak ma to miejsce w przypadku spółgłosek „k”, „p” oraz „t”¹⁴. Jak to podsumował Stockhausen:

„szumy śpiewane to samodzielni, «organiczni» członkowie większej rodziny dźwięków «syntetycznych». W niektórych miejscach kompozycji dźwięki śpiewane stają się zrozumiałymi słowami, choć stopień ich zrozumiałości bywa różny. W chwili, gdy mowa pojawia się na moment pośród muzycznych symboli dźwiękowych, jej zadaniem jest uwielbiać Boga (Księga Daniela, rozdz. 3, «Trzej młodzieńcy w piecu ognistym»). Dzieło to jest pierwszym, w którym w aspekcie formy wykorzystano kierunek dźwięków i ich ruch w przestrzeni”.

Gesang jest zatem kamieniem milowym w dążeniu do łączenia dźwięku naturalnego (w tym wypadku „żywego” wykonania wokalnego) z dźwiękami pochodzenia elektronicznego, ich zestawieniami, interakcjami i elektronicznymi przekształceniami. Skutkuje to rozmyciem tradycyjnego rozróżnienia między wysokością dźwięku a szumem, brzmieniem elektronicznym a wokalnem, dźwiękiem a ciszą, projekcją pionową a liniową. Prezentuje także różnice między fundamentalnymi dotychczas aspektami w definiowaniu i percepcji tradycyjnej organizacji strukturalnej dzieła muzycznego.

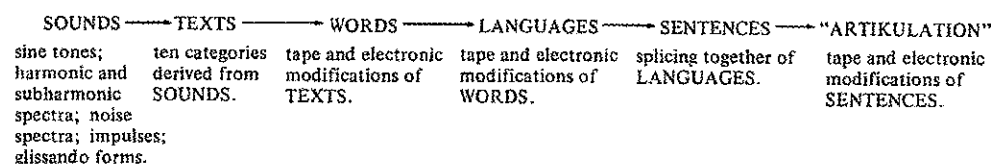
W późnych latach 50. technologia tworzenia dźwięku i estetyka Stockhausena, wywodzące się z jego bogatego doświadczenia z *Gesang der Jünglinge*, rozprzestrzeniły się na inne dzieła muzyki elektronicznej, poczynając od *Kontakte* (1959/1960), którego tytuł nawiązuje do „kontaktów” między ruchomymi formami dźwiękowymi w przestrzeni (w drugiej wersji – pomiędzy dźwiękami pochodzenia elektronicznego i instrumentalnego), poprzez dzieło *Mantra* (1970) dla dwóch pianistów, z nagrań na taśmę dźwiękami krótkofalowymi, dwoma modulatorami kołowymi, dwoma oscylatorami, drewnianymi klepkami, symbolami antycznymi i manualną kontrolą projekcji dźwięku, aż po inne utwory z początku lat 70. W każdym z nich Stockhausen zgłębia relację pomiędzy dźwiękami znanymi a tym, co określał mianem „nieznanego świata dźwięków elektronicznych”, co, jak twierdził, jest z kolei jak „odnalezienie jabłka, a może nawet popielniczki na odległej gwiazdzie”¹⁵.

¹³ David Ernst, *The Evolution of Electronic Music* (New York: Schirmer Books, 1977), s. 89.

¹⁴ Ibid., s. 90.

¹⁵ Por. Wörner, *Stockhausen*, op. cit., s. 67.

Dwa lata po ukazaniu się utworu *Gesang der Jünglinge* austrowęgierski kompozytor György Ligeti zrealizował także w studiu kolońskim swoje utwory *Glissandi* (1957) i *Artikulation* (1958). W drugiej kompozycji, która powstała w oparciu o metodę manipulacji dźwiękami wygenerowanymi elektronicznie na taśmie, a następnie została zapisana na taśmie czterościeżkowej, Ligeti wykorzystał specjalne techniki zapoczątkowując wymyślony wysoce indywidualny język muzyczny. Wiele z tych technik, w tym wymyślanie syntetycznych słów za pomocą przedstawiania komponentów wyrazów, a także stosowanie elektronicznej syntezy addytywnej, przypominało techniki stosowane przez Stockhausena. W złożonej formie dzieła Ligeti wykorzystał wyniki swoich badań w zakresie fonetyki, w których to starał się ustalić korelacje między mową a dźwiękami muzycznymi¹⁶. Swoista skala czterdziestu dwóch dźwięków podstawowych zawierała tony sinusoidalne, kombinacje harmoniczne tworzone powyżej tonu podstawowego i subharmoniczne kombinacje tworzone poniżej niego oraz wykorzystywała szum. Dźwięki były następnie grupowane pod względem stopnia pokrewieństwa sonicznego i poddane różnym etapom scalania i obróbki elektronicznej w celu utworzenia słów i wreszcie „języków”. Struktura muzyczna bazowała na procesie przechodzenia od abstrakcyjnej rozmowy do przeorganizowania szczegółów dźwiękowych. Cała procedura za-



Przykład 18-3 György Ligeti *Artikulation*, kolejne etapy klejenia taśmy i obróbka elektroniczna jako podstawa procesu organicznego

prezentowana jest w przykładzie 18-3¹⁷. Zatem w połowie lat 50., w Kolonii, zarówno muzyka konkretna jak i elektroniczne źródła i techniki stanowiły integralne części muzyki elektronicznej.

Studio muzyki elektronicznej w Mediolanie

Gdy w połowie lat 50. Stockhausen rozszerzał swoje spektra dźwięków elektronicznych i naturalnych, a Hermann Scherchen eksperymentował z filtracją elektroniczną w swoim nowym studio w Gravesano w 1957, zaszły rów-

¹⁶ Szczegółowe omówienie znaleźć można u Ernsta w: *The Evolution of Electronic Music*, op. cit., ss. 38-41.

¹⁷ Ibid., s. 40.

nież znaczące zmiany w Studio di Fonologia Musicale we włoskim radiu (RAI) w Mediolanie. Zapoczątkowali je w czerwcu 1955 roku Luciano Berio (dyrektor do roku 1959) i Bruno Maderna. Studio to, w którym interesowano się twórczością takich twórców, jak Pousseur i Cage, miało również swój wkład w aktywizowanie środowiska muzycznego poprzez publiczne koncerty muzyki elektronicznej organizowane przez Beria i Madernę. W koncertach tych znanych jako *Incontri musicali*, wystąpili między innymi Scherchen, Boulez i Cage¹⁸. Wraz z powstaniem studia w Mediolanie pojawił się szereg dzieł, na powstanie których miało wpływ studio kolońskie. Ich twórcy koncentrowali się więc na rozwijaniu syntezy brzmieniowej powstałej na bazie konstrukcji addytywnej elementów prostych. Zmotywowani reakcją na rozróżnienie muzyki konkretnej od muzyki elektronicznej, wypływającą częściowo z wcześniejszego „opóźnionego futurystycznego pionierizmu”, kompozytorzy mediolańscy zajmowali się „samym podejściem w jego najczystszej koncepcji”, bazującej na społecznym i muzycznym znaczeniu procesu kompozycji¹⁹.

Sposób generowania dźwięków i ich przekształcenia nie odgrywały tu większej roli. Ważniejsza była improwizacyjna ekspresyjność, gesty i percepcja brzmieniowo-fakturalna, jakie były wynikiem nakładania się tonów sinusoidalnych, filtrowanych szmerów i dźwięków nagrywanych na żywo.

Pierwszym kompozytorem łączącym muzykę elektroniczną z taśmą z solowymi występami na żywo był Maderna, który praktykę taką stosował już w 1952 roku w kompozycji *Musica su due dimensioni I* przeznaczonej na flet, talerze i taśmę. Chociaż początkowo pojawiały się problemy z synchronizacją dźwięków wydobywanych na żywo z zapisanym elektronicznie materiałem, dzieła Maderny stanowiły próbę pogodzenia dwóch różnych procedur prezentowanych przez kompozytorów francuskich i niemieckich odnośnie do założeń *concrète* i elektronicznych w muzyce. Zainteresowanie łączeniem dźwięków naturalnych i tworzonych sztucznie, którego celem było osiągnięcie barwnego, dźwięcznego i ekspresywnego nowego idiomu muzycznego, zauważalne było we wszystkich dziełach wychodzących ze studia mediolańskiego, w tym w utworach Berio: *Mutazioni* (1955), *Perspectives* (1957), *Thema-Ommaggio a Joyce* (1958), *Différences* (1958-1960), *Momenti* (1960) oraz *Visage* (1961); utworach Maderny: *Notturmo* (1956), *Continuo* (1958); utworze Nona *Ommaggio a Emilio Vedova* (1960) i Boucourechlieva *Etude I* (1956) oraz *Text I* (1958); utworach Pousseura *Scambi* (1957) i Cage’a *Fontana Mix* (1958-1959). Wiele z tych dzieł charakteryzowało się bardziej ozdobną i liryczną stylistyką, odróżniającą się od silnie zserializowanych i surowych koncepcji elektronicznych utworów powstających w Darmstadt.

W swoim utworze *Thema-Ommaggio a Joyce* Berio rozwinął w szerszym zakresie pomysły ekspresyjne i dźwiękowe stosując misterny materiał dźwiękowy

¹⁸ Z inicjatywy tego samego studia w latach 1956-1960 wydawano czasopismo o tym samym tytule.

¹⁹ Luciano Berio, *The Studio di Fonologia musicale*, „Score” 1956 nr 15, s. 83.

zaczepnięty z fragmentu *Ulysses* Jamesa Joyce'a czytane w wielu językach. Tekst w całości zaprezentowany został w formie niezmiennionej, przy czym Berio przekształcił jego brzmienie za pomocą elektronicznego usunięcia niektórych alikwotów. Ponadto zastosował inne zabiegi transformując brzmienie oryginalnego tekstu w nowe dźwięki, oddzielając je stopniowo od ich znaczeń i tworząc tym samym własny ekspresyjny idiom, będący wyrazem hołdu złożonego Joyce'owi²⁰. W bardziej dokładny sposób Berio zbadał możliwości użycia słów opracowanych elektronicznie, kierując się ich właściwościami ekspresyjnymi i dźwiękowymi w *Questo vuol dire che*, utworze przeznaczonym na głosy, instrumenty i taśmę (1969).

W połowie lat pięćdziesiątych studio w Mediolanie, będące najbardziej zaawansowaną pod względem technicznym placówką w Europie, nabrało znaczenia nie tylko przez swój wpływ na zerwanie z poprzednią praktyką wprowadzającą rozróżnienia między dźwiękami naturalnymi a syntetyzowanymi, ale również dlatego, że było czymś pośrednim między stosunkowo różnymi studiami (takimi jak te w Kolonii i Paryżu). Mediolańskie studio było jednak tylko jednym z coraz większej liczby ośrodków muzyki elektronicznej, które zaczęły działać w szerszym, międzynarodowym kontekście stając się dla siebie kolejnymi źródłami inspiracji estetyczno-technicznej²¹.

Muzyka elektroniczna w Paryżu, Brukseli oraz Holandii

Edgard Varèse stworzywszy *Ionisation* (1931), dzieło przełomowe wśród eksperymentów z dźwiękami potraktowanymi niczym muzyczne obiekty przestrzenne, rozpoczął w latach czterdziestych badanie możliwości łączenia dźwięków nagranych na taśmę z muzyką instrumentalną wykonywaną na żywo. Już w 1933, będąc w Paryżu, był zainteresowany założeniem centrum badań nad muzyką elektroniczną (pomysł ten jednak nigdy nie doczekał się realizacji). Kompozytor miał już wcześniej styczność ze sterowanymi manualnie instrumentami elektronicznymi. Przygotowując na przykład francuską premierę *Amériques* (1929) zamienił syrenę na *fale Martenota*, a w utworze *Ecuatorial* (1932-1934) wykorzystał dwie partie na *thereminy*. Jednak dopiero po tym, jak otrzymał magnetofon Amper (1953) mógł rozpocząć korzystanie z technik, które zaspokoiliłyby jego zainteresowanie radykalnymi transformacjami dźwięku²².

20 Por. Ernst, *The Evolution of Electronic Music*, op. cit., ss. 4-5.

21 Poza studiami w Kolonii, Paryżu i Mediolanie działały także: Columbia-Princeton Electronic Music Center w Nowym Jorku (1951), Studio Muzyki Elektronicznej Radia Japońskiego w Tokio (1953), Laboratoria Badawcze Philipsa w Eindhoven (1956), Studio für Elektronische Musik Siemens w Monachium (1957), Studio Eksperymentalne Polskiego Radia w Warszawie (1957), Studio de Musique Electronique w Brukseli oraz San Francisco Tape Music Center (1959, przeniesione do Oakland w 1966).

22 Por. Edgar Varèse, *The Liberation of Sound*, „Perspectives of New Music” 1966 nr 5/1, s. 18.

W 1954 roku, czyli blisko cztery lata po nakreśleniu wstępnego szkicu utworu instrumentalnego *Déserts*, Varèse odwiedził studio Schaeffera w Paryżu, pracując tam nad częścią pierwszej wersji dzieła, która przeznaczona była na taśmę. Prezentacja utworu w radiu francuskim była pierwszą stereofoniczną emisją nadawaną „na żywo”. *Déserts* powstało z myślą o dwóch podstawowych grupach dźwiękowych. Pierwsza, instrumentalna (instrumenty dęte, pianino i perkusja), opiera się na zmiennych relacjach między zestawionymi masami dźwięków, co miało tworzyć poczucie ruchu w przestrzeni i kojarzyć się ze sferą ludzką. Druga składa się z dwukanałowego, elektronicznie uporządkowanego dźwięku z taśmy stereo, mającego przedstawiać pewne oddalenie i elementy nie związane ze sferą ludzką.

Według Varèse'a tytuł dzieła sugerował nie tylko rzeczywiste pustynie na ziemi czy we wszechświecie, ale również pustynie i głębie ludzkiego umysłu, tę „odległą, wewnętrzną przestrzeń, której nie dojrzy żaden teleskop, gdzie człowiek jest sam w świecie tajemnic i prawdziwej samotności”. Taka koncepcja muzyki jest zupełnie odległa od tradycji.

Forma dzieła dookreśla jego kontekst, w którym kompozytor regularnie zestawia dwie skrajne masy dźwiękowe – instrumentalną (tworzoną „na żywo”) i elektroniczną. Ponieważ „dźwięk zorganizowany” (OS) na taśmie interpolowany jest w trzech miejscach (na końcu taktu 82, w środku taktu 224 i na końcu taktu 263), tak więc dwa podstawowe plany dźwiękowe wymieniają się w coraz to krótszych odległościach i rzednących fakturach nieprzerwanego *continuum*, lecz nigdy się nie pokrywają.

Koncepcja formalna, oparta na wyliczonych relacjach czasowych i fakturalnych pomiędzy zmieniającymi się blokami, stanowi kontynuację założeń odzwierciedlonych w interakcji między brzmieniem metalowych i drewnianych instrumentów perkusyjnych w *Ionisation*. Utwór *Déserts* różni się jednak od *Ionisation* zarówno wykorzystaniem źródła dźwięku w postaci nagranej taśmy oraz przez zastosowanie zasady niepowtarzalności charakterystycznej dla dzieła atonalnego i atematycznego²³. Varèse twierdził, że „pomimo faktu, iż interwały określają ustawicznie zmienne i skonstrastowane poziomy głośności i płaszczyzn, nie opierają się na żadnym ustalonym wcześniej założeniu takim jak skala, seria czy jakakolwiek inna zasada metrologii muzycznej”²⁴. Jedyną podstawą rozwoju strukturalnego wydają się być tutaj kształty brzmieniowe oraz takie rozmieszczenie poszczególnych zdarzeń dźwiękowych, które powoduje ich ściśle powiązanie. Zatem, zastosowanie taśmy jako medium, nowego źródła różnicowania barwy, odgrywa ważną rolę w artykułowaniu procesu formalnego. Taśma odgrywa równocześnie ważną rolę w filozofii utworu Varèse'a,

23 Arnold Whittall, *Varèse and Organic Athematicism*, „Music Review” 1967 nr 28/4, s. 311.

24 Edgar Varèse, *Electronic Music*, wykład z 9 XI 1958 dla „A Sunday Afternoon of Contemporary Music”, New York (przedruk z Wolcott & Associates, Public Relations Counsel, New York). Kopia dostępna w folderze wybranych publikacji poświęconych sylwetce Varèse'a w Bibliotece Publicznej w Nowym Jorku.

zgodnie z którą człowiek znajduje się w odizolowanym, wrogim otoczeniu. Dla wyrażenia konfliktu pomiędzy człowiekiem a maszyną po elektroniczny nośnik sięgali także i inni twórcy.

W latach 50. paryskie studio przyciągnęło również Iannisa Xenakisa. Jego utwór *Diamorphoses* (1957, popr. 1968) zapowiadał rozszerzony zakres źródeł brzmieniowych i elektronicznych manipulacji *Poème Électronique* Varèse'a (1958).

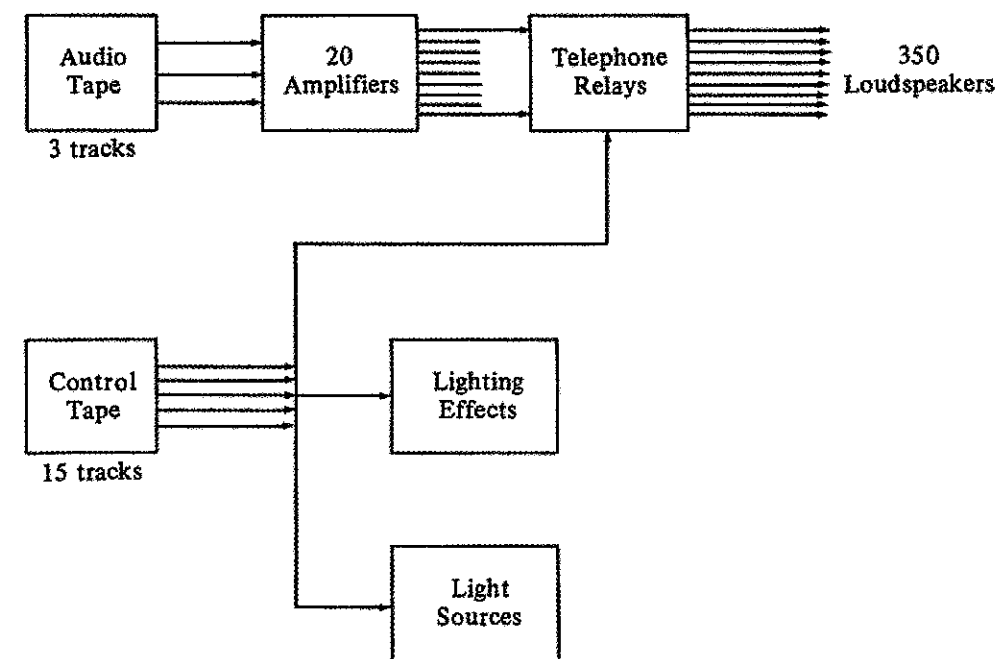
Xenakis zastosował transpozycję dźwięku na taśmie, jego odwracanie, filtrowanie w celu modyfikacji odgłosów ze źródeł konkretnych, takich jak: samoloty, trzęsienia ziemi, zderzające się wagony kolejowe, dzwony (te ostatnie – z użyciem efektu *glissanda*). Te same przekształcenia naturalnego dźwięku pojawiły się później w *Concret P-H* (1958) wykonanym w pawilonie Philips Radio Corporation na Światowych Targach w Brukseli w 1958 roku. Kompozytor zaangażował się (wraz z Le Corbusierem) w prace nad projektem, co świadczy o architektonicznych i matematycznych upodobaniach, tak charakterystycznych dla zasad estetycznych leżących u podstaw typowej dla niego organizacji mas dźwiękowych²⁵.

W *Poème Électronique* (1958) Varèse poszedł jeszcze dalej w rozszerzaniu, transformowaniu i zestawianiu elementów elektronicznych i konkretnych, traktując je jako sposób na wyzwolenie dźwięku ze skali temperowanej i źródeł mechanicznych (instrumentalnych). Po uprzednim zapisaniu utworu na trzyścieżkowej taśmie (w firmowym studiu Philipsa w Eindhoven), także i ten utwór został wykonany w pawilonie Targów (1958). Pawilon z zewnątrz przypominał namiot cyrkowy o trzech szczytach, natomiast jego wnętrze przypominało „żołądek krowy”. Wzdłuż łuków architektonicznych umieszczono czterysta głośników pogrupowanych w to, co Varèse nazwał ścieżkami dźwiękowymi. Łukom dźwiękowym towarzyszyły światła i projekcje slajdów, przy czym nie przewidywano specjalnej synchronizacji tych elementów. Zmieszane i transponowane fale sinusoidalne tworzone były przez elektroniczny oscylator i generowane w połączeniu z elektronicznie przetworzonymi dźwiękami naturalnymi (w tym głosami, tupaniem, stukaniem palcami, itp.). Najbardziej rozpoznawalne były: głos kobiecy, chór męski, gong, dzwon, organy, fortepian i perkusja. Niektóre pozostały w formie niezmienionej, inne zmodyfikowano elektronicznie²⁶. Filtry, pętle, fragmenty z pogłosem składające się z dwóch lub trzech kanałów – wszystko to używane było w celu miksovania, oddzielania i przetwarzania skontrastowanych komponentów dźwiękowych. Skonstruowano skomplikowaną sieć (przykład 18-4), w której dźwięki z trzyścieżkowej taśmy przenoszone były za pomocą systemu wzmacniaczy i przełączników telefonicznych przez głośniki, a piętnastościeżkowa taśma kontrolna regulowała ścieżki dźwiękowe i różnorodne źródła obrazu²⁷.

25 W nawiązaniu do tego wydarzenia Xenakis napisał również artykuł *Le Corbusier's 'Elektronisches Gedicht' und der Philips Pavillon*, „Gravesaner Blätter” 1957 nr 9, s. 43.

26 Pomimo wykorzystania naturalnych źródeł dźwięków Varèse odrzucał termin *musique concrète* jako nieprzystający do jego założeń kompozycyjnych.

27 Por. Ernst, *The Evolution of Electronic Music*, op. cit., s. 42.



Przykład 18-4 Varèse *Poème Électronique*, taśma kontrolna regulująca ścieżki dźwiękowe i różnorodne źródła wizualizacji

O narastającej formie dzieła decyduje przede wszystkim wskaźnik czasu interakcji dźwięków, dający również efekt zróżnicowanych stopni gęstości w przestrzeni. Varèse stwierdził: „jedną z najcenniejszych możliwości, jakie elektronika wniosła do kompozycji [...] jest metryczna symultaniczność. Ponieważ podstawą mojej muzyki są niepowiązane ze sobą masy dźwiękowe, od dawna odczuwałem potrzebę i spodziewałem się, że osiągnę efekt ich jednoczesnego przebiegu w różnych prędkościach”²⁸. Równocześnie powtarzające się fragmenty motywiczne przyczyniają się do czegoś, co można określić jako dwuczęściową formę, w której każda z części jest zapowiadana podobnie – za pomocą gongu i kadencjonowana przez dźwięk syreny. Podstawowa koncepcja formy opiera się jednak na kontraście i akumulacji, a nie rekapitulacji, i w przeważającej mierze wyznacza ją kierunek dźwięków, w którym to fragmenty wokalne i organowe zarezerwowane są dla drugiej części dzieła. Chociaż nie planowano stworzenia programu, Varèse zaproponował wyrażenie „tragedia a inkwizycja”, które zauważalne jest szczególnie we fragmentach wokalnych.

28 *Autobiographical Remarks*, wykład z 4 IX 1959 (poświęcony pamięci Ferruccio Busoniego), który miał miejsce w Princeton. Dostępny w zbiorze z wybranych publikacji poświęconych sylwetce Varèse'a w Bibliotece Publicznej w Nowym Jorku, ss. 8-9.

Ten klimat utworu podtrzymuje kumulacja napięcia związana z tempem interakcji i długości zdarzeń dźwiękowych. Złożony proces kumulacyjny osiąga szczytowy moment dzięki stopniowemu skracaniu fragmentu organowego do dwóch akordów, co prowadzi do intensyfikacji w ostatniej fali natężenia dźwięku syreny²⁹.

Radykalna ekspansja spektrum brzmieniowego i metrycznego osiągnięta przy pomocy generacji i przekształceń elektronicznych dała Varèse'owi swobodę w konstruowaniu formy przestrzennej (zgodnie z jego koncepcją ekspresyjną).

Już w 1952 roku Henk Badings pracował nad utworami na taśmę dla Nederlandsche Radi Unie w Hilversum. Warunki techniczne tego ośrodka radiowego były znacznie skromniejsze niż w Kolonii. Pierwszym wynikiem pracy Badingsa była opera radiowa *Orestes* (1954), w której wykorzystano elektroniczne generatory dźwięku, filtry, techniki z użyciem taśmy, w tym radykalne zmiany w prędkości taśmy w partiach chóru męskiego i sekcjach instrumentalnych. Inne przekształcenia zwiększyły możliwości w zakresie zmiany wysokości dźwięku, rytmu oraz brzmienia. Ważniejszy postęp dokonał się w studiu Philipsa w Eindhoven w 1957 roku, kiedy to Badingsowi udało się rozwinąć elektroniczne techniki jeszcze zanim Varèse (w tym samym studiu) rozpoczął pracę nad *Poème Electronique*. W utworze *Genese* (1958) Badings wykorzystał pięć oscylatorów będących bazą dla dźwięków płynących z czysto elektronicznych źródeł. Jednak jeśli chodzi o kwestię samych źródeł dźwięków, kompozytor korzystał z nich w sposób dość konwencjonalny. Dopiero we wczesnych latach sześćdziesiątych Badings coraz częściej łączył źródła elektroniczne i instrumentalne.

Muzyka na taśmę, syntezytory i komputery w Stanach Zjednoczonych

W późnych latach 50. Vladimir Ussachevsky i Otto Luening z Uniwersytetu Columbia, we współpracy z Miltonem Babbitem i Rogerem Sessionsem z Princeton, założyli ośrodek muzyki elektronicznej Columbia-Princeton Electronic Music Center.

W Nowym Jorku (w odróżnieniu od realizacji powstających w studiach w Paryżu i Kolonii) charakterystyczne było już od samego początku łączenie dźwięków czysto elektronicznych z taśmą z *musique concrète*. Dlatego odpowiedniejszym terminem określającym efekty tych działań było określenie *muzyka na taśmę*. W USA Ussachevsky prowadził już pierwsze poważne eksperymenty z taśmą magnetofonową w 1951 roku nie wiedząc jeszcze o pionierskich eksperymentach z *musique concrète* i muzyką elektroniczną przepro-

29 Anne Florence Parks, *Freedom, Form, and Process in Varèse* (rozprawa doktorska, Cornell University, 1974), s. 394.

wadzanych niezależnie w studiach paryskim i kolońskim. W 1952 roku we współpracy z Lueningem połączył dźwięk nagrywany „na żywo” z elektronicznym, w tym przekształcanym z dźwięków naturalnych (zwłaszcza instrumentalnych), rezygnując tym samym z syntezy elektronicznej. Próby te poprzedziły eksperymenty z taśmą. Rozpoczęli je w 1948 roku w Nowym Jorku Louis i Bebe Barron. W latach 1951-1953 John Cage zaprosił do nowojorskiego studia Barron takich kompozytorów jak Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor czy Christian Wolff.

Ich współpraca miała na celu dalsze rozwijanie tego, co określane było mianem muzyki na taśmę magnetofonową. W odróżnieniu od Ussachevsky'ego i Lueninga, którzy pozostali bliżsi tradycyjnym źródłom dźwięku i zachowaniu ich tradycyjnego uporządkowania na taśmie, wspomnianą grupę charakteryzował większy radykalizm w poszukiwaniu nowych dźwięków o często aleatorycznym brzmieniu³⁰.

Pierwszy zestaw nagranych na taśmę utworów konkretnych Ussachevsky'ego, powstałych w latach 1951-52, obejmuje: *Transposition*, *Experiment*, *Reverberation*, *Composition* i *Underwater Valse*. Dzieła te opierają się w całości na dźwiękach fortepianu. Tytuły utworów wskazują na użycie technik „taśmowych” zastosowanych przy przetwarzaniu i organizacji muzycznej dźwięków pierwotnych. Były nimi: zmiany prędkości w celu modyfikacji wysokości dźwięków i czasu ich trwania, pętla uzyskane przez urządzenia powodujące efekt echa itp. oraz techniki rozwijane później w utworze *Sonic Contours* (1952), opartym na dźwiękach fortepianowych i wokalnych. W utworze *Incantation* (1952) skomponowanym przez Ussachevsky'ego i Lueninga nagrywane źródła dźwięku po raz pierwszy rozszerzono o flet, klarnet, głos, dzwon i gong. Pierwszy publiczny koncert muzyki na taśmę miał miejsce 28 października 1952 roku w domu Henry'ego Cowella w Woodstock, w stanie Nowy Jork. Na koncercie jednym z gości był Luciano Berio. W programie koncertu znalazły się takie utwory, jak: *Sonic Contours* Ussachevsky'ego oraz *Invention in 12 Notes*, *Low Speed* i *Fantasy in Space* Lueninga. W późniejszych kompozycjach zaczęli dodawać do nagranych materiałów instrumentalnego taśmy preparowane.

Dzięki otrzymanemu w połowie lat 50. stypendium Fundacji Rockefellera obaj kompozytorzy mogli poznać pracę międzynarodowych studiów działających w Paryżu, Kolonii, Mediolanie, a także w Kanadzie i USA. Chociaż postęp w Stanach Zjednoczonych nie następował tak szybko jak w Europie, znaczący rozwój można było zaobserwować na Uniwersytecie w Illinois, gdzie Lejaren Hiller i Leonard Isaacson badali możliwe muzyczne zastosowania komputera, zanim na rynku pojawiły się elektroniczne syntezytory. Tworząc pierwsze ważne „dzieło cyfrowe”: *Illiac Suite for String Quartet* (1955-1956), którego tytuł pochodził od nazwy komputera³¹, Hiller i Isaacson zaprogramowali tablicę numerycz-

30 Por. Manning, *Electronic and Computer Music*, op. cit., ss. 86-88.

31 Opis dzieła i zastosowanych w nim technik kompozytorskich w: Lejaren Hiller i Leonard Isaacson, *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer* (New York: McGraw-

na do regulacji wysokości i długości dźwięku oraz orkiestracji. W tym wczesnym utworze funkcją komputera było generowanie danych do tradycyjnej partytury, której dźwięki wykorzystał kwartet smyczkowy, a nie urządzenie elektroniczne. Jednakże komputer, niewymagający już klejenia taśmy i podobnych manipulacji związanych z technikami elektronicznymi, pozwolił na ograniczenie wkładu człowieka w proces kompozycji. Podobne metody zaczęto stosować w Paryżu, Anglii i Holandii. Jednak pierwsza prawdziwie komputerowa muzyka, w której komputer sam w sobie był źródłem dźwięku dzięki procesowi przetwarzania cyfrowo-analogowego (DAC), powstała dzięki badaniom prowadzonym w laboratoriach firmy Bell Telephone Laboratories w Murray Hill w stanie New Jersey w 1957 roku³². Technikę tę rozwijali w 1964 roku Hubert Howe i Godfrey Winham na Uniwersytecie Princeton oraz John Chowning na Uniwersytecie Stanforda, a także w założonych przez siebie później innych studiach (m.in. w Sztokholmie). W 1969 roku Hiller i Cage w kompozycji *HPSCHD* przeznaczonej na: od jednego do siedmiu klawesynów i od jednej do pięćdziesięciu jeden taśm z dźwiękiem wygenerowanym komputerowo, zastosowali dźwięki nagrane na komputerze i przetworzone elektronicznie. Najnowsze osiągnięcia to systemy hybrydyczne, w których komputery sterują synteźnikami³³. Inne postaci mające swój wkład w rozwój studia w Illinois, to Europejczyk Herbert Brün, którego zainteresowanie fonetyką zrodziło się w trakcie jego wcześniejszej pracy w studiu kolońskim oraz Kenneth Louis Gaburo, który podobnie jak Berio zainspirował się mową syntetyczną³⁴.

Dzięki rekomendacjom Ussachevsky'ego i Lueninga, wspierającym finansowo (głównie na uniwersytetach) rozwój muzyki elektronicznej w USA, w połowie lat 50. Korporacja Radiowa Ameryki (RCA) opracowała elektroniczny syntezyzator dźwięku, który został później zakupiony stanowiąc bazę tworzonego właśnie Columbia-Princeton Electronic Music Center (1958). Syntezyzator generował, przetwarzał i porządkował dźwięki, stosując wyłącznie metody elektroniczne. Po opracowaniu przez Roberta Mooga zasady regulacji napięcia (1964) jedną z głównych zalet tego urządzenia była możliwość niezależnego kontrolowania wszelkich aspektów dźwięku generowanego elektronicznie: częstotliwości, obwiedni (wzrostu i spadku), amplitudy, brzmienia, pogłosu, modulacji itp. za pomocą urządzeń automatycznych oraz manipulowania poprzez tarcze, klawiatury itp. Dzięki wspólnym zaletom syntezyzatora i komputera wyeliminowano wszystkie techniki montażu manualnego, jak np. potrzebie cięcia i klejenia taśmy.

Wśród pierwszych pracowników nowego kompleksu studia Columbia-Princeton znaleźli się: Argentyńczyk Mario Davidovsky (obecnie dyrektor studia Columbia) i Turek Bülent Arel. Ich elektroniczne dzieła wraz z utwo-

Hill Book Company, 1959).

32 Por. Ernst, *The Evolution of Electronic Music*, op. cit., s. 59.

33 Ibid., s. 60.

34 Por. Manning, *Electronic and Computer Music*, op. cit., ss. 181-182.

rami Ussachevsky'ego, Lueninga, Babbitta i Halima El-Dabha zostały wykonane na koncertach organizowanych przez Centrum, które odbyły się 9 i 10 maja 1961 roku w McMillin Theater na Uniwersytecie Columbia. W kompozycjach powstałych po *Electronic Study No. 1* (1960) Davidovsky wykazywał zainteresowanie łączeniem nagranych dźwięków elektronicznych z instrumentami „na żywo”. Pośród jego najważniejszych dzieł składających się na zbiór *Synchronisms*, znalazły się: nr 1 na flet i taśmę (1962), nr 2 na flet, klarnet, skrzypce, wiolonczelę i taśmę (1964), nr 3 na wiolonczelę i taśmę (1964), nr 4 na chór i taśmę (1966), nr 5 na perkusję i taśmę (1969), nr 6 na fortepian i taśmę (1970), nr 7 na orkiestrę i taśmę (1974), czy wreszcie nr 8 na kwintet dęty i taśmę (1974). Pierwsze trzy z nich charakteryzuje przede wszystkim zestawienie skontrastowanego materiału naganego na żywo z materiałem elektronicznym, natomiast ostatnie trzy składają się w kierunku swobodnego mieszania i łączenia źródeł dźwięku. W dziełach tych Davidovsky korzysta z wszelkich istniejących technik elektronicznych kreując wyjątkowy wachlarz możliwości dźwiękowych i kombinacji fakturalnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że do osiągnięcia elastyczności dźwięku i barwy podczas interakcji dźwięków pochodzących ze źródeł nagranych „na żywo” i źródeł elektronicznych potrzebna była prawdziwa wirtuozeria.

Synchronism nr 1 to przykład dzieła opartego o wielkie kontrasty artykulacyjne, dźwiękowe, dynamiczne i zastosowanych rejestrów, które pojawiają się zarówno w obrębie skali dźwiękowej i możliwości technicznych fletu, jak i w całym zakresie dźwięków elektronicznych (od elementów zmiany wysokości dźwięku po szum). Obie sfery fakturalne przez cały czas pozostają odrębne i przejrzyste, nawet wtedy, kiedy miejscami nachodzą się ich spektra – dzieje się to za sprawą brzmieniowo-rytmicznej rozbieżności między nimi. Główną trudnością w procesie kompozycyjnym oraz w wykonaniu dzieła było synchronizowanie rytmu i wysokości dźwięku. Nakładając krótsze odcinki kompozytor kontroluje synchronizację między fletem a taśmą. W przypadku nakładania się dłuższych fragmentów wprowadza pewien stopień elastyczności w synchronizacji eliminując nieuchronne rozbieżności czasowe między wykonawcą na żywo a stałą prędkością magnetofonu³⁵. Podstawowymi czynnikami warunkującymi strukturę dzieła są tu: poziom aktywności figuralnej i fakturalnej, interakcje między partiami fletu i taśmą oraz zmieniająca się gęstość. Punkt kulminacyjny formy przypada na czwartej z pięciu sekcji nagranych na taśmę, połączonej z najdłuższym i najswobodniejszym fragmentem partii fletu (przykład 18-5). Chociaż dzieło jest atematyczne, każda sekcja zorganizowana jest wewnętrznie wokół pewnego gestu motywicznego oraz jego wariantów zdefiniowanych konturami, barwą i ukierunkowaniem rytmicznym.

Zainteresowanie Babbitta, jako matematyka i kompozytora, sprzętem elektronicznym w Centrum (trwające od późnych lat 50.) miało podłoże w jego skłonności do serialnej kontroli wszelkich aspektów struktury muzycznej.

35 Davidovsky, nota programowa do nagrania Nonesuch H-71289 (stereo).

Przykład 18-5 Davidovsky *Synchronisation No. 1* na flet i taśmę, punkt kulminacyjny formy w elektronicznej sekcji 4 z najdłuższym i najswobodniejszym fragmentem partii fletu

Kompozytor intensywnie pracował przy wykorzystaniu specjalnego syntezatora Mark II RCA, instrumentu elektronicznego najbardziej zaawansowanego w tym czasie pod względem technicznym. Wspomniany syntezator był darem konstruktorów: Herberta Belara i Harry'ego Olsena, którzy ofiarowali go Centrum w późnych latach 50. Za pomocą tego urządzenia Babbitt mógł bardziej szczegółowo wcielać w życie ideę organizacji formy i czasu w oparciu o zmianę barwową i fakturalną. Utwory: *Composition for Synthesizer* (1961) i bardziej złożony *Ensembles for Synthesizer* (1962-1964) – przeznaczone na taśmy czterościeżkowe – stanowią przykład najwcześniejszych kompozycji w całości poddanych obróbce syntezatora. To nowe urządzenie ułatwiło kompozytorowi trudne zadanie elektronicznej reprodukcji barw instrumentalnych (fortepian i instrumenty dęte drewniane) oraz ich regulacji w bardziej złożonych fakturach.

W kilku swoich dziełach Babbitt połączył również dźwięki z taśmy z wykonywaną „na żywo” partią sopranu. Utwory te, to na przykład: *Vision and Prayer* (1961) z tekstem Dylana Thomasa, *Philomel* (1963-1964) do wiersza Hollendera nawiązującego do *Metamorfóz* Owidiusza, czy *Phenomena* (1974). Dzieła te cha-

rakteryzują się różnymi stopniami rozdzielania i integracji materiału wokalnego i elektronicznego. W *Vision* kompozytor nie podjął próby połączenia niezmiennego tekstu i konwencjonalnego charakteru barwy głosu z przypominającymi instrumenty dźwiękami elektronicznymi. Skoncentrował się na możliwościach tworzenia podobieństwa wykalkulowanego pod względem czasu trwania, tempa, długości fraz, organizacji zwrotkowej oraz makroformy, pomiędzy parametrami muzycznymi a sformalizowaną, arytmetycznie rozszerzającą się i kurczącą strukturą sylabiczną tekstu poetyckiego. Tendencja do integrowania partii głosu wokalnego i elementów elektronicznych widoczna jest w utworze *Philomel*, gdzie – na ile pozwalał na to syntezator – ze względu na specyfikę tekstu konieczne były pewne transformacje w barwie nagranych dźwięków wokalnych. W jednym z greckich mitów bogowie litują się nad pozbawionym języka dziewczęciem i zmieniają je w słowika. Mimo że partia wokalna nagrana na żywo składa się ze śpiewu oraz głosu mówionego (*Sprechstimme*) w stylu recytatywu i arii, nagrane fragmenty wokalne, jak i dźwięki syntezowane (od wyraźnych wysokości dźwięków instrumentalnych po filtrowany szum dźwięków perkusyjnych i szmerów) modyfikowane są przez zastosowanie pogłosu i innych technik elektronicznych. Dźwięki syntezatora w połączeniu z właściwościami głosu ludzkiego stanowią zasadniczy element w płynnym przechodzeniu między muzyką a mową.

Innymi twórcami, którzy z początkiem lat 60. w znaczący i indywidualny dla siebie sposób wykorzystywali możliwości studia Columbia-Princeton Center, byli: İlhan Mimaroglu, skoncentrowany w swoich pracach na elektronicznym wytwarzaniu elementów *concrète*, Andrés Lewin-Richter, Jacob Druckman i Charles Wuorinen, będący autorami dzieła *Time's Encomium* (1969) charakteryzującego się (podobnie do dzieła Babbitta) elektroniczną syntezą różnych brzmień instrumentalnych (fortepian, klawesyn, organy) i uzyskaniem kontroli nad złożonymi relacjami tempa i rytmu przy użyciu syntezatora. Proporcjonalne relacje strukturalne na wszystkich poziomach utworu oparte są na równomiernie temperowanych interwałach w podstawowym układzie dwunastu wysokości, charakterystycznym dla syntezatora RCA. Tu „wszystko zależy od absolutnych, nie od pozornych długości zdarzeń i sekcji. Ponieważ *Time's Encomium* jest utworem elektronicznym, nie ma «parametrów niestałych»³⁶. Od początku lat 60. syntezator RCA dawał zatem nowe możliwości uzyskania złożonych relacji strukturalnych, zwiększoną kontrolę serialną wielu parametrów jak i bardziej złożone powiązania między barwą i zdarzeniami dźwiękowymi.

Poza osiągnięciami studia Columbia-Princeton Center na Uniwersytecie Illinois, na terenie Stanów Zjednoczonych pojawiło się wiele innych ośrodków. Już w 1958 roku Gordon Mumma i Robert Ashley założyli prywatne Cooperative Studio for Electronic Music w Ann Arbor w stanie Michigan. Rok później pod kierownictwem Ramona Sendera i Mortona Subotnicka powstało prywatne studio San Francisco Tape Music Center (SFTMC), a jego siedzibę przeniesiono do Oakland w roku 1966.

36 Por. Charles Wuorinen, nota do nagrania Nonesuch H-71225.

Trwająca w latach 60. współpraca Johna Cage'a i Davida Tudora w Stony Point w Nowym Jorku prowadziła do rozwoju muzyki elektronicznej wykonywanej na żywo i okazała się znacząca na tyle, by wpływać na Sonic Arts Union, założoną przez Mumme i jego współpracowników w 1966 roku. W następnym 20-leciu na różnych uniwersytetach i w college'ach pojawiały się kolejne studia.

Chociaż wielu kompozytorów muzyki elektronicznej kontynuowało pracę w zgodzie z estetycznymi założeniami ustalonymi pierwotnie przez ośrodki Columbia-Princeton i Illinois, niektórzy wypracowali swoją indywidualną postawę twórczą. Wśród zwycięzców Międzynarodowego Konkursu Muzyki Elektronicznej (1974) zorganizowanego przez Ligę Kompozytorów Amerykańskiej Sekcji Towarzystwa Muzyki Współczesnej podziwiać można było przedstawicieli olbrzymiego spektrum estetyk, stylów i technik³⁷. Na przykład, *Chants for Magnetic Tape* (1974) Menachema Zura oparte są na połączeniu stylu śpiewów gregoriańskich i zasadach kompozycji serialnych, a utwór *Mild und leise* Paula Lansky'ego (1973/1974) powstał przy użyciu komputera IBM 360/91 wykorzystanego do kompozycji i syntezy materiału motywicznego z *Tristana* Wagnera. *Points in Time* Gressela – utwór, którego tytuł wywodził się z potocznego wyrażenia używanego nazbyt często podczas rozpraw afery Watergate, oparty został na regułach czasowych podobnych do tych w *Time's Encomium* Wuorinena. Nachodzące na siebie, kolejne bloki rytmiczne określone są matematycznie na równo temperowanej dwunastotonowej skali, tworząc przyspieszający i zwalniający rytmicznie układ „zbliżony do dźwięku swobodnie odbijającej się piłeczki ping-pongowej”. W niektórych momentach układy te zbiegają się i wraz ze zmiennymi kombinacjami brzmieniowymi konstruują większą strukturę. Co więcej, jak twierdzi kompozytor, „wysokości dźwięku pochodzą ze zbioru (*f-fis-c-h-a-dis-e-g-gis-d-cis-ais*), którego własności prowadzą do struktury opartej na trytonie i na długofalowych związkach między odległymi klasami dźwięków tetrachordów (np. *f-fis-c-h*), trichordów (*dis-e-g*) i diad”. Dlatego też matematyczna kalkulacja, dokładność kontrapunktyczna i czasowa, które zależą od komputera, są zasadniczymi elementami w procesie integracji różnych parametrów i poziomów struktury kompozycji.

Nieustanne zainteresowanie symulacją elektroniczną dźwięków instrumentalnych lub łączeniem instrumentów na żywo z dźwiękiem z taśmy wykazywał od początku lat 60. Donald Erb. Twórca eksperymentował z dźwiękiem i możliwościami interakcji instrumentów na żywo z taśmą, np. w *Fission* na saksofon, fortepian, taśmę, z udziałem tancerzy i specjalnym oświetleniem (1968), *In No Strange Land* na puzon, kontrabas i taśmę (1968), a także *Souvenir* na instrumenty, taśmę i efekty świetlne (1970). Natomiast Morton Subotnick, założyciel i dyrektor San Francisco Tape Music Center, w latach 1961-1966 przy wykorzystaniu syntezatora Buchla często stosował procedury typowe dla seria-

37 Utwory te nagrane są wraz z komentarzem odautorskim: Columbia-Odyssey Y 34139.

lizmu. W utworach wykorzystujących media mieszane, takich jak *Laminations* na zespół instrumentów i taśmę (1970), właściwe współbrzmienia osiągnięte zostają za pomocą specjalnych technik instrumentalnych (np. *frullato* i zastosowanie tłumika) oraz elektronicznych (np. modulowanie, filtrowanie).

Trzej kompozytorzy pracujący w nowoczesnym kompleksie Uniwersytetu Teksasńskiego w Austin w latach 70. i 80., to: Karl Korte, Barton McLean oraz Russell Pinkston. Korte w utworze *Remembrances* (1971), napisanym dla flecisty Samuela Barona, odkrywa całe spektrum możliwości brzmieniowo-ekspresyjnych fletów: altowego, wielkiego i piccolo. Kompozytor w trzech kolejnych sekcjach łączy każdy instrument z dźwiękami elektronicznymi płynącymi z taśmy. Temperowane wysokości dźwięku są wygenerowane elektronicznie na bazie serii dwunastu dźwięków, a podzbiory interwałowe nierzadko dają poczucie priorytetu tonalności. Już od początku utworu syntezowane tony przypominające dźwięk dzwonu, a uzyskane za pomocą modulacji pierścieniowej, pozostają w interakcji z ciągłą linią fletu stwarzając szerokie spektrum możliwości brzmieniowych. Brzmienia te następnie nakładają się na improwizowaną linię melodyczną fletu altowego, który zanika wraz z końcem serii, a początkowo wolno powtarzane dźwięki partii solowej przechodzą w wąskozakresowe *glissanda*, rodzaje mikrotonowych alteracji oraz ozdobne *frullata*, stanowiące część stopniowej ekspansji barwy instrumentalnej. Coraz gwałtowniejsze gesty, zarówno w partii fletu, jak i taśmy, bazujące na ciągłym dodawaniu nowych barw płynących z taśmy, dają efekty bardziej złożonych relacji kontrapunktyczno-rytmicznych pomiędzy obiema sferami. Chociaż partia fletu i taśma pozostają zwykle sferami odrębnymi, to połączone są wspólnymi zserializowanymi strukturami interwałowymi, w których często zaznaczają się trytony i większe segmenty oktatoniczne.

Barton McLean wraz z żoną, Priscillą McLean koncertowali często w Stanach Zjednoczonych i Europie, tworząc elektroakustyczny duet o nazwie The McLean Mix. Stylistycznie ich muzyka pozostaje w strukturach i tradycjach klasycznych, choć wzbogaca je również o dodatkowe techniki *musique concrète*, jak również efekty poszczególnych wykonań. Pośród ich ostatnich dzieł, zbiór pięciu oddziałujących na wyobraźnię utworów *In Wilderness is the Preservation of the World* wykorzystuje często *performance*, a nie konkretne wysokości dźwięków. Na dzieło składają się: materiał na sopran i chór, wzmocniony dźwięk koła rowerowego, dźwięki cyfrowe, perkusja, instrumenty dęte drewniane, śpiew widowni, różnorodne odgłosy zwierzęce. Twórcy wykorzystują też często inne media, takie jak projekcje slajdów, efekty świetlne i specjalną grę świateł, które tworzą misterne wzory dostrzegalne za ekranem, na którym wyświetlane są slajdy. Pierwszą kompozycją, w której Priscilla McLean (w oparciu o aleatoryzm kontrolowany) bezpośrednio sięga po dźwięki natury, jest *Beneath the Horizon I* na kwartet tubowy i nagrane na taśmie głosy wielorybów (1978).

Utwór *Dimensions I* (1977) Bartona Mc Leana na skrzypce i taśmę, pierwsze dzieło ze zbioru tego twórcy zatytułowanego *Dimensions*, oparty na różnorodnych relacjach między partiami instrumentalnymi a partiami nagra-

PRZYKŁAD 18-7 Barton McLean *Dimensions I*, pierwsze takt, przybierające kształt łuku frazy kadencji skrzypiec, pojawianie się nieuporządkowanych transpozycji tetrachordu 0-1-6-7 w strukturze utworu, wraz z wypełnieniami cykliczno-intervalowymi i rozszerzeniami

0-1-6-7 stanowią podstawę procesu wariacji następnych dwóch fraz. Druga fraza odkrywa dwa nieuporządkowane segmenty interwałowe [1/11] (sekunda mała/septyma wielka): *g-ges-as* oraz *des-c-d*, obie również z wypełnieniem chromatycznym tworzą postaci: *ges-g-as* i *c-des-d*. Drugi z trzydziściu elementów jest trytonową transpozycją pierwszego, zatem połączenie segmentów wskazuje na obecność tetrachordów 0-1-6-7 (*c-des-ges-g* i *des-d-g-as*). Rozszerzenie interwałowe tetrachordu 0-1-6-7 pojawia się we frazie trzeciej: dwa segmenty interwałowe [5/7] (*g-c-f* i *cis-fis-h*) oddalone o tryton sugerują obecność układów: *c-cis-fis-g* i *h-c-f-fis*.

Ciągle reinterpretacje rejestralne i permutacje zbioru 0-1-6-7 jawią się jako podkreślenia kadencyjne, co ilustrują coraz dłuższe wartości (ku środkowi kadencji). W ramach procesu narastania, transpozycje 0-1-6-7 połączone zostają w większych zbiorach oktatonicznych. W opadających partiach najszybszych pasaży skali (oznaczonych jako „AFAP”) segment oktatoniczny *g-f-e-d-cis* dopełniony zostaje przez: *cis-h-ais-gis-g*, sumując się w: *g-f-e-d-cis-h-ais-gis-g*, co wskazuje na obecność dwóch tetrachordów 0-1-6-7: *d-cis-gis-g* i *f-e-h-ais*. W sekcjach nagranych na taśmę (zob. przykład 18-6) całkowite lub częściowe transpozycje 0-1-6-7 występują w przedziałach trytonowych i interwału [5/7]. Widać to np. na początku sekcji 5 – taśma ‘a’: *gis-dis/a-d* (górna pięciolinia), po której następuje []-*dis-gis-a* oraz []-*fis-h-c*, tworząc razem większy segment oktatoniczny: *d-dis-[]-fis-gis-a-h-c*. Zatem różne instrumentalne i elektroniczne przetwarzane brzmienia wplecione są w zintegrowany kontekst za pomocą wzajemnych zbiorów interwałowych i konfiguracji rytmicznych wraz z nagrałymi barwami skrzypiec.

Pinkston w pewnym stopniu kontynuuje tradycję wczesnych dzieł powstałych w ośrodku Columbia-Princeton, w tym – w szczególności – przygotowanych przez swego dawnego nauczyciela, Davidowsky’ego. Pod niektórymi względami jego *Kwartet* na cztery rogi i taśmę (1978) zawdzięcza wiele Davidowsky’emu za sprawą ściśle splecionych ze sobą dźwięków elektronicznych i akustycznych oraz podstawowej idei zastosowania medium elektronicznego poszerzającego możliwości brzmieniowe instrumentów akustycznych. O idei tej mówi sam kompozytor twierdząc, że: „głośniki powinny być umieszczone po obu stronach wykonawców – w równej odległości i najlepiej na tyle blisko, by zapewnić wrażenie harmonii między rogami a taśmą, jednocześnie pozostawiając odpowiednią przestrzeń dla efektu stereo”. W wyniku tej próby stworzenia quasi-koncertu na rogi i orkiestrę elektroniczną, w którym chciał uzyskać wrażenie potężnego, ciężkiego dźwięku rogów obok prawdziwie symfonicznej faktury dźwięku z taśmy, powstał utwór pod każdym względem antytetyczny w stosunku do ascetycznych, przypominających kameralne brzmienie *Synchronizmów* Davidowsky’ego. Pinkston obmyślił formę jako symetryczną strukturę rozwijającą się po wolnym wstępie (tj. wstęp, ABA’, koda), gdzie sekcja A’ jest niedokładną wersją sekcji A (ze względu na ruch wsteczny). Tak, jak ma to miejsce w utworze *Dimension I* McLeana, gdzie liryczny styl skrzypcowy zamienia się w bardziej dziki

i mechaniczny styl taśmy, tak i w sekcji A' *Kwartetu* rogi i taśma zamieniają się rolami. Kolejną cechą spajającą dzieło (poza spletającymi się dźwiękami elektronicznymi i akustycznymi) jest szerokie zastosowanie segmentów oktatonicznych.

Kierunki badań nad muzyką elektroniczną przyszłości

Wraz z postępem w rozwoju technologii elektronicznej i komputerowej możliwości zarówno dla regulacji, jak i swobody oraz ekspansji świata dźwięku muzycznego stały się prawie nieograniczone: od symulacji istniejących dźwięków instrumentalnych i dźwięków wokalnych poprzez nieskończoną liczbę kolejnych faz transformacji, aż po różnorodne rodzaje wykoncypowanych brzmień odpowiadających zakresowi percepcji ludzkiego ucha. Nie zostały jednak jeszcze wyczerpane same możliwości techniczne i nie zanosi się, by kiedykolwiek je wyczerpano. Choć niektórzy kompozytorzy nie sięgali po medium elektroniczne, inni eksperymentowali z nim w studiach na całym świecie. Wzmoczona aktywność na gruncie badań muzyki elektronicznej ma teraz miejsce w instytucjach prywatnych i publicznych placówkach edukacyjnych. Są to na przykład międzynarodowe centra badawcze w Utrechcie, Stanford, MIT i IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) pod kierownictwem Bouleza w Paryżu (w „Petit-Beaubourg”, kompleksie budynków stanowiących centrum sztuki współczesnej). Jedną z najbardziej naglących kwestii estetycznych jest obecnie problem kierunku, jaki musi obrać współczesny kompozytor, kiedy staje wobec konfrontacji z nowymi rewolucyjnymi możliwościami „tworzenia” dźwięku i jego porządkowania.

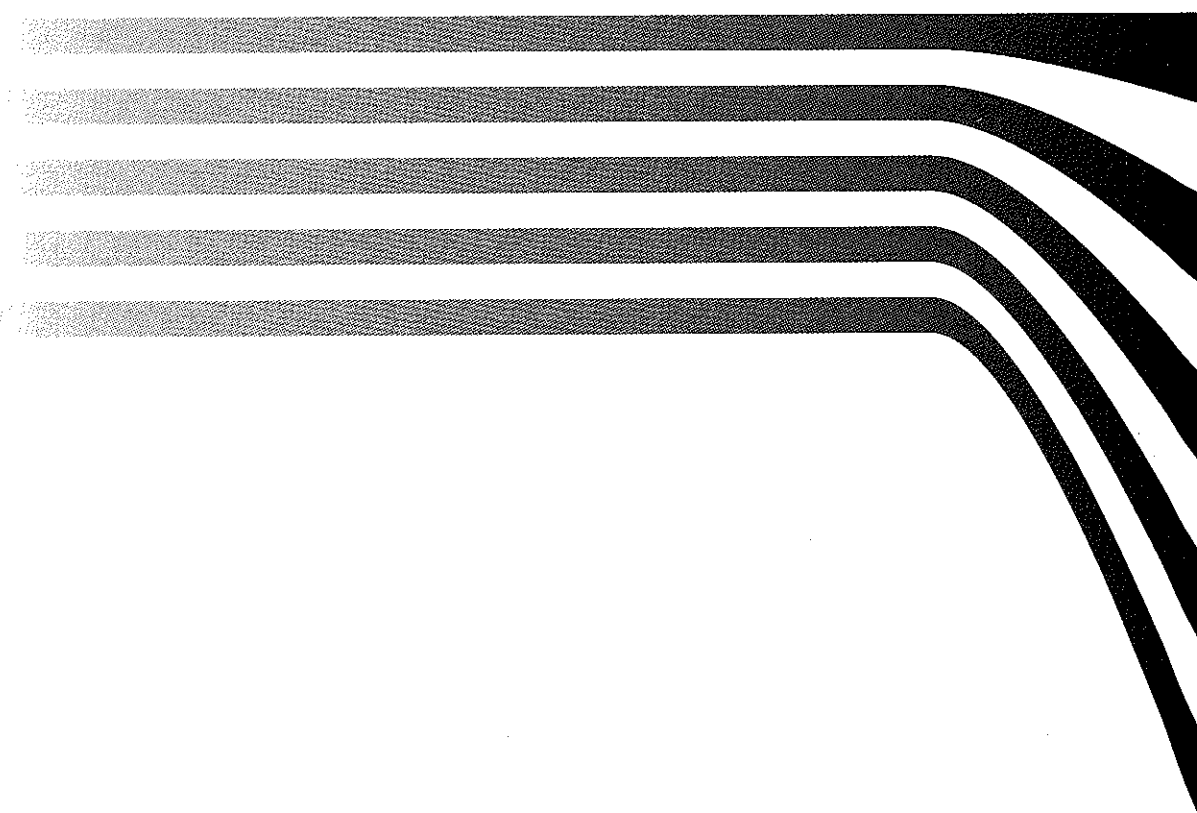
Proponowana lektura

1. Luciano Berio, *The Studio di Fonologia Musicale*, „The Score” 1956 nr 15, s. 83.
2. Herbert Eimert, *What is Electronic Music?*, „Die Reihe” 1955 nr 1 (wyd. ang., Bryn Mawr: Theodore Presser, 1958), ss. 1-10.
3. David Ernst, *The Evolution of Electronic Music* (New York: Schirmer Books, 1977).
4. Lejaren Hiller i Leonard Isaacson, *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1959).
5. Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (Oxford: Clarendon Press, 1987).
6. Anne Florence Parks, *Freedom, Form, and Process in Varèse* (praca doktorska, Cornell University, 1974).
7. Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète* (Paris: Éditions du Seuil, 1952).
8. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (Paris: Éditions du Seuil, 1966).
9. Edgard Varèse, *Autobiographical Remarks*, wykład z 4 IX 1959 (poświęcony pamięci Ferruccio Busoniego), który miał miejsce w Princeton. Dostępny w zbiorze wybranych publikacji poświęconych sylwetce Varès'a w Bibliotece Publicznej Nowego Jorku, ss. 8-9.

10. Edgard Varèse, *Electronic Music*, wykład z 9 XI 1958 dla „A Sunday Afternoon of Contemporary Music”, New York (przedruk z Wolcott & Associates, Public Relations Counsel, New York). Kopia dostępna w folderze publikacji poświęconych sylwetce Varès'a w Bibliotece Publicznej Nowego Jorku.
11. Edgard Varèse, *The Liberation of Sound*, „Perspectives of New Music” 1966 nr 5/1, ss. 11-19.
12. Arnold Whittall, *Varèse and Organic Athematicism*, „Music Review” 1967 nr 28/4, ss. 311-315.
13. Karl H. Wörner, *Stockhausen: Life and Work*, red. i tłum. Bill Hopkins (London: Faber and Faber, 1973).
14. Iannis Xenakis, *Le Corbusier's „Elektronisches Gedicht” und der Philips Pavillion*, „Gravesaner Blätter” 1957 nr 9, s. 43.

Rozdział 19

Przypadek, improwizacja,
forma otwarta i minimalizm



Lata pięćdziesiąte to okres, w którym powstałe na początku wieku dwie tendencje kompozytorskie w największym stopniu zaznaczyły swoją rozbieżność. W miarę rosnącej fascynacji pełnym serializmem, u podstaw którego legła idea całkowitej kontroli nad wszystkimi aspektami wielopoziomowej struktury jaką jest dzieło muzyczne, wielu z tworzących w ten sposób kompozytorów zaczęło również rozważać możliwość rezygnacji z racjonalnej kontroli zarówno nad generowaniem jak i organizowaniem zdarzeń muzycznych. Sytuację tę determinowały różnorodne czynniki historyczne. Na przestrzeni poprzednich stuleci zawsze istniał pewien stopień swobody rytmicznej, harmonicznej i formalnej, przy czym swoboda ta dotyczyła zarówno kompozytora jak i wykonawcy. Przejawem swobody było np. *rubato* czy też stosowanie oznaczeń: *ad libitum*, fermata, pauza generalna. Pewną dozą dowolności wykonawczej naznaczone były improwizacje o charakterze kadencyjnych pasaży, realizacja basu cyfrowanego, a nawet eliminacja kreski taktowej powodująca swobodę metryczną, jak np. w fantazjach na instrumenty klawiszowe C.Ph.E. Bacha.

Już we wczesnych latach XX wieku próbowano odchodzić od precyzji wyznaczonej konwencjonalnym zapisem nutowym dotyczącym różnych aspektów wykonawczych „zamkniętych” kompozycji pozostawiając tym samym nieco więcej swobody wykonawcom. Zastosowanie klasterów i eliminacja kreski taktowej w utworach Ivesa czy Cowella spowodowały zarówno harmoniczną jak i rytmiczną nieokreśloność. Z kolei użycie głosu mówionego (*Sprechstimme*) pozwalało na niepełne dookreślenie konturu melodycznego i harmonicznego, m.in. w utworach Schoenberga. Już w pierwszych futurystycznych eksperymentach z zestawianiem na zasadzie kolażu szumów otrzymywanych z nietemperowanych źródeł naturalnych i mechanicznych ujawniała się bardziej radykalna postawa (skrajnie odmienna wobec strukturalnego ujednolicenia utworu). Jednakże dopiero po II wojnie światowej nastąpiło zdecydowane porzucenie kompozycji ustalonej na rzecz spontanicznego wykonania lub realizacji. Często wiązało się to z jasno zdefiniowaną postawą filozoficzną, co wpłynęło na różne ujmowanie problemu kompozycji aleatorycznej. Dotyczyło to: eliminacji racjonalnej kontroli kompozytora nad zawartością i/lub formą w tworzeniu kompozycji, która jednak dla samego wykonawcy pozostaje niezmienna; zastosowania specjalnych oznaczeń i za-

pisu nutowego (konwencjonalnego lub tworzonego na nowo), co pozwala wykonawcy decydować o tworzeniu i kolejności, w jakiej zestawia zdarzenia muzyczne; czy wreszcie eliminacji kontroli zarówno kompozytora, jak i wykonawcy, prowadzącej do przypadkowości i indeterminizmu.

Pierwsze zastosowanie przypadku w Stanach Zjednoczonych Ives, Cowell i Cage

Z konsekwentnym wprowadzeniem do muzyki operacji losowych wiąże się nazwisko amerykańskiego kompozytora Johna Cage'a (1912-1992). Droga ku pierwszym, całkowicie aleatorycznym utworom prowadziła poprzez ciągłe przemiany warsztatu i filozofii. Jedną z jego pierwszych kompozycji wykorzystujących operacje losowe była *Music of Changes* na fortepian (1951). Zwiastowały ją wczesne utwory będące kontynuacją kierunku wytyczonego zarówno przez Ivesa jak i Cowella, eksperymentujących z brzmieniami perkusyjnymi i nietemperowanymi wysokościami dźwięków. Jednak to Ives jako pierwszy pomyślał o wprowadzeniu możliwości wyboru lub przypadku. Wskazują na to zapisane w nutach komentarze i poczyniona przez samego kompozytora notacja. Incydentalne wykorzystywanie niemożliwego do zrealizowania zapisu nutowego skutkowało wprowadzaniem przez wykonawcę improwizacji. *Halloween* Ivesa na kwartet smyczkowy i fortepian z bębniem *ad libitum* (1906) pozwala na trzy lub cztery powtórzenia fragmentu w nieoznaczonym tempie, do wykonania „tak szybko jak jest to możliwe bez eliminowania żadnego z instrumentów czy grającego”. W utworze *Scherzo: Over the Pavements* na instrumenty dęte, perkusję i fortepian występuje kadencja, „którą można zagrać lub też nie”. W latach 30. Cowell zaczął wprowadzać również elementy wyboru i indeterminizmu. Jego *III Kwartet smyczkowy „Mozaika”* (1934) zbudowany jest z fragmentów, które mają zostać uporządkowane przez wykonawców. Zawiera on także pewne zmienne zapisy nutowe skutkujące losowością i pełną improwizacją.

Już w latach 30. i 40. Cage zaczął eksperymenty z kompozycją, łącznie z zastosowaniem serializmu, formuły matematycznej w odniesieniu do rytmu, jak i szerokim wykorzystaniem instrumentów perkusyjnych oraz poszukiwaniem nowych brzmień fortepianu. W efekcie eksperymenty te pomogły kompozytorowi dokonać przełomu w rozróżnieniu pomiędzy elementami tonalnymi i nietonalnymi. W utworach takich jak *Imaginary Landscape No. 3* (1942) po raz pierwszy sięgnął po dźwięki wytworzone elektronicznie oraz możliwości manipulacji uzyskanymi brzmieniami. W kompozycji *Bacchanale* na fortepian preparowany (1938), w której zmodyfikował konwencjonalne brzmienie instrumentu przez umieszczenie między strunami m.in. przedmiotów metalowych, gumowych i drewnianych, udało mu się stworzyć symulację pewnego rodzaju faktury perkusyjnej przypominającej wschodnioazjatycki gamelan. Styl ten naśladował Cowell w swoim *Ostinato Pianissimo* na zespół instrumentów perkusyjnych

nych (1934). Dzięki wczesnym, nietypowym dla muzyki zachodniej rozwiązaniom, Cage nie tylko rozszerzył spektrum dźwiękowe, ale również sformułował swoje najważniejsze założenia natury filozoficznej, które miały później doprowadzić do wprowadzenia manipulacji losowych i improwizacji.

W 1949 roku Cage radykalnie oddalił się od tradycji muzyki zachodniej zwracając się ku filozofii i muzyce indyjskiej oraz buddyzmowi Zen. Studia te wynikały częściowo z poszukiwania odpowiedzi na pytania o znaczenie i cel muzyki. Kiedy pochodząca z Indii uczennica Cage'a poinformowała go, że – zdaniem jej indyjskiego nauczyciela – muzyka służy otwieraniu duszy na boskiego ducha, kompozytor zainteresował się indyjskimi źródłami muzycznymi. Zainteresowanie improwizacją oraz formułami skalowymi i rytmicznymi (*ragas* i *talas*) stało się jednym z czynników, które poprowadziły Cage'a ku indeterminizmowi. A zatem, zerwanie kompozytora z muzycznym racjonalizmem miało swoje źródła w filozofii buddyzmu Zen, która opierała się na tym, co mistyczne i irracjonalne, a zarazem odległe od wartości uniwersalnych:

„Każda istota jest Buddą tak, jak dla anarchisty każda istota jest władcą. Moja muzyka wyzwala, gdyż stwarzam ludziom szansę zmiany poglądów w taki sposób, w jaki ja zmieniłem moje. Nie chcę nikogo nadzorować. Przede wszystkim, potrzebujemy muzyki, w której są nie tylko dźwięki, po prostu dźwięki, ale w której ludzie są po prostu ludźmi, a to znaczy, że nie podlegają prawom ustalonym przez jednego z nich, nawet jeśli jest on «kompozytorem» lub «dyrygentem».

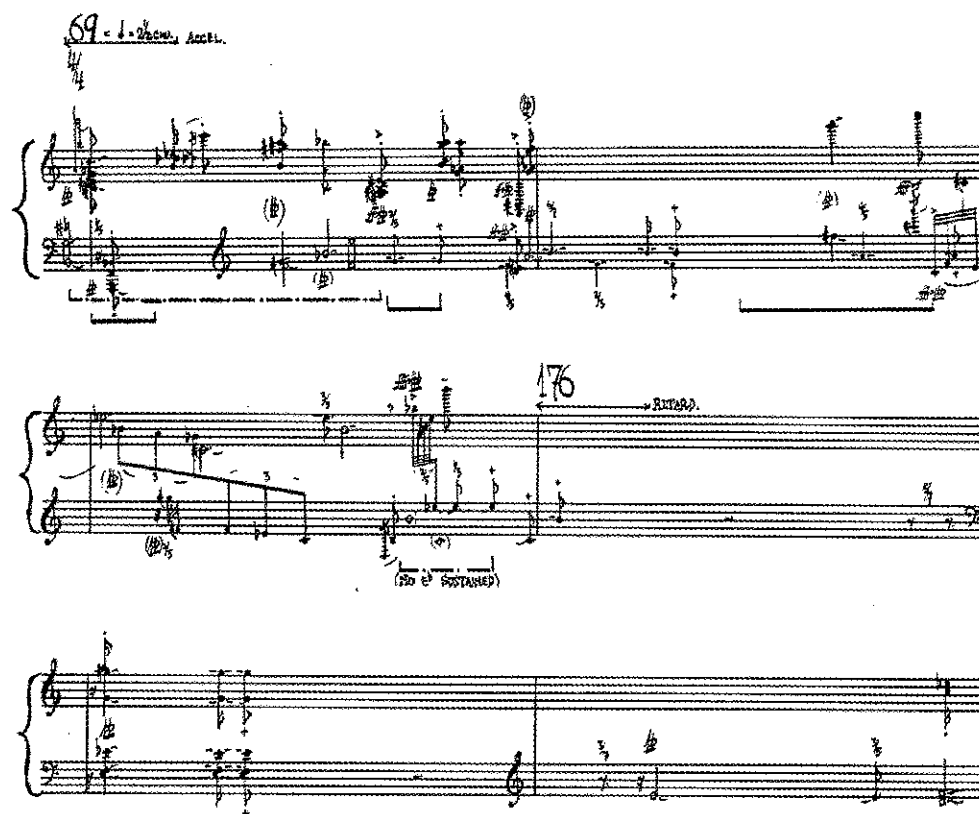
Sytuacja ta odnosi się w różny sposób do poszczególnych jednostek, ponieważ uwaga nie skupia się wyłącznie w jednym kierunku. Swoboda ruchu jest podstawą zarówno w sztuce jak i w społeczeństwie”¹.

Przekonanie, że „kiedy jest to możliwe, zamiast «niezmienności» i uporządkowania należy wybierać elastyczność” doprowadziło Cage'a do opracowania różnych środków, dzięki którym kompozytor nie tylko mógł zrezygnować z częściowej lub całkowitej kontroli nad dziełem i organizowania zdarzeń muzycznych, ale także uwzględnić różne stopnie indeterminizmu². W 1950 roku, w wyniku studiów nad *I Ching* (starochińską *Księgą zmian*), księgą używaną początkowo do wróżenia, która zgodnie z odwiecznymi wierzeniami była środkiem do zrozumienia i kontrolowania przyszłych zdarzeń, Cage zaprezentował jedną ze swoich podstawowych technik kompozytorskich. Sięgając po patyczki *I Ching* (analogicznie do kości do gry) uzyskał obiektywny środek realizacji różnych parametrów dzieła muzycznego: tonacji, czasu trwania, dynamiki, sposobu artykulacji itp. W kompozycji *Music of Changes* na fortepian zastosował specjalne połączenia procedur losowych i proporcji matematycznych, które określają relacje pomiędzy czasem trwania a hierarchią poziomów strukturalnych.

1 Michael John White, *King of the Avant-Garde*, „Observer” 26 IX 1982; por. też Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight Editions, 1988), s. 257.

2 Ibid., s. 268.

Jak sam zaznaczył: „struktura rytmiczna [...] wyraża się w zmieniających się tempach (określonych dużymi liczbami oznaczającymi uderzenia na minutę – 69, 176, 100 itd.)”³. Podczas gdy skomplikowane wzory matematyczne przypominają podziały proporcjonalne i rytmiczne zastosowane w utworze *First Construction in Metal* (1939), użycie patyczków *I Ching* oraz rzucanie monetą określiło wykresy, które następnie zostały przekształcone w tradycyjny zapis nutowy. Dzięki „nutowemu zapisowi czasów trwania [dźwięków] [...] w przestrzeni” kompozytor wprowadził element swobody (przykład 19-1).



Przykład 19-1 John Cage *Music of Changes* na fortepian, początek, „przestrzenna notacja” dźwięków

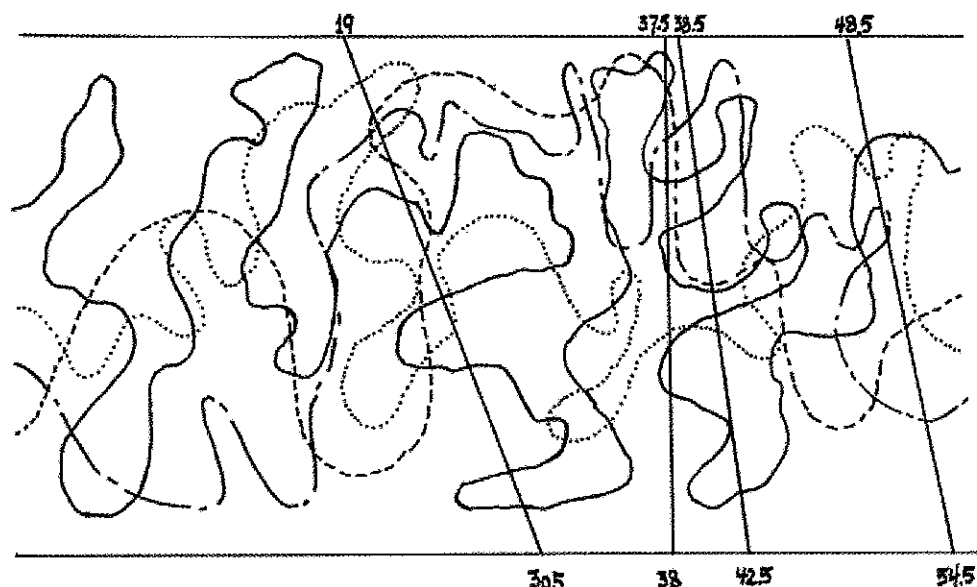
3 Por. przedmowę Cage’a do partytury, w której kompozytor zawarł więcej szczegółów dotyczących relacji proporcjonalnych.

Podobne operacje losowe, których celem było osiągnięcie swobody zawartości zarówno w kompozycji, jak i wykonaniu, pojawiły się w kolejnym utworze Cage’a zatytułowanym *Music for piano 1* (1952). Niedoskonałości oryginalnego papieru nutowego zmusiły kompozytora do określania wysokości dźwięków, które zostały arbitralnie zapisane w całych nutach. Czasy trwania, użycie pedałów oraz sposób wydobywania dźwięku (*pizzicato*, uderzanie, skreczowanie i wyciszenie strun itp.) pozostawia się decyzji wykonawcy, przy czym tempa są dowolne w ramach kontrolowanego układu siedmiu sekund na system. W *Music for piano 2* (1953) dynamika i tempa również są dowolne, a kompozytor ustala sposób wydobywania dźwięku. W *Music for piano 4-19* (1953) wprowadzony został inny aspekt indeterminizmu w celu dalszego uwolnienia kompozycji od przewidywalności i stałości wykonania: „16 stron można grać jako oddzielne utwory lub w sposób ciągły, jako jeden utwór”. W *Music for piano 21-52* (1955) i *Music for piano 53-84* (1956) Cage poszedł jeszcze dalej w radykalnym wykorzystaniu możliwości zastosowania elementów swobody i różnorodności wykonawczej. W zbiorze *Music for piano 21-52*, w którym wykorzystano rzucanie monetą, utwory z obu grup (21-36 i 37-52) mogą być wykonywane równocześnie lub pojedynczo, z uwzględnieniem dowolności tempa, czasów trwania i dynamiki, podczas gdy w ostatnim zbiorze kompozycji, zmieniająca się liczba pianistów może wykonywać utwory w całości lub w części.

W innych dziełach z początku lat pięćdziesiątych Cage nadal wykorzystywał możliwości niepełnej kontroli nad zawartością kompozycji poprzez stosowanie procedur indeterminizmu, sięganie po graficzny lub konwencjonalny zapis nutowy, jak np. w *Two Pastorale* (1951-1952) i *Music for Carillon nr 1* (1952). W latach 50. Cage zaczął interesować się również możliwościami swobodnego ujęcia formy. W *Konercie na fortepian i orkiestrę* (1957-1958) wyeliminował partyturę orkiestrową, dzięki czemu – przez zastosowanie wyłącznie pojedynczych partii instrumentalnych – osiągnął nieprzewidywalne rezultaty dźwiękowe. Dzieło Cage’a składające się z sześćdziesięciu trzech stron partii fortepianowej [oraz kilkunastu stron dla każdego z pozostałych instrumentalistów – przypis tłum.] tworzą osiemdziesiąt cztery zróżnicowane graficznie grupy stylistyczne. Kompozytor pozwala soliście i trzynastu wykonawcom na realizację: wszystkich, niektórych bądź też żadnych z poszczególnych partii. Wykonawca może sięgnąć po graficzny zapis jednej strony kompozycji, gdzie kompozytor zaznaczył „cztery meandryczne linie obrazujące częstotliwość, czas trwania, amplitudę i strukturę dźwięków harmoniczných w dowolnych relacjach” (przykład 19-2)⁴. Kierując się wskazówkami Cage’a dotyczącymi realizacji *Koncertu* wykonawcy mogą tworzyć nieskończoną ilość wersji kompozycji łącznie z taką, której efektem jest całkowita cisza.

Następstwem przejścia od konwencjonalnego zapisu nutowego do indeterministycznego przedstawienia graficznego jest przeniesienie odpowiedzialności za ostateczny kształt utworu z kompozytora na wykonawcę i stworzenie

4 Paul Griffiths, *Cage* (London: Oxford University Press, 1981), ss. 33-35.



Przykład 19-2 John Cage *Koncert na fortepian i orkiestrę*, s. 57, graficzny zapis partii fortepianu z czterema meandrycznymi liniami obrazującymi częstotliwość, czas trwania, amplitudę i strukturę alikwotów w dowolnych relacjach

maksymalnej swobody generowania dźwięków i porządkowania formalnego. Zwiastunem podobnych metod opartych na znikomym zapisie nutowym lub jego braku były eksperymenty Cage'a z grupą radioodbiorników. W utworze *Imaginary Landscape No. 4* na dwanaście radioodbiorników (1951), podobnie jak w innych utworach na zestawy radioodbiorników włączanych i wyłączanych z użyciem stoperów, odnajdujemy jeden z najbardziej radykalnych kroków w kierunku osiągnięcia pełnej przypadkowości – ani kompozytor, ani wykonawcy nie mają kontroli nad dźwiękami, które są nadawane w określonym momencie. Jednakże filozofia Cage'a urzeczywistniła się najdobitniej w utworze *4'33"* (1952) na dowolny instrument lub zestaw instrumentów, gdzie w partyturze wskazujące trzy sekcje, po każdej następuje słowo „TACET”. Fundamentalne założenia artystyczne, w których wola lub *ego* kompozytora zostają usunięte z procesu twórczego, były w dużym stopniu wynikiem zainteresowania Cage'a buddyzmem Zen. W swoim dziele kompozytor odrzucił pojęcie morfologicznej struktury muzycznej (jako zjawiska zamierzonego, celowego) po to, aby zanurzyć się w dźwięku samym w sobie. Percepcja strukturalna natomiast stała się domeną słuchacza lub widza. W rzeczywistości świat jest pełen dźwięków, tak więc w tradycyjnej oprawie koncertowej, która jest jedynie konstrukcją przeznaczoną dla wykonawcy, jego milcząca obecność uświadamia nam możliwość dostrojenia się do otaczających nas naturalnych dźwięków⁵.

5 John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), ss. 3 i 8.

Porzucając kontrolę zarówno nad samym procesem kompozycji, jak i wykonaniem dzieła (poprzez eliminację wyraźnego zapisu nutowego), Cage stawał się kompozytorem coraz bardziej radykalnym. *Aria* na głos solowy (1958), którą można było łączyć z segmentami *Koncertu na fortepian i orkiestrę* lub utworu *Fontana Mix* na taśmę (1958), oparta jest na nietypowym uporządkowaniu słów, a jej styl muzyczny jest jedynie sugerowany. Zainteresowanie Cage'a gestem i teatrem było widoczne w utworze *Muzyka wody* (1952), w którym pianista wylewa wodę z dzbanków, używa gwizdków pod wodą i odtwarza dźwięk z radia. Kompozytor kontynuował podobne procedury w utworze *Theatre Piece* (1960) na od jednego do ośmiu wykonawców, a także w utworze *0'00"* (1962) wykonanym przez twórcę w sali koncertowej (Cage kroił warzywa w plastry, miksował je w mikserze elektrycznym i pił sok, co stanowiło podstawę do generowania „dźwięków muzycznych”). Tak więc Cage dążył do całkowitego zerwania z konwencjonalnym podejściem do sztuki oraz z tym, co uważał za sztuczną granicę pomiędzy sztuką a samym życiem. Pragnął, aby widz mógł zostać zaangażowany w proces twórczy w takim samym stopniu jak kompozytor i wykonawca.

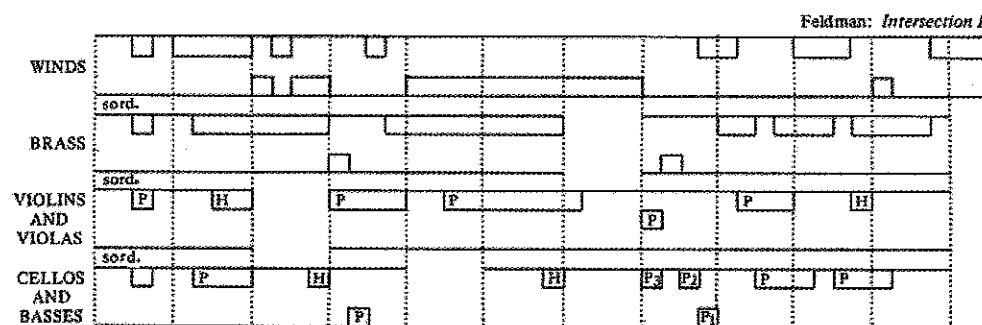
Twórcy muzyki aleatorycznej związani ze „szkołą nowojorską”

We wczesnych latach pięćdziesiątych w Nowym Jorku zaczęto kojarzyć z Cage'em kilku kompozytorów, którzy podobnie jak on interesowali się uwolnieniem dźwięku z odniesień artystycznych, estetycznych i „pewnego rodzaju obiektywizmem, prawie anonimowością – dźwięk miał stać się tworem samym w sobie [...] obojętnym motywicznie, nie wywodzącym się z żadnej psychologii czy zamysłu dramatycznego, ani z założeń literackich czy skojarzeniowych”⁶. Ci twórcy, to m.in.: Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown i David Tudor. Zdaniem Cage'a, pierwszym, który wyeliminował „spoinę” muzycznego *continuum* był Wolff⁷. Jednak w przeciwieństwie do idei artystycznych Cage'a, kompozytorom tym od początku zależało nie tyle na osiągnięciu efektu indeterminizmu w procesie kompozycyjnym (dzięki wykorzystaniu patyczków *I Ching* lub grup odbiorników radiowych), co raczej na pobudzeniu spontaniczności wykonawczej, na co wpływać miał zapis nutowy. Intencją twórców było ustanowienie ram przestrzennych i czasowych, w których można realizować spontanicznie dowolną liczbę określonych wykonawstw. Dźwięk i cisza były jedynie aspektami większego zestawu gestów i wizualizacji w muzyce „akcji”. Na przykład, ruchome formy przestrzenne (tzw. *mobile*) Aleksandra Caldera i obrazy „akcji” Jacksona Pollocka również wpłynęły na wykorzystanie przez Browna grafiki muzycznej w celu umożliwienia licznych zmian w percepcji przestrzennej pomiędzy jednym a drugim wykonaniem oraz dla osiągnięcia efektu spontaniczności wykonania.

6 Christian Wolff, za Cage'em w: *Silence*, op. cit., s. 68.

7 Ibid., s. 71.

Obiektem szczególnego zainteresowania Feldmana była twórczość nowojorskich ekspresjonistycznych malarzy abstrakcyjnych, dzięki której kompozytor wynalazł nowe środki zapisu nutowego dla osiągnięcia częściowo nieprzewidywalnych efektów wykonawczych. Eksperymenty z notacją graficzną twórca zaczął we wczesnych latach pięćdziesiątych, przy okazji prac nad kilkoma kompozycjami na różne niekonwencjonalne zestawy instrumentów. Dwa cykle utworów zatytułowanych *Projection* (1950-1951) i *Intersection* (1951-1953) były pierwszymi dziełami Feldmana, w których graficzny zapis nutowy zapewniał jedynie ogólne ramy dla każdego z elementów dzieła muzycznego stwarzając możliwość pewnej dowolności. W *Intersekcji I* na orkiestrę (przykład 19-3), podobnie jak w pozostałych utworach, w miejsce nut kompozytor wprowadza pola oznaczające jedynie względne położenie wysokości dźwięków dzięki umieszczeniu ich w trzech obszarach rejestru: wysokim, średnim i niskim. W ten sposób każdy dźwięk może zabrzmieć w określonym zakresie, lecz jego wysokość ustalana jest ostatecznie przez wykonawcę. Wykonawca może wejść w dowolnym punkcie określonych ram czasowych, przy czym poszczególne czasy trwania określone są „przestrzenią wyznaczoną kwadratem bądź prostokątem, gdzie każde pole (wskazane przez kropkowane linie pionowe) odpowiada ruchom dyrygenta. Pojedyncza jednostka metryczna ustalona jest na około 1/72 minuty”. W niektórych przypadkach do segmentu może też być przypisana cyfra, która wskazuje, ile zdarzeń ma nastąpić w ramach określonej konstrukcji czasowej. Wykonawcy mogą też swobodnie wybierać poziom dynamiczny utrzymując go później przez pozostałą część danej konstrukcji czasowej.



PRZYKŁAD 19-3 Morton Feldman *Intersekcja I* na orkiestrę, pola wstawione w miejsce nut, gdzie wysokości dźwięków określone są względnie poprzez umieszczenie ich w jednym z trzech obszarów rejestru

Pomimo ogólnej swobody i nieokreśloności niektórych parametrów indywidualny styl kompozytora pozostaje przejrzysty i konsekwentny, a o szczególnym zainteresowaniu Feldmana barwą brzmieniową jeszcze bardziej świadczą wprowadzone oznaczenie wykonawcze: „wszystkie instrumenty w całym utworze powinny stosować *vibrato* w stopniu minimalnym”.

Do roku 1953 Feldman powrócił do bardziej konwencjonalnego zapisu nutowego porzucając grafikę. Jednak ograniczenia tradycyjnej notacji stały w sprzeczności z jego postulatami, tj. osiągnięciem swobody i spontaniczności wykonania. W utworach z późnych lat 50. i 60. udoskonalił swoje liczne sposoby notacji próbując łączyć je z własną estetyką. W kompozycji *Last Pieces* na fortepian (1963) pogodził tradycyjny zapis nutowy z częściową spontanicznością wykonawczą. Udało się to uzyskać poprzez kontrolę tempa i dokładne przedstawienie wysokości dźwięków w nieokreślonych rytmicznie wartościach nutowych. W *Piece* na cztery fortepiany (1957), dzięki niezależnym od siebie realizacjom poszczególnych wykonawców, kompozytor osiągnął efekt swobodnej polifonii lub faktury heterofonicznej. Generowanie dźwięku jednocześnie z jednego źródła pozwalało na powstanie wrażenia zarówno powiązania, jak i rozdzielenia odrębnych części. W zbiorze utworów zatytułowanym *Durations* (1960-1962) kontrolowane są wszystkie aspekty zapisu nutowego, poza samymi czasami trwania. Bardziej nieokreślony w realizacji jest utwór *The Swallows of Salangan* na chór i instrumenty (1961), przy czym partia chóru pozbawiona została tekstu. W latach siedemdziesiątych Feldman powrócił do konwencjonalnego zapisu nutowego i pełnej odpowiedzialności kompozytora za powstające utwory.

W latach pięćdziesiątych również Brown, w celu osiągnięcia pewnego stopnia indeterminizmu wykonawczego, sięgnął po nowe sposoby notacji. W zbiorze zatytułowanym *Folio* na nieokreślony skład wykonawczy (1952-1953) zaczął stosować rozwiązanie, które określił mianem: zapisu nutowego czasu (*time-notation*), opartego na różnych długościach główki nuty, w celu oznaczenia względnych czasów trwania przy jednoczesnym dokładnym określeniu wysokości dźwięków. W utworze *Twenty-Five Pages* na fortepian (1953) po raz pierwszy wypracował swoje zasady osiągania zmienności zgodnie z koncepcją formy otwartej, która pozwala wykonawcy na wybór dowolnej kolejności stron przygotowanego materiału oraz na czytanie partytury odwróconej do góry nogami. Indeterminizm wykonawczy w dalszym ciągu wprowadzany był poprzez zastosowanie czasowego zapisu nutowego, spontanicznego przyporządkowania kluczy wiolinowych i basowych dwu pięcioliniiom, a także swobodnego określania zakresu czasowego dla każdego systemu. Zastosowany przez kompozytora po raz pierwszy w utworach *November 1952 (Synergy)* i *December 1952* graficzny zapis nutowy, poprzez analogię do rzeźby i malarstwa stanowił pewnego rodzaju realizację przestrzenną służącą wykonawcy do „wprawiania całości w ruch”⁸. Pierwsza całkowicie graficzna „partytura” utworu *December 1952*, w której Brown zarzucił wszelkie nawiązania do tradycyjnego zapisu nutowego, posłużyła jako przykład sztuki wizualnej. Poziome i pionowe linie oraz prostokąty stanowiące jedynie sugestie dla wykonawcy porównywalne są z abstrakcyjnymi płótnami Pietera Mondriana⁹. W przedmowie do partytury

8 Por. Earle Brown, *Wstęp do: Folio and Four Systems* (1952).

9 Porównanie partytury graficznej Browna do *Composition with Lines* Mondriana w: Brian

Brown wskazuje, że „kompozycja może być wykonywana w dowolnym kierunku, z dowolnego punktu w określonej przestrzeni, w dowolnym czasie i od dowolnego z czterech położen rotacyjnych w dowolnej kolejności”.

Zwrot Browna ku większej swobodzie formalnej i spontaniczności wykonawczej (zaczerpniętej odpowiednio z artystycznych założeń wizualnych Caldera i Pollocka) doprowadził do powstania pierwszych utworów orkiestrowych w formie otwartej. W kompozycjach: *Available Forms I* na osiemnaście instrumentów (1961) i *Available Forms II* na wielką orkiestrę i dwóch dyrygentów (1961-1962) Brown w pełni rozwinął koncepcję formy otwartej, opartą na oryginalnej relacji pomiędzy elementami kontrolowanymi i improwizowanymi. W dziełach tych, pomimo iż nie posiadają dookreślonych ram strukturalnych, istnieją ustalone lokalne zdarzenia. Stanowi to odwrócenie częściowo nieplanowanych przez Feldmana technik, w których określony zakres możliwości dla każdego z parametrów wytycza strukturę, w ramach której swobodnie improwizowane mogą być lokalne zdarzenia. Poprzez wybór poszczególnych wykonawców określone i stałe lokalne zdarzenia Browna mogą zostać zaimprowizowane w „dostępne formy”. W pierwszym z wymienionych utworów każda z dużych sekcji dzieli się dodatkowo na pięć mniejszych, które mogą być wykonywane w dowolnej kolejności i kombinacji, zgodnie z decyzją dyrygenta. Tę procedurę Brown rozszerzył w drugim utworze, w którym dwóch dyrygentów dokonuje niezależnie od siebie wyborów, ale są one częścią interakcji opartej na świadomości spontanicznych decyzji drugiego dyrygenta (por. przykład 19-4).

Grupy zaangażowane w indeterminizm muzyczny i działania typu *performance*

Eksperymenty Cage'a i szkoły nowojorskiej, w wyniku których zreinterpretowano relacje między kompozytorem, wykonawcą i słuchaczem oraz ponowiono dyskusję na temat powstania dzieła muzycznego, zaowocowały powstaniem kilku grup zainteresowanych koncepcją sztuki *all-inclusive*. W późnych latach 50. i 60. kilka grup kompozytorów tworzących techniką aleatoryczną eksperymentowało z możliwościami zerwania z podziałem na pojedyncze brzmienia muzyczne i zdarzenia realne. Pomysł ten był konsekwencją teatralizacji i niekonwencjonalności takich utworów jak *Water Music* czy *0'0"* Cage'a oraz partytur graficznych wpływających na swoiste „otwarcie” formy muzycznej. Wszystkie te źródła dawały wykonawcy wyjątkową swobodę wyboru w nieograniczonym procesie mającym teraz niewiele wspólnego z tradycyjnie wyznaczanymi strukturami. Procesy te znalazły odbicie w filozofii i estetyce grupy Fluxus (działającej w kilku miejscach na świecie), grupy ONCE (z Ann Arbor, Michigan), a także innych podobnych formacji, jakie pojawiły się w latach sześćdziesiątych w różnych częściach Stanów Zjednoczonych.

Simms, *Music of the Twentieth Century* (New York: Schirmer Books, 1986), ss. 366-367.

Przykład 19-4 Brown *Available Forms II* na wielką orkiestrę i dwóch dyrygentów, fragment partytury „Orkiestry I”, forma otwarta oparta na dowolnym uporządkowaniu i kombinacji podsekcji wg niezależnego wyboru dwóch dyrygentów (Copyright © 1962 Associated Music Publishers, Inc. Wszystkie prawa zastrzeżone. Przedruk za zgodą)

La Monte Young i George Brecht, którzy przynależeli do grupy Fluxus, zainteresowani byli poszerzaniem aleatorycznych technik wykonawczych na obszar teatru, gestów, a w szczególności – różnych mediów. W lecie 1958 roku Cage prowadził wykłady, koncerty i zajęcia z muzyki eksperymentalnej w Darmstadt, gdzie znacząco wpłynął na kompozytorów zarówno amerykańskich, europejskich, jak i pochodzących z innych kontynentów. Dzięki kontaktom z muzyką Cage'a w Darmstadt (1959) i podczas studiów u Stockhausena, Young zrezygnował z wcześniejszego zainteresowania różnorodną i „intencjonalnie pozbawioną celu” teatralnością muzyczną. W roku 1960 po raz pierwszy w utworach: *Poem for Chairs, Tables, Benches etc.* (1960) oraz w *Compositions 1960* zwrócił się ku muzyce akcji, w której umieszczał jedynie wskazówki tekstowe. W nr 2 utworu *Compositions 1960* wykonawcę instruuje się, aby rozpałił ognisko, w nr 5 - wypuścił na wolność motyla i zakończył utwór, kiedy ten wyleci przez drzwi, a w nr 7, aby przytrzymał „przez długi czas” kwintę czystą. W utworze *Kompozycje 1961* (numery 1-29) zaleca się, aby wykonawca „narysował linię prostą i poruszał się według niej”. W jednym ze swoich dzieł Young dostarczył też instrukcji, w oparciu o które wykonawca powinien „przygotować dowolny fragment i odegrać go”. Wiele podobnych kompozycji znalazło się w *Antologii* (1963) zredagowanej zarówno przez Younga jak i Brechta, opartej na „operacjach losowych, sztuce koncepcyjnej, bezsensownej pracy, klęskach żywiołowych, nieokreśloności, antysztuce, planach akcji, improwizacji, opowieściach, wykresach, poezji, esejach, konstrukcjach tanecznych, kompozycjach, matematyce, muzyce”. Kategorie te ujawniają zainteresowanie Younga zespoleniem różnych praktyk aleatorycznych, które przypominają fascynację Cage'a buddyzmem Zen, improwizacjami indyjskimi oraz założeniami nihilistycznymi antysztuki ruchu dadaistycznego z początku wieku. W roku 1962 Young założył Teatr Wiecznej Muzyki, którego koncepcja zdawała się zapowiadać utwory z późnych lat 50. i 60. W tym czasie zaczął stosować transparentne faktury, które składały się z minimalnej liczby przytrzymanych dźwięków o nieokreślonej długości (podobnie jak w *Compositions 1960 nr 5*), które to podejście miało stać się podstawą ruchu „minimalistycznego”. Kompozycja zatytułowana *The Tortoise, his Dreams and Journeys*, którą pisał od roku 1964, obrazuje jego wyobrażenie „wiecznego” czasu leżącego u podstaw otwartego procesu komponowania.

Robert Ashley i Gordon Mumma, dwaj główni kompozytorzy grupy ONCE, podjęli istotne próby odnowienia muzyki wykonywanej na żywo, tworząc rodzaj sztuki wyraźnie aktywizujący udział zarówno wykonawcy jak i słuchacza. Tworząc doświadczenie muzyczne wykorzystujące gest oraz aktywność wykonawców i słuchających świadomie oddalali się od tradycyjnej roli kompozytora. Nawiązując współpracę z innymi artystami oraz architektami Ashley i Mumma poszerzyli swoje dzieło o sztuki wizualne i teatr oraz powołali do życia festiwal ONCE (1961-1968). W utworze Ashleya *Public Opinion Descends Upon the Demonstrators* (1961) dźwiękowa prezentacja i sama widownia determinują wybór brzmień, jakie kompozytor wcześniej nagrał na taśmę. W miarę jak utwór się rozwija, rośnie interakcja pomiędzy widownią a operatorem taśm (wykonawcą). Znaczenie żywego

kontaktu pomiędzy widownią a wykonawcą, w której podstawę stanowią gesty i działanie, widoczne jest także w partyturach Mummy zawierających objaśnienia ruchu i gestów wykonawców, jak na przykład w *Gestures II* na dwa fortepiany (1962). Tak więc zastosowanie akcji w muzyce grup Fluxus i ONCE odzwierciedla popularność idei Cage'a, że wszystko w życiu jest muzyką¹⁰.

Darmstadt. W stronę indeterminizmu

W roku 1954 Cage i Tudor odbyli tournée po Europie z koncertami muzyki aleatorycznej. Ich celem było zapoznanie europejskiej publiczności awangardowej z operacjami aleatorycznymi. Jednakże z powodu silnego przywiązania do zasad serializmu totalnego i całkowitej kontroli, młodsze pokolenie kompozytorów europejskich przyswajało techniki aleatoryczne powoli i rozważnie. Niemniej jednak, posiane w połowie lat pięćdziesiątych ziarno nowych idei zaczęło wschodzić. Niezwykła komplikacja kompozycji postwebernowskich, takich jak: *Struktury I i II*, *Sonata fortepianowa* Bouleza oraz *Kreuzspiel*, *Klavierstücke I* i *Kontra-punkte* Stockhausena, wynikająca z zaabsorbowania matematycznym uporządkowaniem z góry określonych przebiegów, była poważnym wyzwaniem zarówno dla percepcji słuchacza jak i dla występującego na żywo wykonawcy. Totalna kontrola wszystkich elementów dzieła muzycznego prowadziła do zawężenia uwagi słuchacza na pojedyncze, odosobnione zdarzenia a efektem jej były atematyczne, pozbawione rozwoju warstwy linearne. Pełna kontrola nad parametrami dzieła wywoływała często efekt przeciwny – całkowitej przypadkowości. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych ścisłe przestrzeganie zasad serializmu totalnego zaczęło ulegać złagodzeniu, a ultraracjonalny punktualizm zaczęło łączyć z technikami zmierzającymi ku indeterminizmowi. Ścisły strukturalizm i skrajną złożoność zastąpiono poczuciem spontaniczności i improwizacji, prostotą i bardziej subiektywną, zabarwioną emocjonalnie postawą.

Kompozytorzy europejscy w bardziej swobodnych utworach z lat pięćdziesiątych wykazywali tendencję do konsekwentnego stosowania parametrów, które miały być kontrolowane i tych, które mogły wprowadzać elementy indeterminizmu. Ponieważ ich twórczość wyrastała z silnej tradycji opartej na zasadzie ścisłej organizacji, nie byli zwolennikami rezygnacji z kontroli nad określoną wysokością dźwięku. Dla wielu z nich przypadkowe brzmienia mogły skutkować jedynie stworzeniem „produktu niemuzycznego”, która to perspektywa obca była „wychowanemu w duchu przesadnej precyzji i totalnego serializmu”¹¹. Pierwsze elementy indeterminizmu w utworach kompozytorów z Darmstadt przejawiały się w spontanicznym i swobodnym uporządkowaniu sekcji, temp i czasów trwania.

10 Por. Cage, *Silence*, op. cit., s. 95.

11 Reginald Smith Brindle, *The New Music* (London: Oxford University Press, 1975), ss. 66-67.

W wykładzie Bouleza na temat *Alea* (1957) zasygnalizowany został ostateczny rozpad skrajnych ograniczeń serialnych z wczesnych lat pięćdziesiątych. Jednakże w odróżnieniu od prac Cage'a, losowość miała zostać wprowadzona bez rezygnacji z odpowiedzialności kompozytora. Zainteresowanie kierowano raczej na przystosowanie zasady losowości do potrzeb twórcy europejskiego, niż na poddanie się jej. Zainteresowanie Bouleza „uporządkowanym chaosem” uwidoczniło się już w utworze *Le Marteau sans maître* (1952-1954; popr. 1957), zauważalne było w aranżacji wybranych części surrealistycznego tekstu René Chára oraz w mnożeniu technik serialnych, które – paradoksalnie – stworzyły wrażenie swobody pozwalającej na połączenie rzeczy racjonalnych z irracjonalnymi. Jeden z aspektów tej swobody przejawia się w możliwości zmiennej percepcji strukturalnej w ramach stałej skądinąd formy. Choć kompozytor nie zezwala na dużą swobodę wykonawczą (nie licząc okazjonalnych wskazówek dotyczących tempa), każdy ruch może być postrzegany niejednoznacznie, albo jako segment zintegrowanego cyklu części, albo jako część trzech mniejszych powiązanych cykli składających się z *l'Artisanat furieux* (części 1, 3, i 7), *Bourreaux de solitude* (części 2, 4, 6, i 8) oraz *Bel édifice et les pressentiments* (część 5 oraz jej „odbicie” – część 9). Ostatni z wymienionych jest centralnym punktem dzieła¹². Rosnącą potrzebę swobody (wyczuwalnej już w tym utworze) Boulez wyraził w samokrytycznym stwierdzeniu:

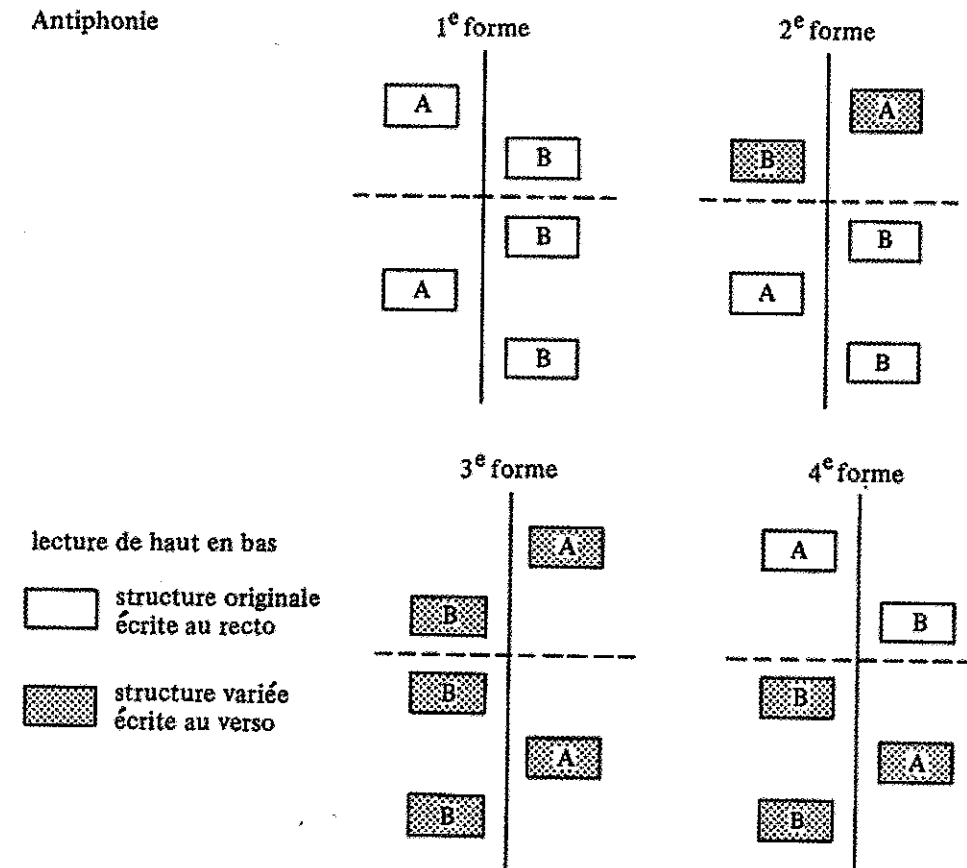
„Niektóre z koncertów w Darmstadt w latach 1953/54 nacechowane były raczej opętańczą jałowością i akademickością, a przede wszystkim stały się całkowicie nieinteresujące. [...] *Le Marteau* jest znacznie prostszy w zrozumieniu i dużo atrakcyjniejszy niż pierwszy tom *Struktur* czy *Polifonii*. [...] W rzeczywistości istnieje bardzo jasno określony i rygorystyczny element kontroli, ale jest też przestrzeń dla tego, co nazywam miejscowym brakiem dyscypliny”¹³.

W powstałych w latach 1955-1957: *III Sonacie fortepianowej*, *Strukturach II* na dwa fortepiany, *Pli selon pli* na sopran i orkiestrę Boulez utrwalił własną koncepcję przypadku kierowanego (*guided chance*), w którym indeterminizmowi towarzyszy ścisła kontrola. Jego koncepcja pięciu części lub formantów (*antiphonie*, *trope*, *constellation* i jej odbicie lustrzane *constellation-miroir*, *strophe* i *séquence*) w *Sonacie* ujawnia mobilność strukturalną w wykonaniu, podobną, choć bardziej kontrolowaną, niż w muzyce Browna. Stopień swobody w tym, co kompozytor określał: „dzieło jako proces” różni się na różnych poziomach organizacji strukturalnej. Ogólny porządek pięciu części, który dodatkowo pozwala na stworze-

12 Stopnie przejrzystości i niejednoznaczności tych trzech cykli części omawia Dominique Jameux, *Analytical Remarks on the Three Cycles of Le Marteau sans Maître*, w: *From Pierrot to Marteau* (Los Angeles: Arnold Schoenberg Institute, 1987), ss. 22-24.

13 Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Deliege* (Paris: Les Editions du Seuil, 1976); tłum. ang. Robert Wangermée, *Conversations with Célestin Deliege* (London: Ernst Eulenberg, Ltd., 1976), s. 66.

Antiphonie



Przykład 19-5 Pierre Boulez *III Sonata fortepianowa*, *antiphonie*, forma zmienna składająca się z dwóch grup antyfonalnych (A i B) dwóch i trzech fragmentów rozpisanych na dwóch osobnych stronach, której ostateczny kształt osiąga się przez wybór jednego z wariantów

nie odrębnych, lecz powiązanych *developants*, może być przestawiany na osiem sposobów, z wyjątkiem położenia *constellation*, które musi pozostać w centrum kompozycji¹⁴. W ramach każdej części mogą pojawiać się stopnie określoności oraz swobody. W *antiphonie* zmienna jest jedynie forma, podczas gdy tempo i styl jej sekcji składowych są stałe. Zgodnie z tytułem utwór składa się z dwóch grup antyfonalnych (A i B), dwóch i trzech fragmentów napisanych na dwóch oddzielnych stronicach, przy czym istnieją cztery możliwości organizacji całego układu (przykład 19-5)¹⁵. Zdaniem kompozytora, jeżeli każda z czterech wersji

14 Por. Pierre Boulez, *Sonata, que me veux-tu?*, tłum. D. Noakes i P. Jacobs, „Perspectives of New Music” 1963 nr 1/2, ss. 32-44, gdzie przedstawiono szczegółowy plan organizacji dzieła i możliwości jego rozwinięcia.

15 Ibid., s. 39.

tritone related

cells: 1 2 3 4

OB GB CA DCEB EFBF //R12 EBF# GAC# CHABD#

Nettement au dessous de Lent (♩=40)
T₉ exact

sectional interpolation

R12 (incomplete)

Tempo

un peu précipité un peu cédé

Libre Très large

acc. - cer. le - res. de

subitement assez large

U.C. ...

cells: 1 2 3 4

OB (complete)

PRZYKŁAD 19-6 Pierre Boulez III Sonata fortepianowa, trope (B parenthèse), właściwości komórek serii dwunastotonowej oraz fragment włączony pomiędzy trzecią i czwartą komórkę pokazu otwierającego serie

byłaby do końca zapisana, zobaczylibyśmy, że „każdy z pierwotnych fragmentów napisanych na stronie prawej jest zdublowany na stronie lewej przez ten sam zróżnicowany fragment”. Wykonawca może zatem zaproponować słuchaczowi dowolnie wybrane zestawienie elementów antyfonalnych kierując się jednym z czterech proponowanych schematów.

Trope składa się z dwóch podsekcji prostych i dwóch złożonych (odpowiednio: A – *texte* i B – *parenthèse*, C – *commentaire* i D – *glose*), które można wykonywać w różnej kolejności z rozwiniętymi, dowolnie wstawianymi (tropowanymi) segmentami. Jednocześnie zmienność formalna części, która wynika z możliwości wyboru włączonych segmentów do czterech podsekcji oraz przedstawienia ich szyku, jest projekcją możliwości kombinacyjnych, jakie dają cztery komórki wysokości dźwięków wyznaczające łącznie podstawową dwunastotonową serię i jej wariantowe formy-zbiory. Przykład 19-6 pokazuje właściwości komórek zbioru ilustrując fragment włączony pomiędzy trzecią a czwartą komórkę w pokazie otwierającym serię *parenthèse*¹⁶. W ten sposób struktura jest jednocześnie kontrolowana i swobodna.

Stałe i zmienne sekcje podlegają bardziej złożonym wzajemnym relacjom w *constellation* i jej lustrzanej formie raka *constellation-miroir*. Tytuł dzieła pochodzi od sposobu, w jaki grupy dźwięków rozmieszczane są na długich rozkładanych arkuszach. Część ta oparta została na poemacie Mallarmé'go *Un Coup de Dés*, w którym brzmienie ulega przekształceniom i segmentacji tworząc w ten sposób poczucie nieokreśloności poprzez oddzielenie znaczenia lub jego niejednoznaczność. W podobny sposób, dzięki strukturalnej swobodzie wykonawczej, Boulez zezwalał na oddzielenie i zmianę wysokości dźwięków oraz elementów interwałowych od ich „matrycy serialnej”¹⁷. Podczas gdy zmienność struktury muzycznej wynika z pewnych wyborów dopuszczalnych w ramach schematu składającego się z pięćdziesięciu ośmiu segmentów wydrukowanych na dziewięciu stronach, to kompozytor wyznacza dwie ścieżki: jedna, oznaczona na czerwono, dla faktur akordowych (*blocs*), a druga – na zielono dla faktur punktualistycznych (*points*), a odrębnymi symbolami określa ścieżkę, którą może podążać wykonawca. Dla określenia tempa Boulez wyznacza natomiast inne zasady. W niektórych sekcjach, oprócz stałych oznaczeń tempa, umieszcza również oznaczenia względne na początku i na końcu każdej linii, zależne od wyboru, jakiego dokona wykonawca realizując kolejne segmenty. Podobna zmienność dotyczy także innych parametrów, takich jak brzmienie, rejestr itp. *Strophe* przypomina nieco budowę zwrotkową, gdzie linie wybierane są zgodnie z zasadami przypadku kontrolowanego, *Séquence* opiera się na bardziej zmiennych możliwościach ułożenia kolejności następujących po sobie części,

16 Por. *ibid.*, ss. 38-40; por. również Paul Griffiths, *Boulez* (London: Oxford University Press, 1978), ss. 39-41, gdzie znajduje się dokładne omówienie relacji formy aleatorycznej i właściwości serii.

17 Por. Anne Trenkamp, *The Concept of 'Alea' in Boulez's 'Constellation-Miroir'*, „Music and Letters” 1976 nr 57/1, ss. 4-5.

a kompozytor określa ją poprzez użycie przezroczystego papieru umieszczanego w sposób losowy na arkuszu muzycznym. W ten sposób Boulez w bardzo różnorodny sposób wprowadza do swojej *Sonaty* element swobody i uzależnia go od konkretnego kierunku strukturalnego, w którym wykonawca ma do dyspozycji ograniczoną ilość wyborów w ramach mobilnego schematu skomponowanych grup segmentów. Sam twórca porównywał takie utwory do planu ulic miasta: „nie zmieniasz planu, postrzegasz miasto takim, jakie jest, ale w różny sposób można się po nim poruszać. [...] Kiedy je odwiedzasz, wybierasz swój własny kierunek i swoją własną trasę; ale oczywiście jest, że aby poznać miasto, potrzebujesz dokładnego planu i znajomości ruchu ulicznego”¹⁸.

Zasady aleatoryczne zostały też ustalone wraz z darmstadzką premierą *Zeitmasse* Stockhausena (1955-1956) oraz jego *Klavierstück IX* (1954-1961), w których to co „zmienne” i „stałe” zostało połączone według „porządku” i „względnie nieporządku” w ramach „formy otwartej”¹⁹. W utworze *Zeitmasse* miary czasowe są określone swobodnie w ramach wyznaczonych przez kompozytora kilku granic i możliwości technicznych pięciu muzyków grających na instrumentach dętych drewnianych (np. czas trwania określonej grupy w ramach pojedynczego oddechu, grać najszybciej jak to możliwe itp.). Forma stanowi *continuum* łączące dwie skrajności: „gry synchronicznej” i „gry solo – i dezorganizację – w różnych i wzajemnie niezależnych warstwach czasowych”, pomiędzy którymi „jest szereg stopni wzajemnie powracającej zależności i indywidualnej swobody”²⁰.

Utwór *Klavierstück XI* (1956), po raz pierwszy wykonany w Darmstadt latem 1957 roku, jest pierwszym ukończonym aleatorycznym dziełem Stockhausena z cyklu *Klavierstücke*. W mobilnej lub otwartej formie, dziewiętnaście grup dźwięków (zapisanych w sposób tradycyjny) rozmieszczonych jest nieregularnie na pojedynczym arkuszu papieru zawierającym na odwrocie instrukcje dotyczące wykonania. Na początku utworu wykonawca wybiera dowolną grupę o dowolnym tempie, dowolnym poziomie dynamicznym i o dowolnym sposobie artykulacyjnym. Pod koniec tego fragmentu oznaczone jest jedno z sześciu temp, poziomów dynamicznych i sposobów artykulacji wyznaczając dalej, w jaki sposób ma być realizowana kolejna przypadkowo wybrana grupa dźwięków. Przy drugim odtworzeniu dowolnej z dziewiętnastu grup przestrzega się innych wskazań dotyczących transpozycji oktafów itp. Kiedy grupa zostaje odtworzona po raz trzeci, utwór jest zakończony. Dzięki temu w danym wykonaniu niektóre grupy mogą być powtarzane, podczas gdy inne mogą być pominięte, a każde wykonanie cechuje zmienność w zakresie

18 Por. Boulez, *Conversations*, op. cit., s. 82.

19 Brigitte Schiffer, *Darmstadt, Citadel of the Avantgarde*, „The World of Music” 1969 nr 11/3, s. 37.

20 Por. komentarz Stockhausena w: Karl H. Wörner, *Stockhausen, Life and Work*, red. i tłum. Bill Hopkins (London: Faber and Faber, 1973; wersja oryginalna z 1963; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), s. 37.

wyboru oraz kolejności skomponowanych sekcji, przydziału tempa, dynamiki i artykulacji w określonych zakresach. Stockhausen kontynuował swoje eksperymenty z otwartą formą w utworze *Zyklus* (1959). Tytuł kompozycji nawiązuje do cyklicznej procedury kształtującej formę, w której początek, koniec i kierunek przebiegu są niedookreślone. Jednakże uporządkowane sekcje tworzą inną koncepcję niż idea przypadkowego następstwa fragmentów w *Klavierstück XI* czy *Momente* na sopran, pięć grup chóralskich i trzynastu instrumentalistów (1961/1962). W *Zyklus*, perkusista po rozpoczęciu utworu od dowolnej z szesnastu stron partytury (co wymaga odczytania w sposób normalny lub do góry nogami, zarówno zapisu graficznego jak i bardziej tradycyjnego), przesuwa się albo w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, albo przeciwnym do niego (instrumenty rozmieszczone są w kole, wewnątrz którego znajduje się wykonawca), zgodnie z wybranym przez siebie kierunkiem. Paradoksalnie, wynikiem jest zamknięta, ale nieokreślona forma. Taka dwoistość koncepcji była podstawą dla wszystkich utworów Stockhausena powstałych w tym okresie.

W połowie lat 50. Ravi Shankar, który m.in. w Darmstadt prezentował muzykę indyjską, przedstawił szersze możliwości w zakresie wykorzystania elementu improwizacji i kontroli. Jednak największy wpływ na rozwój aleatoryzmu w Europie miały pierwsze wykonania utworów Johna Cage’a oraz kompozytora urodzonego w Argentynie – Mauricio Kagla (Darmstadt, 1958). Zainicjowana przez Kagla idea teatru „instrumentalnego” i surrealizmu, podobnie jak koncerty muzyki Cage’a, przyczyniły się do wzrastającego zainteresowania elementami teatralności. Już w roku 1950, w swoim chóralskim utworze *Palimpsestos*, a w większym stopniu w *Anagrama* na głosy solo, chór mówiony i instrumenty (1955-1958) Kagel eksperymentował z możliwościami rozdzielania słów, w których brzmienia głosek były bardziej istotne niż ich znaczenie. W drugim ze wspomnianych utworów zaczął też przejawiać zainteresowanie teatralnym wykonaniem muzycznym. Ideę tę Kagel jeszcze bardziej rozwinął w kompozycji *Sonant* na gitarę, harfę, kontrabas i perkusję (1960), której wyłącznie werbalna partytura świadczy o podejściu aleatorycznym. Wykonawcom pozwala się na dowolność działania w ramach konstrukcji określonej w minimalnym stopniu (dla kontroli mniej określonych realizacji muzycznych, których instrukcje słowne wykonawcy mogą odczytywać na głos, czas trwania i dynamika podane są po lewej stronie partytury)²¹. Mimo iż Kagel nie wiązał swojej działalności kompozytorskiej z dadaizmem czy antysztuką, jego zainteresowanie syntezą medium muzycznego i dramatycznego, eksplorowanie nowych możliwości dźwiękowych i wykorzystanie struktur zarówno kontrolowanych jak i swobodnych (por. wykonany w Darmstadt *Sexteto de cuerdas*, 1958), miały przyczynić się do ogólnej tendencji zerwania z odróżnieniem sfery muzycznej i pozamuzycznej.

21 Szczegółowy opis tego i kolejnych dzieł dostępny jest w: Erhard Karkoschka, *Notation in New Music, A Critical Guide to Interpretation and Realization*, tłum. Ruth Koenig (New York: Praeger Publishers, 1972), t. 3.

Inni europejscy kompozytorzy muzyki aleatorycznej

Różnorodność możliwości konceptualnych i technicznych prezentowanych w Darmstadt znalazła szeroki oddźwięk wśród kompozytorów europejskich, którzy widzieli w nich nie tylko element ograniczonej swobody wykonawczej, ale także nową rolę kompozytora w wykorzystaniu aleatoryzmu kontrolowanego. W roku 1960 Boulez próbował wyjaśnić aktualną sytuację sztuki w sześciu wykładach zatytułowanych *Penser la musique aujourd'hui*. Podobne zainteresowanie wyrażali również inni twórcy biorący udział w konferencjach i wykładach organizowanych w Darmstadt w latach późniejszych²². Boulez wraz z innymi kompozytorami stosującymi aleatoryzm nigdy nie zaakceptowali procedur przypadkowości jako wyłącznej podstawy dzieła muzycznego. Twórcy ci raczej kontynuowali eksperymenty z graficznym i konwencjonalnym zapisem nutowym w celu osiągnięcia pewnej swobody zarówno w procesie komponowania jak i wykonania. Kompozytorami, którzy stosując okazjonalnie procedury serialne, w niezwykle indywidualny sposób podeszli do możliwości zastosowania elementów stałych i zmiennych w dziele muzycznym, byli: Henri Pousseur, Luciano Berio, György Ligeti, Witold Lutosławski i Krzysztof Penderecki.

Od początku lat 50. w dziełach Poussera zauważalne było niestabilne zainteresowanie formą mobilną opartą albo na stałych lub zmiennych elementach oraz możliwości zastosowania dźwięków muzycznych i brzmień języka mówionego. W dwóch kompozycjach fortepianowych: *Mobile* (wykonanie w Darmstadt, 1958) i *Caractères* (1961), zawierających różne oznaczenia stopni swobody w realizacji szczegółów (konwencjonalne i niekonwencjonalne), Pousseur opracował specjalne techniki dla wprowadzenia elementu przypadku w szeregowanie zdażeń. Otwartą formę *Mobile* wyznacza obecność (w pewnych punktach) prostokątów. Fragmenty z obu stron zapisu mają być wykonane zgodnie z instrukcjami podanymi wewnątrz prostokąta. Inne znaki, np. linie faliste, pozwalają również na odchylenia zaplanowanego materiału (dotyczy to koordynacji prawej i lewej ręki podczas gdy różne rodzaje strzałek służą jako wskazówki do synchronizacji pianistów w pewnych punktach utworu). Odmierzone ruchy ręki pozwalają na określenia tempa. W utworze *Caractères*, na stronach z wydrukowanymi nutami umieszczane są arkusze z wyciętymi okienkami. Dźwięki należy wykonywać odpowiednio do znaków pojawiających się w okienkach, zgodnie z umieszczonymi na marginesach oznaczeniami dotyczącymi dynamiki i metrum. W ramach formy mobilnej, w *Votre Faust (fantaisie variable genre opéra)* na głosy, pięciu aktorów, dwanaście instrumentów i taśmę (1960-1967) Pousseur zgodnie z wymogami dramatu użył głosu mówionego jako podstawowego źródła dźwięku.

Przed końcem lat pięćdziesiątych powszechne stało się łączenie i wymienność dźwięków muzycznych ze słowami i sylabami w częściowo nieokreślonych

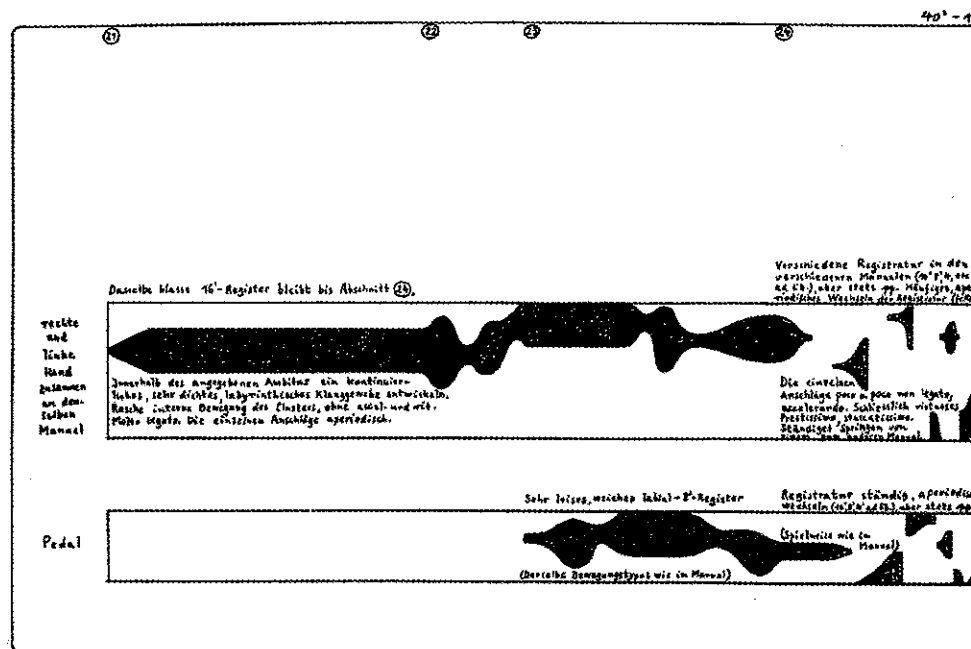
22 Opublikowany jako *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gonthier, 1963); tłum. ang. Boulez *on Music Today* (London: Faber, 1971).

kontekstach graficznych. Także Berio zapoznał się z nowymi eksperymentami (teatrem instrumentalnym) w Darmstadt rezygnując od tego momentu z zasad serializmu totalnego na rzecz większej mobilności formalnej i indeterminizmu. Drugie z zainteresowań kompozytora uwidoczniło się w zastosowaniu przez niego proporcjonalnego zapisu nutowego w utworach *Sequenza I* na flet solo (1958) i *Tempi Concertanti* na flet, skrzypce, dwa fortepiany i cztery grupy (1958-1959), w których odległość przestrzenna pomiędzy nutami oznacza ich względne odległości czasowe. Element swobody wynika też z uwag kompozytora, który pisał, że poszczególne figury „mogą być odczytywane począwszy od dowolnego punktu i poruszając się od lewej strony do prawej lub odwrotnie. Wzór ten może być powtarzany kilkakrotnie – zawsze najszybciej jak jest to możliwe i w granicach proporcjonalnie oznaczonych czasów trwania”.

Niektóre sekcje utworu Beria *Circles* na głos, harfę i dwie perkusje (1962) charakteryzują się taką właśnie swobodą i nieokreślonością graficzną, a także płynnym przechodzeniem od dźwięków śpiewanych do mówionych. Kompozytor osiąga taki efekt za pomocą specjalnej manipulacji oraz transformacji słów i sylab. Muzyczne opracowanie trzech wierszy E.E. Cummingsa nakreśla chiazmową formę (ABCB'A'), gdzie w trzecim wierszu ogniskuje się muzyczne centrum dzieła, po którym następuje powrót (w odwróconej kolejności i z wewnętrznymi zmianami) dwóch pierwszych wierszy. Intencją kompozytora było stworzenie wrażenia płynności pomiędzy dźwiękami wokalnymi i instrumentalnymi prowadzącej do wymiany ról zarówno muzycznych jak pozostałych wykonawców. W centralnym miejscu kompozycji wokalista zaczyna tworzyć urywane, podobne do instrumentalnych dźwięki i szmery, po czym zbliżając się ku instrumentom gra na dzwonkach, a perkusiści wypowiadają fragmenty sylab. Ten przekształcony instrumentalno-wokalny styl śpiewu zachowany jest do końca utworu. Graficzny zapis nutowy (por. s. 24 partytury) ujawnia pewien stopień nieokreśloności zarówno wysokości dźwięków jak i czasu ich trwania. U góry i u dołu partytury skrzyżowanymi strzałkami zaznaczone są *glissanda*, a następujący później porządek dźwięków (urywany, ale jednolity) oznaczony jest linią kropkowaną. Strzałki pojawiające się po przypominającej mowę części wokalnej są wskazówkami dla instrumentalistów, podczas gdy inne znaki mogą oznaczać stopień zagęszczenia faktury i dynamikę. Kwadratowe nuty w części wokalnej wyznaczają przybliżoną ich wysokość, a niewypełnione osiem nut sugeruje częściowo mówiony styl „na oddechu”. Swobodne podejście kompozytora zarówno do realizacji wokalnej, jak i instrumentalnej, charakteryzujące wiele jego utworów, podsumowuje następujący komentarz: „takie połączenie żywych, zrozumiałych bezpośrednio gestów muzycznych i częściowo zaskakujących fragmentów werbalnych jest całkowicie charakterystyczne dla Berio. Jest ono odwróceniem sytuacji nader często spotykanej w muzyce współczesnej: linearnego, spójnego tekstu, który utrzymuje razem raczej swobodnie zebrane idee muzyczne”²³.

23 David Osmond-Smith, *Playing on Words, a Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (London: Royal Musical Association, 1985), s. 90.

Węgierski kompozytor György Ligeti w swoich utworach instrumentalnych i powstałych na bazie manipulacji słowno-sylabicznej integrował w jednym procesie muzycznym elementy stałe i zmienne. Od roku 1956 Ligeti miał ścisły kontakt z awangardą europejską, a w późnych latach pięćdziesiątych regularnie wykładał w Darmstadt. W swoich *Apparitions* (1958-1959) i *Atmosphères* na orkiestrę (1961), a także w utworze organowym *Volumina* (1961-1962) Ligeti w miarę rozwijania techniki opartej na splecionych masach chromatycznych, jaka tworzyła efekt „przyciemnienia” poszczególnych składników brzmienia, zwrócił się ku technice aleatorycznej odniesionej do wysokości dźwięków i rytmu. Chociaż instrukcje kompozytora są często szczegółowe, partytura graficzna takich utworów, jak *Volumina* (przykład 19-7), tworzy wrażenie nieokreśloności w obszarze skrajnego zagęszczenia chromatycznego oraz układu rytmicznego, dla których Ligeti wyznacza jedynie skrajne czasy trwania poszczególnych stron partytury. Mniej więcej w tym samym czasie, rosnące zainteresowanie kompozytora muzycznymi możliwościami w zakresie fonetyki, ujawniło się w partyturze utworu *Aventures* na trzy głosy solowe i siedem instrumentów (1962). Szczegółowy zapis nutowy kompozycji zawiera liczne symbole oznaczające różnorodność zmieniających się dźwięków mówionych i instrumentalnych oraz ogólnego naszkicowania linii poszczególnych mediów wykonawczych w misternej, polifonicznej fakturze. Jak zaznaczył kompozytor (por. s. 7 partytury), śpiewający sopranem, altom i basem dodają wytworzo-



Przykład 19-7 György Ligeti *Volumina* na organy, zapis graficzny (s. 11), który stwarza wrażenie nieokreśloności w obszarze skrajnego zagęszczenia chromatycznego i układu rytmicznego

ne przy pomocy rąk dźwięki do swoich skrajnie szybkich kontrapunktycznych powtórzeń sylabicznych, podczas gdy grający na flecie i harfie gestykulują bez wydawania muzycznych dźwięków, z kolei perkusista wytwarza szmery przewracając kartki książki. Tak więc, niezależnie od jasno sprecyzowanych zamiarów kompozycyjnych, swoboda dźwiękowa nieuchronnie wynika z realizacji szczegółowo zapisanego nutowo i przedstawionego graficznie materiału.

Podczas gdy Ligeti przeciwstawiał się estetyce Johna Cage'a i pojęciu „zdarzenia”, co wyraził w satyrze na Cage'a *Trois bagatelles* i „muzycznej prowokacji” *Die Zukunft der Musik* (1961) na czytającego partyturę i widownię, polski kompozytor Witold Lutosławski (1913-1994) zainspirowany *Koncertem na fortepian i orkiestrę* Cage'a, sięgnął na początku lat sześćdziesiątych po techniki aleatoryczne²⁴. Taka zmiana podejścia do sztuki komponowania była jedną z kilku, które twórca przeszedł od późnych lat trzydziestych. Najwcześniejsze utwory Lutosławskiego ujawniły zainteresowanie zintegrowaną konstrukcją formalną opartą na niefunkcyjnym, diatonicznym systemie tonalno-harmonicznym w ramach wschodnioeuropejskiego idiomu folklorystycznego, podobnego do tego, który cechował Bartóka. W czasie kolejnych dwóch dekad Lutosławski zwrócił się ku bardziej zintegrowanej tonalności, natchnionej pewnego rodzaju serializmem dwunastotonowym. Jednak w roku 1961, wraz z utworem *Jeux vénitiens* na orkiestrę kameralną nastąpiła pierwsza radykalna zmiana w jego kontrolowanym podejściu do formy i innych aspektów kompozycji. W wybranych punktach dzieła Lutosławskiego stopień swobody w uporządkowaniu i synchronizacji materiału dźwiękowego wyznacza „bogactwo możliwości, ukryte w indywidualnej psychice każdego wykonawcy”. Szerokie spektrum potencjału wykonawczego zawiera się w samym procesie komponowania, a twórca w żaden sposób nie rezygnuje z „odpowiedzialności za utwór”. Elementy stałe i zmienne dzieła łączyły się w tym, co Lutosławski nazywał „kontrapunktem aleatorycznym”, opartym na zasadach przypadku kierowanego lub kontrolowanej swobody.

W ramach zróżnicowanych sekcji tego utworu wysokości dźwięków są precyzyjnie zapisane, podczas gdy nieokreślony rytmiczny zapis nutowy zezwala na pewien stopień swobodnego polifonicznego rozwinięcia oddzielnych grup instrumentalnych w sekcjach, których długość kontrolowana jest przez dyrygenta. Dyrygent wskazuje wejścia instrumentów dętych blaszanych i drewnianych w odległościach jednosekundowych, po czym każda sekcja rozwija się bez udziału dyrygenta, obserwując jedynie jego wskazówki dotyczące wejścia kolejnych grup. Wielkie litery oznaczają punkty synchronizacji, zatem miejscowa nieokreśloność rytmiczna i kontrapunktyczna jest w rzeczywistości kontrolowana na wyższym poziomie architektoniki dzieła. Otwarta forma i inne cechy aleatoryczne były sugerowane w kilku jego utworach powstałych w następnych dwóch dekadach, co można, na przykład, zaobserwować w dialektycznym procesie formalnym *II Symfonii* (1966-1967), w której części „Hesitant” i „Direct” oznaczają przejście od chaosu do porządku.

24 Steven Stucky, *Lutoslawski and his Music* (Cambridge: Oxford University Press, 1981), s. 84.

Na początku lat 60. inny polski kompozytor, Krzysztof Penderecki (ur. 1933) również sięgnął po element przypadku odnosząc go do wysokości dźwięków i konstrukcji brzmień, prezentując tym samym niezwykle oryginalne rozwiązania w zakresie kombinacji wysokości dźwięków takich jak chromatyczne zagęszczenia i klaster. Już w pierwszych ważnych utworach z końca lat 50. zauważyć można było niezwykle bogactwo tematyczne dzieł wokalnych i instrumentalnych, charakteryzujących się często zestawieniem skontrastowanych brzmień, poczynając od konwencjonalnych dźwięków, po mowę i szum. Ten rodzaj materiału dźwiękowego był pierwotnie wykorzystywany przez kompozytora w celu osiągnięcia wzmożonej ekspresji utworów będących reakcją na wydarzenia w Polsce, jak miało to miejsce w *Pasji wg św. Łukasza* (1963-1965) oraz *Dies irae* (1967), utworze wykorzystującym temat eksterminacji ludności w Auschwitz. W kilku utworach Pendereckiego powstałych na początku lat 60. zaobserwować można zainteresowanie szerokimi możliwościami dźwiękowymi i swobodą wykonawczą osiąganą za pomocą specjalnych technik kompozytorskich (np. klasterów półtonowych lub ćwierćtonowych). W *Anaklasis* na instrumenty smyczkowe i perkusję (1960) stosując takie środki artykulacyjne, jak: *tremolo*, *glissando*, *col legno*, *sul ponticello* oraz grę w skrajnych rejestrach instrumentalnych, kompozytor osiągał niezwykle efekty kolorystyczne łącznie z „rozmytymi” klasterami dźwiękowymi. W *Trenie pamięci „Ofiar Hiroszimy”* na pięćdziesiąt dwa instrumenty strunowe (1960) Penderecki buduje kombinacje i transformacje brzmieniowe zestawiając je we fragmentach dookreślonych zarówno przez precyzyjny, jak i nieokreślony zapis graficzny. Ostatni rodzaj notacji składa się z takich oznaczeń, jak np. zaczerńnione „piramidy” wskazujące wykonanie dźwięku „najwyżej jak to możliwe” oraz inne znaki nakazujące niekonwencjonalne użycie smyczka za podstawkiem itp. W *Stabat Mater* (1962) zbliżona do klasteru notacja wokalna to efekt specjalnego zastosowania głosów w partiach trzech chórów. Z kolei we *Fluorescencjach* na orkiestrę (1961) kompozytor w zapisie oznacza różne typy klasterów. W przykładzie 19-8 grube czarne linie oznaczają klaster chromatyczny, podczas gdy kombinacje cienkich linii równoległych oznaczają klaster całotonowy (wskazanie zawartości dźwiękowej dla każdego klasteru kompozytor umieszcza poniżej). Swoboda w zakresie wysokości dźwięków jest jeszcze bardziej widoczna w instrumentach perkusyjnych, które grający mają według instrukcji „energicznie pocierać pilnikiem” lub „piłować kawałek drewna (żelaza) przy pomocy piły ręcznej”. Jeśli chodzi o *glissanda* instrumentów strunowych Penderecki ustala jedynie ich poszczególne zakresy przy pomocy określonych zestawień splecionych linii.

Po zapis graficzny pomocny w realizacji idei pewnego zakresu nieokreśloności sięgali także inni kompozytorzy europejscy. Jednakże niewielu z nich zbliżyło się do tak skrajnej swobody jak zrobił to Cage. Niemniej, niektórzy próbowali w większym stopniu zrezygnować z kontroli kompozytora na rzecz bardziej swobodnej i improwizatorskiej koncepcji inspirowanej elementami wschodnimi. W Darmstadt w roku 1967 Stockhausen rozszerzając interpretację tradycyjnego pojęcia „koncertu” dążył do bardziej aktywnego zaangażowania

PRZYKŁAD 19-8 Krzysztof Penderecki *Fluorescencje*, t. 92-94, zapis graficzny prezentujący dwa typy klasterów

słuchacza w proces kompozycji²⁵. We wspólnej kompozycji czternastu twórców różnych narodowości, zatytułowanej *Music für ein Haus*, tradycyjne pojęcie formy zostało całkowicie zastąpione pojęciem „procesu”, a zapis nutowy – instrukcją dla wykonawców. Jak pisze Schiffer, w Darmstadt: „praktykowano kontemplację i wywoływano stany transu. Na horyzoncie pojawiły się światopogląd, filozofia i mistycyzm, gdyż w międzyczasie Stockhausen poddał się przyciąganiu doktryn indyjskich. Poszedł drogą Beatlesów. W Darmstadt pojawiła się joga”²⁶.

Muzyka minimalistyczna od początku lat sześćdziesiątych La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich i Philip Glass

Tworzona w Stanach Zjednoczonych od połowy lat sześćdziesiątych muzyka minimalistyczna (czyli „repetytywna”) w istotny sposób przyczyniła się do niwelowania różnic pomiędzy sferą muzyki artystycznej oraz popularnej. Wspomniany kierunek muzyczny, począwszy od lat 70., docierając do szerszych i zróżnicowanych kręgów słuchaczy wpłynął w pewien sposób na podobne kierunki rozwoju muzyki europejskiej. Chociaż pomiędzy europejskimi a amerykańskimi kompozytorami muzyki minimalistycznej istnieją zasadnicze różnice, to w twórczości kompozytorów brytyjskich: Corneliusa Cardew i Michaela Nymana, Holendra Louisa Andriessena, francuskiej grupy Urban Sax i innych możemy zaobserwować „europejskie” powiązania z technikami amerykańskimi. Jednym z pierwszych twórców minimalistycznych w Stanach Zjednoczonych był La Monte Young, którego twórczość ewoluowała stopniowo od serializmu końca lat 50. do technik opartych na repetycji (1962), co było wynikiem kontaktów z grupą Fluxus (1959-1961). Jego przejście od kontekstu serialnego do minimalistycznego po raz pierwszy stało się widoczne w *Oktecie* na instrumenty dęte blaszane (1957), w którego serialnym przebiegu kompozytor zastosował dźwięki o skrajnie długim czasie trwania. Zdaniem Wima Mertensa, do ewolucji postawy twórczej Younga przyczyniły się pewne aspekty muzyki Weberna, „szczególny dualizm pomiędzy webernowskim zróżnicowaniem strukturalnym a statycznym dźwiękiem, który jest jego wynikiem. W muzyce webernowskiej występuje tendencja do tworzenia ciągłych wariacji przez stosowanie dźwięków w tym samym położeniu w oktawie przez cały utwór, bez względu na ich miejsce w szeregu. Jednakże słuchacz postrzega ten proces bardziej jako hipostazę, jakby ta sama informacja była powtarzana ciągle od nowa”²⁷.

Źródłem technik minimalistycznych może być również twórczość kompozytorska z przełomu XIX i XX wieku, poczynając od pierwszych utworów

25 Por. Schiffer, *Darmstadt*, op. cit., s. 44.

26 Ibid.

27 Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, and Philip Glass*, tłum. J. Hautekiet (London: Kahn & Averill, 1983), s. 20.

Satie'go, jak na przykład trzech utworów fortepianowych składających się na *Gymnopedie* (1886-1888), z ich prostymi, oszczędnymi i minimalnie zmieniającymi się fakturami opartymi na nieustannych zmianach i powtórzeniach siedmiu akordów, aż po pierwszą muzykę barw dźwiękowych (*Klangfarben*) Schoenberg, czy *Pięciu utworów na orkiestrę* op. 16 nr 3 (1909), z ich stopniowym „procesem” zmian wysokości dźwięków wywodzących się z pojedynczego pięciodźwięku. Podstawowe założenia tego ostatniego utworu, w którym „proces” jest postrzegany przede wszystkim poprzez zmiany jednych parametrów (np. barwy), przy minimalnych zmianach i tendencji do statyczności innych (np. wysokości dźwięków), miały przejawiać się w muzyce minimalistów na wiele sposobów. Amerykański kompozytor i wykonawca Terry Riley (ur. 1935), kojarzony od roku 1959 z grupą Fluxus, współpracował z Youngiem nad wykorzystaniem efektów utrzymania dźwięków przez przedłużone okresy (co pokazuje przykład *całonocnych koncertów* Riley), przy czym obaj kompozytorzy łączyli tę technikę z gestem, improwizacją i tańcem.

Utwór *In C* Riley na dowolną liczbę instrumentów melodycznych (1964) stanowi pierwowzór techniki procesu „minimalistycznego” polegającego na ograniczonej i statycznej zawartości dźwiękowej w stopniowo zmieniającym się *continuum*. W zasadniczych aspektach utwór ten zwiastował zgłębianie przez kompozytora i wykonywanie muzyki indyjskiej (od roku 1970), wraz z utworem *A Rainbow in Curved Air* (1970) odzwierciedlającym nowe wpływy modalnych formuł melodycznych i wzorów rytmicznych muzyki indyjskiej. Pewne pokrewieństwo twórczości kompozytorów zachodnich z improwizacjami wschodnioazjatyckimi zauważyć można było już w perkusyjnym, zbliżonym do brzmienia *gamelanu* utworze Cowella *Ostinato Pianissimo* (1934). Powtarzające się w nim wzorce motywiczne o ograniczonej zawartości wysokości dźwięków oddziaływały na siebie w *continuum* warstw opartym na stałym rytmie, ale ze skomplikowanymi, krzyżującymi się akcentami. Podczas pracy w studiach ORTF w Europie (1962-1964) Riley zdążył już zainteresować się efektami rozbudowanych powtórzeń krótkich fraz, pętli z taśm dających wzór ostinata, a także warstwową akumulacją zarejestrowanych dźwięków, z których wszystkie rozwijały się w regularnej rytmice. W *In C* zasadnicze znaczenie ma rytm uderzeń, na bazie którego rozwija się *continuum* oparte wyłącznie na akordzie *C-dur*. Podczas gdy utrzymywana jest stała pulsacja, każdy wykonawca gra kolejne trzydzieści trzy motywy powtarzając każdy z nich nieokreśloną ilość razy. Skutkuje to zmieniającym się zachodzeniem na siebie i zestawieniem każdego motywu ze sobą i z innymi motywami w rozwijającym się stopniowo *continuum* tworzącym złożone kanony i kombinacje polirytmiczne. Pomimo złożoności strukturalnej utworu *In C* możliwości improwizacyjne są tu ograniczone. Kompozytor uznał, że forma „musi być dostatecznie prosta, żeby poprowadzić improwizujący zespół muzyków dobrymi kanałami”²⁸. Jednak to właśnie głównie improwizacja jest tym elementem,

28 Ibid., s. 42.

który różni Rileya od innych minimalistów. Nawiązując w pewnym stopniu zarówno do serializmu totalnego jak i indeterminizmu Riley, korzystając ze swobodnych powtórzeń, kontroluje jednocześnie sam materiał dźwiękowy.

W estetyce Steve'a Reicha (ur. 1936), który dzięki utworom i innowacyjnym technikom kompozytorskim doprowadził pojęcie „procesu” do najpełniejszego rozwoju, połączyły się również elementy egzotyczne z pewnymi założeniami op. 16 nr 3 Schoenberga²⁹. Jego zainteresowanie afrykańską grą na bębnach, którą studiował na uniwersytecie w Ghanie w roku 1970 (wcześniej studiował zachodnią grę na perkusji i jazz), w jeszcze większym stopniu przyczyniło się do minimalistycznej, czy też „systematycznej” postawy kompozytora. Widać to wyraźnie w utworze *Phase Patterns* na organy elektryczne (1970), który opiera się na zmienności wyłącznie jednego elementu. Według Reicha należy:

„dosłownie uderzać w klawiaturę: twoja lewa ręka pozostaje w jednym położeniu, prawa ręka pozostaje w jednym położeniu, a zmieniasz je zgodnie z tym, co nazywa się wzorem ćwiczeń na werblu, co tworzy bardzo interesującą fakturę muzyczną, ponieważ wprowadza do melodii elementy, których nigdy byś nie odnalazł hołdując swoim melodycznym uprzedzeniom i muzycznemu wykształceniu”³⁰.

W utworze *Cztery organy* na organy elektryczne i dwie pary marakasów (1970) element zmiany bazuje dla odmiany na stopniowo wzrastających czasach trwania, podczas gdy barwa i wysokość dźwięków pozostają całkowicie ustalone. Utwór rozwija się linearnie wywołując poczucie akumulacji. Poprzez stopniowy proces narastania podstawowy akord konsonansowy jest stopniowo przekształcany od projekcji pionowej do poziomej. W utworze *Drumming* na osiem małych strojonych perkusji, trzy marakasy, trzy dzwonki i piccolo (1970-1971) element rytmiczny wyraźnie odzwierciedla afrykańskie studia kompozytora i łączy wiele technik charakterystycznych dla jego bardziej dojrzałych dzieł, łącznie ze „zmianą fazowania” (*phasing-shifting*), czyli stopniowego przesuwania pomiędzy dwiema lub więcej identycznymi, powtarzającymi się figurami, procesem augmentacji itp.³¹.

Music for 18 Musicians (1974-1976) oparta o poszerzone spektrum barwy wprowadza nowy wymiar do koncepcji „procesu” Reicha. Choć podstawowe założenia minimalizmu (tj. stopniowa zmiana w kontekście statycznego materiału dźwiękowego), użycie pełnego powtórzeń wzoru melodycznego i regularny przebieg rytmiczny są tu nadal widoczne, obecnie jednak dozwolone są bardziej złożone interakcje różnych parametrów (odnoszących się szczególnie do barwy i harmonii). Utwór otwiera się i zamyka cyklem jedenastu akordów, a w ramach każdego z nich wykonawcy grają dźwięki pulsujące³². Każdy nowy

29 Steve Reich, *Music as a Gradual Process* (1968), *Writings about Music*, red. K. Koenig (Halifax: University of Nova Scotia Press, 1974), ss. 9-11.

30 Steve Reich, *An Interview with Michael Nyman*, „The Musical Times” 1971 nr 112, s. 230.

31 Por. Mertens, *American Minimal Music*, op. cit., ss. 56-57.

32 Noty kompozytora do nagrania ECM z 1978 roku. Por. ibid., s. 62.

akord wprowadzany jest stopniowo, po czym następuje powrót do początkowego pulsującego akordu. Ten ostatni jest następnie utrzymywany przez około pięć minut przez dwa fortepiany i marimbę tworząc pewnego rodzaju *cantus firmus*, ponad którym konstruowane są sekcje w postaci łuków lub „procesów muzycznych”. W ramach formalnego „procesu” zmienny „puls harmoniczny” wprowadza reinterpretacje do powracającego wzoru melodycznego. Zainteresowanie Reicha poszerzoną i wieloraką paletą środków pojawiło się również w *Music for a Large Ensemble* oraz *Oktecie* (1979).

Repetycja w minimalistycznych kompozycjach Philipa Glassa (ur. 1937) opiera się głównie na konstrukcji addytywnej, zasadzie, która ma swoje bezpośrednie źródło w muzyce indyjskiej. W połowie lat 60., po zakończeniu pracy z Ravi Shankarem w Paryżu, Glass podróżował po Azji Środkowej i Indiach, a jego utwory z tego okresu ujawniają zdecydowaną reorientację ku tradycjom Wschodu. W roku 1967 w Nowym Jorku kompozytor założył zespół noszący nazwę: Philip Glass Ensemble, a w pisanych dla niego utworach łączył minimalistyczne techniki repetytywne z bardziej popularnym idiomem zbliżonym do rocka. W oparciu o rytmy hinduskie rozwinął jedną z charakterystycznych dla swojej twórczości technik augmentacji i diminucji rytmicznej, którą łączył z przeważającą w kompozycjach zwykłą, diatoniczną, warstwą dźwiękową. Jego pierwsza opera, *Einstein on the Beach* (1975), stanowiąca przykład nowego „popularnego stylu”, była częścią trylogii określanej przez Glassa jako opery „portretowe” – pozostałe dwie, to: *Satyagraha* (1980) i *Akhnaten* (1984). W dziełach tych Glass połączył minimalizm z idiomem teatralnym inspirowanym teatrem europejskim Brechta i Becketta. Jednakże już w połowie lat 60. w Paryżu „utwory muzyczne i muzyka teatralna Glassa stały się nierozdzielnie związane ze sobą”³³.

W pierwszych utworach minimalistycznych, takich jak *Strung Out* na skrzypce amplifikowane (1967), zasada addytywności jest tylko jedną z kilku procedur rytmicznych zaczerpniętych z muzyki indyjskiej. W tym utworze, jednostki konstrukcyjne składają się z mniejszych komórek rytmicznych, które nie są z nimi strukturalnie powiązane. Według Glassa „takie większe bloki są zintegrowane z procesem cyklicznym. Inne cykle z różnymi rytmami są dodawane później, podobnie jak w pracy kół: wszystko pracuje jednocześnie w ciągłej transformacji”³⁴. Pomimo istotnych nawiązań estetycznych do innych minimalistów, dzięki takim elementom jak: cykliczność, repetytywność czy progresywne wydłużanie bloków komórek poprzez stopniowe dodawanie nowych dźwięków, styl Glassa jest niezwykle oryginalny i łatwy do odróżnienia. Jego zasady addytywne zostały dalej rozwinięte w roku 1969 w utworach: *Two Pages*, *Music in Fifths*, a także wielu innych późniejszych kompozycjach kameralnych.

33 Philip Glass, *Music by Philip Glass*, red. Robert T. Jones (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1987), s. 4.

34 Por. Mertens, *American Minimal Music*, op. cit., s. 68.

Proponowana lektura

1. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Deliège* (Paris: Les Editions du Seuil, 1975; tłum. ang. Robert Wangermée *Conversations with Célestin Deliège* (London: Ernst Eulenberg, Ltd., 1976).
2. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris: Gonthier, 1963); tłum. ang. *Boulez on Music Today* (London: Faber and Faber, 1971).
3. Pierre Boulez, *Sonata, que me veux-tu?*, tłum. D. Noakes i P. Jacobs, „Perspectives of New Music” 1963 nr 1/2, ss. 32-44.
4. Reginald Smith Brindle, *The New Music* (London: Oxford University Press, 1975), ss. 60-98 (o nieokreśloności, przypadku, muzyce aleatorycznej i improwizacji).
5. John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961).
6. Philip Glass, *Music by Philip Glass*, red. Robert T. Jones (New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1987).
7. Paul Griffiths, *Boulez* (London: Oxford University Press, 1978).
8. Paul Griffiths, *Cage* (London: Oxford University Press, 1981).
9. Paul Griffiths, *György Ligeti* (London: Robson Books Ltd., 1983).
10. Dominique Jameux, *Analytical Remarks on the Three Cycles of „Le Marteau sans Maître”*, w: *From Pierrot to Marteau* (Los Angeles: Arnold Schoenberg Institute, 1987), ss. 22-24.
11. Erhard Karkoschka, *Notation in New Music, A Critical Guide to Interpretation and Realization*, tłum. Ruth Koenig (New York: Praeger Publishers, 1972), t. 3.
12. Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Limelight Editions, 1988).
13. Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass*, tłum. J. Hautekiet (London: Kahn & Averill, 1983).
14. David Osmond-Smith, *Playing on Words, a Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (London: Royal Musical Association, 1985).
15. Steve Reich, *An Interview with Michael Nyman*, „The Musical Times”, 1971 nr 112, ss. 229-230.
16. Steve Reich, *Music As a Gradual Process (1968)*, w: *Writings about Music*, red. K. Koenig (Halifax: University of Nova Scotia Press, 1974), ss. 9-11.
17. Brigitte Schiffer, *Darmstadt, Citadel of the Avantgarde*, „The World of Music” 1969 nr 11/3.
18. Steven Stucky, *Lutoslawski and his Music* (Cambridge: Oxford University Press, 1981).
19. Anne Trenkamp, *The Concept of 'Alea' in Boulez's „Constellation-Miroir”*, „Music and Letters” 1976 nr 57/1, ss. 1-10.
20. Karl H. Wörner, *Stockhausen, Life and Work*, red. i tłum. Bill Hopkins (London: Faber and Faber, 1973; wersja oryginalna 1963; Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1976).

Rozdział 20

Kontynuacja tendencji narodowych
oraz innych kierunków
w Europie i obu Amerykach

Twórczość ostatnich kilku dziesięcioleci wieku dwudziestego zdecydowanie różni się od dzieł powstałych w pierwszej połowie stulecia, w szczególności od pierwszej fali modernizmu, która wyznaczyła muzyce dalszy kierunek rozwoju. Począwszy od II wojny światowej, wywodzący się z odmiennych środowisk kompozytorzy różnych narodowości manifestowali przekonania oraz przywiązanie do określonych prądów filozoficznych. Prezentowali jednocześnie skrajnie różne postawy estetyczne i unowocześniali warsztat kompozytorski. Poszczególni twórcy, a niekiedy całe grupy artystyczne, używali unikalnego języka muzycznego. Z tego względu, pomimo zauważalnych podobieństw pomiędzy różnymi stylami muzycznymi, charakterystyczną cechą współczesności jest przytłaczające poczucie wielkiego rozproszenia i zarazem izolacji, a kierunek rozwoju muzyki określić można jedynie spekulatywnie.

Szczególny rozdział estetyczny i techniczny uwidacznia się pomiędzy wykorzystaniem medium elektronicznego i tradycyjnego, zastosowaniem totalnego serializmu i muzyki aleatorycznej, konstrukcji neoklasycznej i formy otwartej, czy wreszcie kompozycją opartą na hałasie a utworem, w którym zastosowano określone wysokości i uregulowany strój. Nadal zestawia się tendencje uniwersalne z narodowymi. Odbiciem nowej, pluralistycznej epoki muzycznej, charakteryzującej się w przeważającej części indywidualizacją postaw kompozytorskich, są liczne systemy notacji wprowadzone nie tylko w związku z całymi grupami dzieł, ale również dla pojedynczych kompozycji.

Zauważalna w okresie powojennym postawa kompozytorska polegająca na zerwaniu z bezpośrednią przeszłością ma swoje korzenie w kontekstach społecznych, technicznych i muzycznych. Wraz ze zlikwidowaniem faszystowskiej cenzury ograniczającej promocję twórczości awangardowej (1945) odrodził się serializm. Jego powrót (przede wszystkim w Darmstadt) a później transformacja, spowodowane były reakcją na popularność bardziej tradycyjnej estetyki, techniki i formy cechujących neoklasycyzm, który po części przetrwał okres międzywojenny. Co więcej, znaczny wpływ na zwiększenie możliwości kontroli matematycznej nad określonymi parametrami dzieła miało pojawienie się taśmy magnetycznej oraz nowych źródeł elektronicznych i komputerowych, co wiązało się również z wynalezieniem i rozwinięciem szerokiego spektrum kolorystyki dźwiękowej oraz środków organizacji strukturalnej.

Ogólne tendencje w muzyce różnych krajów

W obecnych, jakże szybko zmieniających się i zróżnicowanych pod wieloma względami czasach, możemy dostrzec kontynuację wywodzących się z początku wieku dwudziestego tendencji estetycznych i technicznych. Wyraża się ona w odrębnym upostaciowaniu różnych kontekstów eklektycznych. Fundamentem angielskiego idiomu modalno-tonalnego Vaughana Williamsa miała stać się dokonana przez kompozytora synteza angielskiego renesansu, źródeł muzyki ludowej oraz technik klasyczno-romantycznych i impresjonistycznych wywodzących się z tradycji środkowoeuropejskiej. Synteza ta nadała kierunek ewolucji nie tylko dalszego indywidualnego rozwoju twórcy, ale odbiła się także echem wśród młodszych kompozytorów, takich jak Benjamin Britten czy Michael Tippett. Z kolei sięgnięcie po źródła angielskie w powojennym stylu Brittena, kontrastuje z powszechnym zastosowaniem elementów rodzimych w dziełach Vaughana Williamsa, Bartóka, Kodaly'ego, Strawińskiego (okres rosyjski), kompozytorów hiszpańskich, czy innych twórców narodowych z początków wieku. Pomimo faktu, iż – począwszy od II wojny światowej – Britten orędownik na rzecz stylu inspirowanego tradycyjną sztuką angielską i muzyką ludową, jego angielskie wpływy rozpoznawalne są wyłącznie jako element większego współczesnego stylu eklektycznego. Modalno-tonalny idiom kompozytora w równym stopniu oparty jest na syntezie współczesnych technik środkowoeuropejskich ze stylami, które doprowadziły do zastosowania bardziej złożonych interakcji pomiędzy tradycyjnymi (diatonicznymi) i neotonalnymi (oktatonicznymi i całotonowymi itp.) konstrukcjami dźwiękowymi. Począwszy od połowy lat pięćdziesiątych w dziełach kompozytora pojawiają się również elementy techniki dwunastotonowej. Wczesny styl angielski Tippetta, rozpoznawalny dzięki elementom polimetrii i wpływom polifonii angielskich madrygalistów (co zdeterminowało powstanie idiomu *molowo*-akordowego) jest również „dobarwiany” dzięki nawiązaniom do twórczości takich kompozytorów jak: Sibelius, Strawiński, Bartók czy Hindemith oraz *jazzu*. W późniejszych, o wiele bardziej dysonansowych ukształtowaniach w obrębie tradycyjnych gatunków, Tippett zestawia fragmenty *jazzujące* z cytatami z Beethovena, Wagnera i Musorgskiego, co ma miejsce w jego *Songs for Dov* (1969-1970) albo *III Symfonii* (1970-1972) zawierającej elementy *IX Symfonii* Beethovena. Wpływ Beethovena dostrzegalny jest również w późniejszym *Konercie potrójnym* (1979). Podczas gdy Walton podążał w kierunku romantycznych linii Elgara, inni twórcy angielscy, jak np. Humphrey Searle, kontynuowali linię Schoenberga.

W Związku Radzieckim, Edison Denisow (1929-1996) wchłoniął cechy rosyjskiej muzyki ludowej, z którą zapoznał się podczas badań etnomuzykologicznych prowadzonych m.in. na Syberii, w dwunastotonowy styl utworu *Plachi* na sopran, fortepian i trzy perkusje (1966), przywołujący skojarzenie z rosyjskimi dziełami Strawińskiego. Z kolei Andriej Wołkoński (ur. 1933) zarzucił styl nawiązujący do Schoenberga i Weberna na rzecz swobodnych form aleatorycz-

nych powojennej awangardy środkowoeuropejskiej. W tym samym czasie twórczość Walentyna Silwestroja (ur. 1937) ewoluowała od dramatycznego liryzmu (typowego dla Szostakowicza) do atonalności i dwunastotonowego serializmu, a kompozytor tworzył dzieła oparte na złożonej syntezie zarówno współczesnych jak i tradycyjnych elementów (choć jego muzykę nadal cechował liryzm).

Po II wojnie światowej kompozytorzy hiszpańscy zwrócili się w stronę nowoczesnych kierunków muzyki środkowoeuropejskiej zdecydowanie rezygnując z nawiązań do hiszpańskiej muzyki ludowej (typowych dla dzieł Albéniza, Granadosa i de Falli). Wśród nich kompozytorem, który tworząc kompozycje neoklasyczne najbardziej zbliżył się do hiszpańskiego klimatu narodowego de Falli, był Joaquín Rodrigo (1901-1999) – twórca *Concierto de Aranjuez* (1940). Kompozytor uchwycił jednak tylko ogólny charakter muzyki hiszpańskiej, nie sięgając po źródła ludowe, a jedynie tworząc pobieżną stylizację tradycyjnej hiszpańskiej muzyki artystycznej. Jego *Concierto* napisane jest językiem przypominającym muzykę francuską z początków dwudziestego wieku (w szczególności sposób odwołujący się do dzieł Dukasa). Z kolei Cristóbal Halffter (ur. 1930) silnie naznaczył idiom hiszpański stylami Strawińskiego i Bartóka, co zaobserwować można np. w *Dos movimientos* na kotły i orkiestrę smyczkową (1956). Ponadto Halffter przejął techniki chromatyczne i serialne Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga i kompozytorów z Darmstadt, które stały się inspiracją jego późniejszych dzieł.

W okresie powojennym kilkoro kompozytorów ze Stanów Zjednoczonych w dalszym ciągu tworzyło zgodnie z estetyką i zasadami stylistycznymi charakterystycznymi dla pierwszego pokolenia uczniów Nadii Boulanger, wpisując się tym samym w jeden z licznych nurtów, jakimi rozwijała się muzyka amerykańska przez następne pół wieku. W utworach powojennych kompozytorów, takich jak: William Schuman, Vincent Persichetti, Vittorio Giannini, Peter Mennin, William Bergsma, Lucas Foss, George Crumb, Gunther Schuller, Leonard Bernstein, Elie Siegmeister czy Samuel Barber, jak i w muzyce twórców obcego pochodzenia, takich jak Gian-Carlo Menotti, Hugo Weisgall czy Robert Starer zaobserwować można stylistyczne nawiązania do trendów obowiązujących w Ameryce w początkach XX wieku. Najbardziej charakterystycznym kompozytorem, który świadomie usiłował zachować, a jednocześnie w dalszym ciągu rozwijać typowe cechy muzyki amerykańskiej, jest prawdopodobnie Schuman. Wiernym amerykańskiej stylistyce pozostał także Siegmeister, którego utwory były ubarwione *jazzem* i muzyką ludową. Z kolei Bernstein połączył te elementy w bardziej popularny idiom. Przynależące do „muzyki trzeciego nurtu” kompozycje Schullera (np. *Kwintet na instrumenty dęte drewniane* z 1958 roku), podobnie jak utwory autorstwa innych współczesnych kompozytorów amerykańskich, są przykładem scalenia stylistycznego powszechnie stosowanych wcześniejszych tendencji, takich jak *jazz*, technika *Klangfarben*, czy serializm dwunastotonowy.

W miarę jak niektórzy twórcy latynoamerykańscy łączyli elementy tradycji narodowej z trendami współczesnymi, kompozytorzy reprezentujący pokolenie młode (począwszy od lat pięćdziesiątych) i najmłodsze, podążali w kierunku bardziej zróżnicowanej, uniwersalnej stylistyki, która stanowiła

syntezę zarówno rozwiązań tradycyjnych (neoklasycznych) jak i bardziej nowoczesnych. Taka tendencja wyraźnie jest widoczna w powojennych dziełach kompozytorów meksykańskich: Carlosa Cháveza i Rodolfa Halfftera, argentyńskich: Alberta Ginastery i Juan-Carla Paza, brazylijskich: Cláudia Santoro i należących do São Paulo Música Nova Group (Gilberta Mendesa, Rogéria Duprata, i Willy'ego Corrêa de Oliveiry), czy Kolumbijczyków: Fabia Gonzáleza-Zulety i Luisa Antonio Escobara oraz kompozytorów pochodzących z Europy i Stanów Zjednoczonych, w tym twórców o korzeniach argentyńsko-niemieckich – Mauricia Kagla, Kubańczyka – Aurelia de la Vega, Argentyńczyka – Luisa Jorge Gonzáleza, Chilijszyka – Juana Orrego-Salasa i innych. Kompozytorzy chilijscy i peruwiańscy, którzy nie wyemigrowali ze swoich krajów, w dalszym ciągu tworzyli bardziej tradycyjne dzieła, rezygnując jednocześnie z zastosowania nowoczesnych technik powojennych. Zaprezentowani poniżej twórcy muzyki XX wieku różnych narodowości w swoich kompozycjach kontynuowali rozwój tendencji stylistycznych z początku dwudziestego wieku – zarówno uniwersalnych jak i narodowych. Poszczególne dzieła każdego z nich są przykładem zbieżności technik z początku wieku, które łączą w sobie wyróżniające się, bądź wysublimowane cechy muzyki narodowej.

Polska

Szymanowski, Bacewicz, Lutosławski, Penderecki

Indywidualne postawy powojennych kompozytorów Europy środkowo-wschodniej wyrosły z wczesnych tradycji dwudziestowiecznych, wśród których jednym z wątków było zainteresowanie muzyką ludową. Za namową Karola Szymanowskiego, rektora i wykładowcy kompozycji Warszawskiego Konserwatorium (1930-1932), wielu młodych polskich kompozytorów zaczęło wyjeżdżać na studia za granicę (ulubionym miejscem kontynuowania edukacji muzycznej był Paryż). Szymanowski był bowiem świadomy strat, jakie poniosła m.in. jego rodzima kultura, kiedy Polska na ponad sto lat utraciła niepodległość. W latach zaborów niszczone wszelkie przejawy kultury polskiej i zakazywano kontaktów z kulturą muzyczną Zachodu ograniczając tym samym rozwój artystyczny kompozytorów.

Z kolei polscy konserwatywni krytycy muzyczni hamowali rozwój i rozprzestrzenianie się „kosmopolitycznych” idei Szymanowskiego. Propagowali natomiast kompozycje folklorystyczne uznając je za remedium na odrodzenie idiomu narodowego. Fakt ten wynikał z przekonania, że kontakt z modernistycznymi trendami mógłby całkowicie zniszczyć podupadłą już kulturę polską. Wspomniane środowisko przejęło kontrolę nad kierownictwem Filharmonii Warszawskiej i wszystkimi ważniejszymi instytucjami muzycznymi w Polsce izolując kulturę polską od nowych kierunków. Czyniono również starania, by do polskiego społeczeństwa nie docierały żadne wiadomości na temat za-

granicznych sukcesów Karola Szymanowskiego¹. Jednak ciekawość młodych twórców kompozytorów zwyciężyła, a większość z nich przyciągnął kierunek neoklasyczny. Łącząc cechy neoklasyczne z wpływami Szymanowskiego czerpali oni motywy i rytmy taneczne z polskiej muzyki ludowej.

Wśród kompozytorów młodszej generacji podejmujących studia w Paryżu znalazła się Grażyna Bacewicz (1909-1969), która dzięki hojności I.J. Paderewskiego miała okazję studiować w latach 1932-1933 u Nadii Boulanger. Innym kompozytorem, który (zachęcony przez swego nauczyciela, Karola Szymanowskiego) kontynuował edukację w Paryżu, był Piotr Perkowski (1901-1990). Perkowski założył tam Związek Młodych Muzyków Polskich, do którego należała prawie cała elita młodych polskich kompozytorów tego czasu. Niestety, wybuch II wojny światowej zahamował rozwój nowego kierunku, a także uniemożliwił studiowanie za granicą takim kompozytorom jak Witold Lutosławski.

Sześć lat okupacji niemieckiej głęboko odbiło się na polskim życiu muzycznym zarówno pod względem ekonomicznym jak i duchowym. Wszystkie instytucje muzyczne zostały w tym czasie zamknięte lub zlikwidowane. Polskie życie kulturalne nie przestało jednak istnieć, przenosząc się do podziemia. Po wojnie, przy wsparciu rządu, odbudowywano kulturę muzyczną kraju. Jednak życie muzyczne w Polsce miało być poddane ideologii realizmu socjalistycznego. Doktryna ta określała styl i postawy estetyczne m.in. utworów muzycznych powstających we wszystkich krajach europejskich bloku sowieckiego. Jednym z najważniejszych wydarzeń pierwszego roku uwolnienia spod jarzma nazizmu (1945) był pierwszy Zjazd Kompozytorów Polskich w Krakowie, w ramach którego odbył się również Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. W konsekwencji wspomnianych wydarzeń w październiku tego roku powstało także czasopismo „Ruch Muzyczny”. Konferencja kompozytorów i muzykologów w Łagowie (1949) przyniosła ograniczenia swobód artystycznych w związku z zakończeniem dyskusji, jaką od końca wojny prowadzili sprzymierzeńcy rządu i jego oponenci. W wyniku przyjęcia socjalizmu jako oficjalnej polityki państwa zaczęto wprowadzać restrykcje, m.in. rozwiązano „Ruch Muzyczny” za przywiązywanie zbyt wielkiej uwagi do modernistycznej muzyki Europy Zachodniej. Od tej pory neoklasycyzm stał się w Polsce najbardziej pożądanym stylem w nowej, socrealistycznej estetyce.

Rok 1956 uważa się za punkt zwrotny w przełamywaniu polityki realizmu socjalistycznego. Koncepcja polityki kulturalnej od tej pory została zmieniona na wielokierunkową, pozwalającą na współistnienie różnych postaw stylistycznych, treści i funkcji w sztuce. W tym właśnie roku odbył się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, który dwa lata później został nazwany „Warszawską Jesienią”. W konsekwencji, polscy kompozyto-

¹ Stefan Świerczewski, *Karol Szymanowski w oczach krytyki polskiej*, w: *Księga Sesji Naukowej Poświęconej Twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Zofia Lissa (Prace Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1962), s. 296.

rzy mieli okazję zapoznać się z ostatnimi osiągnięciami w muzyce, by następnie zainicjować nową polską tradycję muzyczną. W skład polskiej awangardy weszli kompozytorzy: Kazimierz Serocki (1922-1981), Tadeusz Baird (1928-1981), Włodzimierz Kotoński (ur. 1925), Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, a później Witold Lutosławski, Bolesław Szabelski i inni. Awangarda przyjęła postać schoenbergowskiego „serializmu dwunastodźwiękowego”, reprezentowanego przez twórczość Bairda, Serockiego i Szabelskiego, podczas gdy webernowska koncepcja „serializmu totalnego” kompozytorów darmstadtzkich nie spotkała się z szerszym zainteresowaniem. Postwebernistyczny punktualizm, jak również pomysły aleatoryczne i poszukiwania nowych efektów brzmieniowych zostały zaadaptowane w twórczości takich kompozytorów, jak Penderecki czy Górecki. Technika zwana *aleatoryzmem kontrolowanym* została natomiast użyta po raz pierwszy przez Lutosławskiego w *Grach weneckich*.

W 1957 roku powstało Studio Muzyki Eksperymentalnej Polskiego Radia. W latach 60. z kolei zaprezentowane zostały pierwsze muzyczne *happenings*. Ich wykonawcami były grupy znane jako MW2 i Warsztat Muzyczny. W tym czasie powstał także teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera (ur. 1929). Wydaje się, że największy wpływ na polskie życie muzyczne tamtego czasu miały dwa wydarzenia: premiery *Trzech poematów Henri Michaux* (1963) Witolda Lutosławskiego i *Pasji wg św. Łukasza* (1966) Krzysztofa Pendereckiego. *Trzy poematy* były pierwszym większym dziełem Lutosławskiego adaptującym wszystkie osiągnięcia jego warsztatu kompozytorskiego. Z kolei w *Pasji* Penderecki dokonuje syntezy języka muzycznego z przeszłością, stabilizując formę i środki ekspresji, a tym samym wskazując odejście od nurtu eksperymentalnego. Dwóch innych kompozytorów: Wojciech Kilar (ur. 1932) i Henryk Mikołaj Górecki (ur. 1933) także odwróciło się w tym czasie od awangardy w kierunku bardziej tonalnych rozwiązań.

Kontekst historyczny sytuacji muzyki polskiej dookreśla indywidualna postawa Grażyny Bacewicz. Przydatny może okazać się tu zarys okresów stylistycznych jej twórczości, gdyż wiązały się one z wydarzeniami z życia osobistego kompozytorki. Na pierwszy okres twórczości zdecydowany wpływ miały studia w Paryżu, a okres ten charakteryzuje użycie tradycyjnych form², jak na przykład w *Kwintecie na instrumenty dęte* (1932). Okres ten obejmował lata II wojny światowej, kiedy rodzina kompozytorki została przesiedlona najpierw do obozu w Pruszkowie, a następnie do Lublina, gdzie pozostała do końca wojny³. W drugim okresie twórczości, który rozpoczął się wraz z zakończeniem wojny, Bacewicz połączyła formy neoklasyczne z fakturą kontrapunktyczną

2 Jane Weiner LePage, *Women Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies*, tom III (Metuchen, New Jersey, and London: The Scarecrow Press, Inc., 1988), s. 1.

3 Judith Rosen, *Grażyna Bacewicz: Her Life and Works* (Los Angeles: Friends of Polish Music, University of Southern California, 1984), s. 16.

i elementami ludowymi⁴. Przejęcie przez kompozytorkę polskich elementów ludowych i form klasycznych wiązało się z narzuconą odgórnie ideą socrealizmu. W tym czasie Bacewicz stworzyła szereg swoich najsłynniejszych dzieł, obejmujących *Koncert na orkiestrę smyczkową* (1948), *IV Kwartet smyczkowy* (1951) i *II Sonatę fortepianową* (1953).

Po pierwszej „Warszawskiej Jesieni” w 1956 roku dramatyczna sytuacja w Polsce uległa zmianie i kompozytorzy polscy mogli nareszcie usłyszeć dzieła Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga, kompozytorów darmstadtzkich (między innymi Messiaena i Bouleza) oraz muzykę elektroniczną. Wynikiem większych swobód były nowe osiągnięcia stylistyczne Bacewicz. Kompozytorka mogła teraz zwrócić się w kierunku serializmu i eksperymentować z nowymi brzmieniami oraz głębszym emocjonalizmem⁵. Powyższą zmianę stylistyczną opisała Judith Rosen, która określiła w kilku punktach istotne elementy języka muzycznego: (1) odejście od tonalności, (2) większe znaczenie barwy instrumentalnej i (3) wzbogacenie schematów rytmicznych⁶. Prawdopodobnie w związku z decyzją kompozytorki o zaprzestaniu kariery koncertowej (jako skrzypaczki) w twórczości Bacewicz zaczął się trzeci okres stylistyczny, w którym pojawiają się większe wpływy kierunków modernistycznych (w przeciwieństwie do bardziej tradycyjnych, wcześniejszych gatunków jak koncerty, sonaty czy symfonie). Niektóre z utworów tego okresu, to: *Muzyka na smyczki, trąbki i perkusję* (1958), *Pensieri Notturmi* na orkiestrę (1961) i *Mały Tryptyk* na fortepian (1965).

Powszechnym wyróżnikiem twórczości kompozytorów polskich było sięganie po materiał ludowy w kompozycjach opartych na stylistyce neoklasycznej. Jednym z najznamiętszych przedstawicieli wspomnianego kierunku był Witold Lutosławski, którego takie kompozycje, jak *Melodie ludowe* na fortepian (1945) stanowią doskonały przykład zastosowania elementów ludowych w muzyce artystycznej. Kierunek rozwoju wszystkich polskich kompozytorów powojennych wiązał się nierozdzielnie z sytuacją polityczną kraju. Lutosławski, podobnie jak Bacewicz, studiował w Warszawskim Konserwatorium (1932-1937) i planował także kontynuować naukę kompozycji w Paryżu. Wybuch II wojny światowej i obowiązek służby wojskowej pokrzyżowały te plany. W czasie okupacji razem z Andrzejem Panufnikiem stworzył duet fortepianowy wykonujący popularny repertuar w kawiarniach Warszawy. W 1945 Lutosławski został wybrany sekretarzem i skarbnikiem nowo powstałego Związku Kompozytorów Polskich (ZKP). Z pełnienia tych funkcji zrezygnował w 1948 roku, kiedy we władzach związku znaleźli się zwolennicy doktryny realizmu socjalistycznego. W tym samym roku jego *I Symfonia* oparta na klasycznych zasadach formy i faktury została okrzyknięta dziełem „formalistycznym”, ze względu na to, że nie spełniała wymagań doktryny. Tym samym muzyka Lutosławskiego została skazana na niebyt w życiu koncertowym.

4 LePage, *Women Composers...*, op. cit., s. 5.

5 Ibid., s. 9.

6 Rosen, *Grażyna Bacewicz...*, op. cit., ss. 28-29.

W nowej sytuacji politycznej i w okresie dyktatury stalinowskiej od 1948 roku Lutosławski zaczął odchodzić od pewnych tendencji „formalistycznych” i w dalszym ciągu tworzył dzieła inspirowane folklorem. Wśród nich znalazły się: *Mała suita* (1951) i *Bukoliki* (1952) napisane na fortepian. W kompozycjach powstałych w latach 40. i 50. można wyróżnić dwie tendencje. Jedną prezentują utwory dla dzieci i młodzieży, przedstawienia teatralne i muzyka popularna, komponowana pod pseudonimem Derwid (m.in. zbiór *Słomkowy łańcuszek* zawierający utwory dziecięce na sopran, mezzosopran i orkiestrę kameralną; 1950-1951), drugą grupę tworzą zaś utwory, w których zauważyć można wpływy ludowe zainspirowane tradycją Szymanowskiego. Po *Uwerturze na smyczki* (1949), która wymyka się powyższej klasyfikacji, zawierając jednocześnie poszukiwania modalne i jakości konstruktywistyczne, kompozytor napisał *Małą suitę* na orkiestrę (1950-51) oraz *Tryptyk śląski* na sopran i orkiestrę (1951).

Po śmierci Stalina Lutosławski (pod wpływem Bartóka) wykorzystał wspomniane źródła w *Koncertcie na orkiestrę* (1951-1954), który jest najbardziej reprezentatywnym dziełem powstałym w kręgu jego ludowych poszukiwań. Kompozytor połączył w nim elementy tradycyjne (w zakresie formy) jak i nietradycyjne, związane z organizacją wysokościową dźwięku. Z kolei niezwykle ciekawe rozwiązanie tonalne zaprezentował w *Muzyce żałobnej* na orkiestrę smyczkową (1954-1958), zadedukowanej Bartókowi. Jak dowodzą zapiski Lutosławskiego zgromadzone w Archiwum Paula Sachera w Bazylei, kompozytor przez wiele lat pracował nad stworzeniem wysoce oryginalnej techniki dwunastotonowej. Mógł je upublicznić w Polsce dopiero w nowych warunkach politycznych związanych z końcem dyktatury stalinowskiej w 1956 roku [była to jednak pozorna odwilż – przyp. tłum.]. *Muzyka żałobna* jest przykładem zastosowania tej techniki.

Rozwój stylistyczny Lutosławskiego w czasie następnych dwóch dekad obejmował zarówno tendencje neoklasyczne jak i awangardowe. Na przykład, *Preludia i fuga na trzynaście instrumentów smyczkowych* (1972) to dzieło, które ujawnia inspirację tradycyjnym stylem Bacha stanowiącym ośnowę dla indywidualnego idiomu ćwierćtonowego. Jak to przedstawił Zbigniew Skowron⁷, Lutosławski przeniósł różnorodne tendencje modernistyczne na grunt pewnych form klasycznych. Jednym z wysoce oryginalnych rozwiązań kompozytora w zakresie nowej koncepcji formalnej jest dwufazowy schemat oparty na sekcjach „Hesitant” (wahanie, oczekiwanie) i „Direct” (sekcja fundamentalna, będąca rozwinięciem początkowego materiału motywicznego). Przykładem skonstruowanej tak formy są: *Kwartet smyczkowy* i *II Symfonia*. Jednocześnie, zainteresowanie Lutosławskiego sonorystyką uwidacznia się w *Livre pour Orchestre* (1968), w którym to dziele kompozytor zastosował zarówno pełen materiał dwunastodźwiękowy (oparty na konstrukcjach symetrycznych) jak i mikrotonowość.

7 *Essays on Polish Culture: Zbigniew Skowron, Witold Lutosławski – a Classic of XX-Century Music*, <http://www.culture.pl/en/culture/eseje>.

Po okresie zainteresowania tendencjami neoklasycznymi z lat 40. i 50. Lutosławski zwrócił się ku bardziej zróżnicowanej stylistyce lat 60., a następnie – ku eksperymentom z aleatoryzmem, dwunastotonowością, mikrotonowością oraz sonorystyką. W latach 70. i 80. rozpoczął etap syntezy prowadzonych przez siebie eksperymentów brzmieniowych z technikami zaadaptowanymi, podchodząc jednak z rezerwą do osiągnięć zachodniej awangardy. W tym czasie zaczął również przywiązywać szczególną uwagę do organiczności procesu muzycznego rozumianego jako struktura linearna, a nie konstrukcja strukturalno-blokowa. Przejście w kierunku syntezy w latach 70. i 80. (por. *III Symfonia*) uwidacznia się w swoistym „ujarzmieniu” wcześniejszej techniki dwunastotonowej i zainteresowaniu sonorystyką oraz wprowadzeniu tych zakresów w ukształtowania powiązane z reinterpretowaną formą sonatową. Myślenie linearne Lutosławskiego można interpretować zwrotem w kierunku barokowych ujęć figuracyjno-fakturalnych opartych na rozwijaniu długich linii melodycznych.

W ostatnim okresie twórczości, w trzech *Łańcuchach* kompozytor kontynuował swoje eksperymenty, jednak tym razem koncentrując się na aspekcie tonalnym (łącznie z zastosowaniem tercjowej konstrukcji harmonicznego i chromatycznym prowadzeniem głosów, jak na przykład w *Łańcuchu 3*; 1986). Kompozytor prezentuje tu wielowarstwowe, niezależne ukształtowania, które wydają się być efektem myślenia linearnego.

Polski kompozytor Krzysztof Penderecki (ur. 1933) w przeciwieństwie do Lutosławskiego nie zwrócił się ku rodzimym źródłom ludowym, ale w 1946 roku zaczął czerpać z elementów tradycyjnych tworząc własny idiom, w którym eksperymentalne podejście do barwy dźwiękowej i formy muzycznej znajduje często swój wyraz w ekspresywnym stylu powiązanym z ważnym przesłaniem (np. *Tren „Ofiarom Hiroszimy”* na smyczki, 1960 oraz inwokacja o Oświęcimiu w *Dies irae*, 1967). Dzieła Pendereckiego nawiązują także do tradycji w zakresie: (1) zastosowania określonych schematów formalnych, co miało miejsce w kompozycjach powstałych na początku lat 60.; (2) odniesień do tradycji muzycznej J.S. Bacha (*Pasja wg św. Łukasza*); (3) do stylistyk muzyki religijnej (*Stabat Mater* na trzy chóry *a cappella*, 1962 oraz *Jutrznia* na dwa chóry, głosy solowe i orkiestrę 1970-1971). W dwóch *Kwartetach smyczkowych* (1960, 1968) i *Particie* na klawesyn i orkiestrę kameralną (1971) zauważalny jest także powrót do tradycyjnych gatunków muzycznych.

Jeśli chodzi o precyzyjne dookreślenie okresów stylistycznych w twórczości kompozytora, trudno jest sformułować jasną definicję. Mieczysław Tomaszewski stwierdził, że: „Penderecki jest zainteresowany całym bezmiarem wszystkich środków muzycznych, którymi może wyrazić szczególną ideę muzyczną”⁸. Sam kompozytor w udzielanych wielokrotnie wywiadach, stwierdzał, że w jego karierze jest tak naprawdę tylko jeden okres stylistyczny. Wcześniej jednak wskazał na kilka ważnych dzieł, które w pewnym sensie stanowią punk-

8 Cyt. za: *Studies in Penderecki*, tom I, red. Ray Robinson (Princeton, NJ: Prestige Publications, Inc., 1998), s. 35.

ty zwrotne w jego twórczości. Należą do nich *Anaklasis* na zespół perkusyjny i orkiestrę smyczkową (1959/1960) i *Tren* (1960) uznane przez Pendereckiego za pierwsze silne emanacje tworzącego się stylu indywidualnego⁹. *Fluorescencje* (1962), wymienione w rozdziale 19 stanowią egzemplifikację najbardziej radykalnej, awangardowej postawy kompozytora. Punktem zwrotnym w karierze Pendereckiego jest – zdaniem kompozytora – *Stabat Mater* (1962), dzieło, które rozpoczęło drugi okres twórczy, a *Przebudzenie Jakuba* (1974) uznać można za pierwsze dzieło trzeciego okresu stylistycznego.

Ray Robinson wskazuje sześć różnych faz stylistycznych u Pendereckiego grupując je ostatecznie w trzy główne okresy twórczości¹⁰. Pierwszy z nich – „poszukiwanie” (1956-1967) pokrywa się z latami, gdy powstawały dzieła eksperymentalne; charakteryzuje się głównie sonorystycznym językiem muzycznym, kontrolowanym aleatoryzmem, wprowadzaniem wielkiej orkiestry, swobodną atonalnością jako sposobem linearnej ekspresji, mikrotonalnością, gęstymi pionami klasterów, notacją „przestrzenno-czasową”, „zamkniętymi formami” i uniwersalnymi tematami symbolicznymi. Drugi okres – „synteza” (1962-1974) częściowo zazębia się z poprzednim, a zawiera dzieła, które mają odniesienia do przeszłości (teksty liturgiczne, formy i techniki barokowe oraz renesansowe np. fuga, motet czy *passacaglia*, jak również użycie techniki „muzyka w muzyce” np. cytaty motywu „B-A-C-H”, melodii polskich hymnów itd.). Kompozytor kontynuuje udoskonalanie swego języka muzycznego w zakresie sonorystyki, nieokreśloności, serialnie konstruowanych zdarzeń, klasterów i notacji przestrzenno-czasowej wykraczając poza granice postaw awangardowych. Harold C. Schoenberg, krytyk muzyczny „New York Times’a” po premierze *Pasji wg św. Łukasza* zapewnił, że „nie można odmówić jej modernizmu, przy czym nie brzmi ona jednak modernistycznie”¹¹. Trzeci okres twórczości określony jest jako „stabilizacja”. Kompozytor rezygnuje z idei syntezy, pluralizmu i eklektyzmu jaki charakteryzował dzieła drugiego okresu stylistycznego. Penderecki kontynuuje inspirację tradycją stosując nadal wybrane elementy „modernistycznego” języka muzycznego. Jednak elementy te są teraz częścią dojrzałej, ustabilizowanej ekspresji. Ten okres twórczości można też nazwać „czasem integracji pewnych elementów modernistycznych z poprzedniego okresu ze współczesnym językiem muzycznym”¹². Spoglądając z tej perspektywy, twierdzenie Pendereckiego, że w ramach różnorodnych dokonań tak naprawdę w jego twórczości jest tylko jeden styl, wydaje się całkiem trafne. Ponadto w twórczości kompozytora często pojawiają się odniesienia pozamuzyczne. Po roku 1989 nawiązania do tematyki narodowej nie są już tak widoczne.

9 Ibid.

10 Zróżnicowane opinie na temat podziału stylistycznej ewolucji Krzysztofa Pendereckiego w: Ray Robinson, *Studies in Penderecki*, tom I, red. Ray Robinson (Princeton, NJ: Prestige Publications, Inc., 1998).

11 Ibid., s. 45.

12 Ibid.

Dokładniejszy, bardziej szczegółowy podział na etapy twórcze przedstawia się następująco¹³: (1) poszukiwanie nowego języka muzycznego (1956-1959), czego przykładem są wczesne dzieła, np. *Psalm Dawida* na chór mieszany, smyczki i perkusję (1958), *Emanacje* na dwie orkiestry smyczkowe (1958) i *Strofy* na sopran, głos mówiony i 10 instrumentów (1959); (2) eksperymenty z sonorystyką instrumentalną (1959-1967), czego przykładem są *Anaklasis* na zespół perkusyjny i orkiestrę smyczkową (1960), *Wymiary czasu i ciszy* na 40-głosowy chór mieszany i zespół kameralny (1960), *Tren „Ofiarom Hiroszimy”* na smyczki (1960), który można uznać za kulminację tej fazy, *I Kwartet smyczkowy* (1960), *Polimorphia* na 48 instrumentów smyczkowych (1961), *Kanon* na orkiestrę smyczkową i dwa odtwarzacze magnetofonowe (1962) i *Fluorescencje* na orkiestrę (1962); podobnie jak Ligeti, Penderecki eksperymentował w tym czasie z innowacyjnymi technikami, aby rozwinąć masy brzmieniowe. Zainteresowanie blokami przestrzennymi i masami brzmieniowymi pojawiło się wcześniej w kompozycjach Cowella i Varèse’a; (3) synteza języka dźwiękowego z tradycyjnymi elementami muzycznymi (1962-1972): *Stabat Mater* na 3 chóry *a cappella* (1962), *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam* na sopran, baryton, bas, recytatora, chór chłopięcy, trzy chóry i orkiestrę (1965), *Dies irae – Oratorium ob memoriam in perniciem castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam* na sopran, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę (1967), opera *Diabły z Loudun* w trzech aktach (1969) i *Kosmogonia* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1970); (4) w późniejszych, bardziej wyszukanych dziełach (1972-1974), kompozytor eksperymentuje z brzmieniami wokalnymi i skomplikowaną polifonią. Reprezentacyjnym dziełem dla tego okresu jest *I Koncert wiolonczelowy* (1972), a ponadto powstały w tym czasie również: *Partita* na klawesyn, gitarę elektryczną, harfę, kontrabas i orkiestrę (1972, popr. 1991), *Magnificat* (1974) i *Przebudzenie Jakuba* na orkiestrę symfoniczną (1974); (5) połączenie bardziej ekspresywnego języka muzycznego z elementami stylu modernistycznego (1975-1986) rozpoczyna się wraz z operą *Raj utracony* i kontynuowane jest w takich utworach jak *I Koncert skrzypcowy* (1976), *II Symfonia* (1980), *Te Deum* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980), *Koncert na altówkę i orkiestrę* (1983) i *Polskie Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1984); (6) Penderecki osiąga stabilizację dojrzałego, ekspresywnego, modernistycznego języka muzycznego w utworach takich, jak: *Passacaglia* i *Rondo* na orkiestrę symfoniczną (1988, włączone do *III Symfonii* w 1995), opera *Ubu Rex* (1990), *Trio smyczkowe* na skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1990-1991) i *I Sinfonietta* na orkiestrę smyczkową (1991).

Anglia. Benjamin Britten

Britten po pobycie w Stanach Zjednoczonych (1939-1942), gdzie związał się z kulturą i folklorem amerykańskim, powrócił do Anglii. Jego powrót

13 Por. Ray Robinson, *Studies in Penderecki*, op. cit., ss. 36-42.

do ojczyzny (jeszcze w czasie wojny) był po części spowodowany artykułem E.M. Forstera na temat twórczości poety z Suffolku, George'a Crabbe'a (1754-1832), którego poezja miała później stać się podstawą libretta opery *Peter Grimes* (1945). W tym czasie, w związku z trudną sytuacją polityczną spowodowaną wojną, kompozytor na nowo zainteresował się rodzimą kulturą brytyjską. Swoją patriotyzm zmanifestował już w czasie podróży powrotnej do Anglii w 1942 roku, kiedy powstało kilka kompozycji opartych na angielskiej literaturze i źródłach muzycznych. Jedną z nich był *Hymn to St. Cecilia* na chór *a cappella* do tekstu W.H. Audena, z którym Britten współpracował już wcześniej nad dużym symfonicznym cyklem pieśni *Our Hunting Fathers* na głos wysoki i orkiestrę (1936) oraz nad powstałą w roku 1939 *Ballad of Heroes* na głos wysoki, chór i orkiestrę (drugą kompozycję twórca napisał w tym samym czasie, kiedy podążył za Audenem do Stanów Zjednoczonych). Kolejnym utworem skomponowanym podczas podróży powrotnej do Anglii była *Ceremony of Carols* na chór chłopięcy i harfę. Kompozycja ta nawiązywała stylistycznie do średniowiecznych kołęd angielskich, tym samym jeszcze wyraźniej odwołując się do narodowych tradycji muzycznych. W roku 1943, na zamówienie Kościoła Anglikańskiego, Britten skomponował kantatę świąteczną *Rejoice in the Lamb* na głosy chłopięce do tekstu osiemnastowiecznego poety angielskiego Christophera Smarta. Stylistycznie dzieło nawiązywało do tradycji Purcella. Świadczyły o tym efektowne współbrzmienia, punktowana rytmika wprowadzona na okrzyku „Alleluja!” oraz inne cechy deklamacyjne odnajdywane w wierszowanych hymnach Purcella i pewnych odniesieniach do barokowej formy *ritornelowej*. Podobne zainteresowanie rytmami punktowanymi stylu Purcella zauważyć można także w kanonie *Fair and fair and twice so fair* pochodzącym z *Symfonii wiosennej* na głosy solowe, chłopięce, chór mieszany i orkiestrę (1949), a powstałym w oparciu o teksty różnych poetów. W przedmowie do opery *Peter Grimes* kompozytor wyraził chęć „przywrócenia oprawy muzycznej w języku angielskim świetności, swobody i witalności, co – jak stwierdzał – od czasu śmierci Purcella było zdumiewająco rzadkie”. Britten złożył Purcellowi i dawnym kompozytorom angielskim hołd także w innych dziełach, wśród których znalazły się: *The Beggar's Opera*, *Dido and Aeneas* Purcella, *The Fairy Queen*, a także zbiory pieśni. Kolejnym, mającym miejsce podczas wojny, przykładem rozbudzonego na nowo zainteresowania dziedzictwem angielskim jest *Serenada* na tenor, róg i smyczki (1943). Utwór ten stanowi zadziwiającą kompilację tekstów obejmujących twórczość poetów angielskich od wieku piętnastego aż po dwudziesty włącznie. Wpływ języka angielskiego na styl Brittena był jednym z czynników, które przyczyniły się do powstania kategorii „angielskości” w jego muzyce.

Przykładem kształtującej się nowej postawy narodowej kompozytora było zapożyczenie brytyjskich pieśni ludowych. Twórca zmierzał tym samym do osiągnięcia większej prostoty i klarowności swojej muzyki. Wspomniane zapożyczenia, to zaledwie jeden z elementów, które przyczyniły się do szerzej rozumianego idiomu angielskiego jego twórczości. Wiele opracowań pieśni ludowych – pomimo wierności oryginalnym melodiom ludowym – zawsze opiera

się na urozmaiceniu melodii różnorodnymi zabiegami fakturalnymi i harmonicznymi. W *The Ash Grove* występuje polimodalny kontrapunktyczny związek pomiędzy stałą diatoniką linii wokalne (w *F-dur*) a zmieniającymi się obszarami modalnymi (*b-eolska* itd.) akompaniamentu (przykład 20-1), gdzie różnobarwne współbrzmienia dysonansowe odzwierciedlają poetycki nastrój tekstu „Still trembles the moonbeam on streamlet and fountain”. Wspomniana relacja politonalna pomiędzy głosem a akompaniamentem jest cechą charakterystyczną wielu dzieł Brittena. Przykładem ścisłego odwzorowania oryginalnej melodii są także opracowania pieśni ludowych, takich jak *Men of Goodwill*. Natomiast inne opracowania kompozytor opierał na bardziej złożonych zapożyczeniach i transformacjach materiału pieśni ludowych. Peter Evans, przytaczając swoje spostrzeżenia dotyczące swobodnego podejścia Brittena do źródeł ludowych w utworze *Suite on English Folk Tunes* op. 90 na orkiestrę kameralną

Przykład 20-1 Britten *The Ash Grove*, opracowanie pieśni ludowej, polimodalny kontrapunktyczny związek pomiędzy stałą diatoniką linii wokalne (*F-dur*) a zmieniającymi się obszarami modalnymi akompaniamentu (*b-eolska* itd.)

(1966-1975) stwierdził, że w opinii młodego pokolenia kompozytorów współczesnych Brittenowi „świadome kultywowanie muzyki ludowej było niepopularne, mimo iż dało się je zauważyć w dziełach wielu prekursorów muzyki angielskiej”¹⁴.

Chociaż Britten czerpał z różnorodnych źródeł angielskich, zarówno literackich jak i muzycznych, dzięki umiejętności łączenia wielu elementów obcych, zyskał opinię jednego z najbardziej oryginalnych kompozytorów angielskich. Oprócz wierszy angielskich opracowywał również teksty: włoskie (*Seven Sonnets of Michelangelo*, 1940), niemieckie (*Sechs Hölderlin-Fragmente*, 1958) i francuskie (*Illuminations*, 1939, tekst Rimbaud) łącząc własne modalne cechy narodowe i tradycyjne elementy harmoniczne (triada) ze współczesnymi zasadami styli-

14 Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979), s. 338.

styczno-technicznymi. W czasie studiów u Franka Bridge'a zdobył gruntowną wiedzę na temat muzyki Bartoka, Schoenberga, Berga i innych kompozytorów współczesnych. Jego *Wariacje na temat Franka Bridge'a* na orkiestrę smyczkową (1937) wskazują na przywiązanie do szeroko rozumianej tradycji wiedeńskiej, począwszy od Mahlera aż po Schoenberga. Z kolei Donald Mitchell twierdzi, iż często „styl, naśladowany przez kompozytora i pod wpływem którego kompozytor pozostaje, jest dla niego w danym momencie wyjątkowo atrakcyjny”¹⁵. Na przykład w niektórych częściach cyklu pięciu pieśni *On This Island* przeznaczonych na głosy wysokie i fortepian (1937), a opartych na wierszach Audena, doszukać się można wpływów *Apollon Musagète* Strawińskiego¹⁶. Oddziaływanie twórczości rosyjskiego kompozytora widoczne jest także w spolaryzowanych płaszczyznach fakturalnych i formalnych wielu późniejszych dzieł Brittena (np. *War Requiem*). Mimo że kompozytor często scalał tego rodzaju materiał w proste i tradycyjne schematy formalne, miał później połączyć różnorodne źródła inspiracji (zarówno ojczyste jak i ponadnarodowe) w ujednolicony i wyrazisty idiom romantyczny. Co więcej, rozbudowując estetykę romantyczną swoich poprzedników z końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, Britten łączył ją z osobistą wypowiedzią natury politycznej, społecznej, religijnej i moralnej.

Britten tworzył różne gatunki, takie jak: opery, dzieła okazjonalne, chorały, muzykę wokalną z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry, muzykę kameralną czy inne zestawienia instrumentów. Komponował też utwory orkiestrowe, wśród których znalazły się m.in.: *Sinfonietta* (1932), *Simple Symphony* (1933-1934), *Koncert fortepianowy* (1938), *Koncert skrzypcowy* (1939). Jednakże, jego ewolucję filozoficzną i stylistyczną najłatwiej można zaobserwować w dziełach wokalnych powstających od lat 30., aż po *War Requiem* z 1961 roku. *A Boy was Born* na chór *a cappella* (1933) ukazuje wczesne umiejętności kompozytora łączenia w jeden spójny, choć formalnie zróżnicowany zestaw wariacji różnych źródeł, spośród których znalazły się melodie i teksty kołęd zarówno staroniemieckich jak i angielskich. Ów tradycyjny sformalizowany schemat służy jako idealna konstrukcja dla zestawienia kontrastujących ze sobą brzmień i faktur tak charakterystycznych dla stylu Brittena. Najbardziej uderzający jest kontrast pomiędzy wariacją piątą (z wielowarstwowym, kontrapunktycznym, zróżnicowanym rytmicznie stylem dobarwionym współbrzmieniami dysonansowymi) przypominającą średniowieczny motet francuski, a wariacją końcową (z jej statycznym harmonicznym kontekstem opartym na zmianie barw, które przywodzą na myśl technikę *Klangfarben* Schoenberga)¹⁷. Mimo że w dziele tym zauważalna jest głęboka religijność Brittena, jednak tematyka moralna i społeczna jego

15 Donald Mitchell, *The Musical Atmosphere*, w: Benjamin Britten: A Commentary on His Works from a Group of Specialists, red. Donald Mitchell i Hans Keller (Salisbury Square, London: Rockliff Publishing Corporation Limited, 1952), s. 11.

16 Porównanie konkretnych fragmentów dzieł Brittena i Strawińskiego w: Evans, *The Music of Benjamin Britten*, op. cit., ss. 73-74, a także w: Mitchell, *The Vocal Music*, w: ibid., s. 64.

17 Mitchell, op. cit., s. 89.

twórczości po raz pierwszy ujawniła się już w połowie lat trzydziestych. W tym czasie jego filozoficzne poglądy rozwijały się równolegle z rosnącymi obawami dotyczącymi niepewnej sytuacji politycznej. W pewnym sensie stymulowała je także współpraca z Audenem, której wynikiem było pierwsze przełomowe dzieło *Our Hunting Fathers* (1936). Mimo wyraźnego wpływu stylu Strawińskiego w *Rats away*, czy romantycznej estetyki Mahlera w końcowym *Funeral March*, omawianie tego okresu twórczości możliwe jest wyłącznie przez pryzmat indywidualnych, subiektywnych odczuć. Muzyka podkreśla ideę zawartą w komentarzu Audena, wyrażającą sprzeciw wobec bezsensownej rzezi zwierząt dla sportu, a fakt ten dowodzi wręcz egzystencjalnych zapatrywań Audena i Brittena. W swoim pamiętniku Britten odniósł się do tego dzieła, kiedy wyrażał swój narastający niepokój związany z hiszpańską wojną domową¹⁸.

Lektura pamiętnika Brittena, jak również jego muzyka wyraźnie dowodzą, że Britten był przeciwnikiem II wojny światowej. Jako zdeklarowany pacyfista w okresie międzywojennym (1936), nacechowanym wzrostem napięcia na arenie międzynarodowej, współpracował z Pauliem Rothem nad dokumentem *Peace Film*. W *Ballad of Heroes* na solistę, chór i orkiestrę (1939), dedykowanej żołnierzom Brytyjskiego Batalionu Brygady Międzynarodowej poległym podczas hiszpańskiej wojny domowej, odnaleźć można wyjątkowo przejmującą oprawę muzyczną tekstów Audena i Swinglera. Utwór ten został skomponowany w obliczu pogarszającej się sytuacji politycznej, na krótko przed tym, nim Britten opuścił Anglię i udał się do Stanów Zjednoczonych. Znaczenie i ranga tego dzieła wypływają z doskonałego zespolenia tendencji filozoficznych i cech stylistycznych, co jest charakterystyczne dla większości repertuaru Brittena. Oprócz odniesień politycznych i – typowych dla Mahlera – aluzji muzycznych, zamanifestowanych m.in. w tytułach muzycznych – *Funeral March*, *Scherzo (Dance of Death)*, *Recitative and Choral* i *Epilog (Funeral March)* – odnaleźć można również dramatyczny osobisty styl jego powojennych dzieł na głos solowy i chór.

Wszystkie cechy muzycznego języka Brittena, w którym kompozytor przekształcił tradycyjne struktury trójdźwiękowe w politonalne konstrukcje kontekstu tonalnego opartego na interakcji modusów i innych rodzajów nowoczesnych zbiorów wysokości dźwięków, miały być następnie poddane syntezie w *War Requiem*. Relacje muzyczno-dramatyczne *Requiem* ukazują łączne doświadczenia nabyte w pracy z operą, chórmi, gatunkami instrumentalnymi po II wojnie światowej. W szeregu oper, takich jak m.in. *Peter Grimes* (dzieło przyniosło mu opinię najważniejszego angielskiego kompozytora operowego od czasów Purcella), *The Rape of Lucretia* (1946), *Albert Herring* (1947), *Let's Make Opera!* (1948), *Billy Budd* (1951), *Gloriana* (1953), *The turn of the Screw* (1954), *Noye's Fludde* (1957), czy *Midsummer Night's Dream* (1960) odnaleźć można wiele konstrukcji muzyczno-dramatycznych, które miały

18 Stanowisko Brittena cytowane w: Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936* (London and Boston: Faber and Faber, 1981), s. 46.

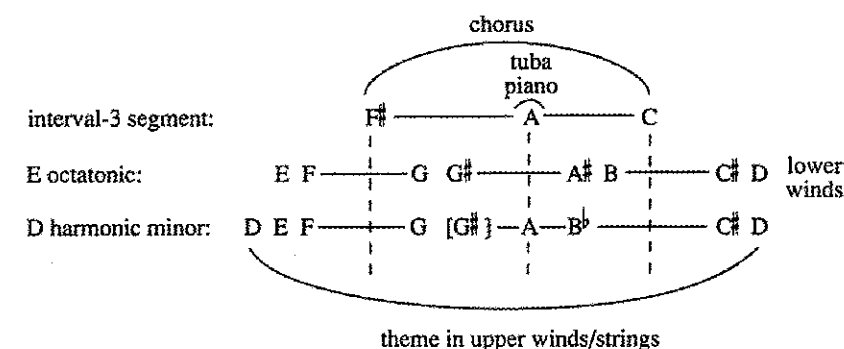
stać się podstawą syntezy w stworzonym przez kompozytora *War Requiem*. Ponury, dramatyczny nastrój końcowych fragmentów *Petera Grimesa* zawiera dysonansowe związki bitonalne zachodzące między barwnym *C-dur arpeggio* orkiestry a obszarem tonalnym *A-dur* głosów wokalnych. W równym stopniu uderzająca jest kłótnia pomiędzy Ellen a Peterem w pierwszej scenie aktu II, która pojawia się na tle chóralnego *Credo* śpiewanego przez kongregację podczas nabożeństwa. Religijny klimat podbudowany napięciem dramatyczno-muzycznym wywołany przez skonstrastowanie odrębnych poziomów fakturalnych, brzmieniowych i tonalnych, zapowiada estetyczno-techniczną postawę Brittena zauważalną później w *War Requiem*. Ponadto, szereg fragmentów *Petera Grimesa* ujawnia dramatyczno-muzyczne podobieństwa do *Wozzecka* Berga. W okresie powojennym religijność Brittena potwierdzały utwory chóralne, których komponowanie stanowiło kontynuację drogi rozpoczętej w 1942 roku podczas podróży powrotnej do Anglii. Zaliczają się do nich: *A Shepherd's Carol* do tekstu Audena (1944), *Festival Te Deum* (1944), *St Nicolas* (1948), *Hymn to St Peter* (1955), *Antiphone* (1956), *Missa brevis* (1959), *Jubilare Deo* (1961) oraz utwory powstałe po *War Requiem*. Ponadto kompozytor opracowywał również teksty religijne na głos solowy.

Filozoficzne, polityczne, narodowe i religijne przekonania Brittena znalazły swój wyraz w *War Requiem*, w którym to dziele kompozytor wykorzystuje szereg środków wokalnych i symfonicznych w celu osiągnięcia jednej z jego najbardziej przejmujących i oryginalnych ekspresji dramatycznych. W dziełach Brittena tradycyjne formy i gatunki (fuga, *chaconne*, *ritornell* itp.) stają się podstawą nietradycyjnych relacji między zbiorami dźwiękowymi, w skład których wchodzi konstrukcje modalne, oktatoniczne i całotonowe, charakterystyczne dla stylów Bartoka i Strawińskiego. Wszystkie wspomniane ukształtowania dźwiękowe łączą się często z tradycyjną choć niefunkcyjną akordyką. *Requiem* zostało zamówione na święto poświęcenia zniszczonej podczas II wojny światowej katedry św. Michała w Coventry. Sięgając w opracowaniu *Mszy za zmarłych* po antywojenne wiersze Wilfreda Owena, poety i bohatera angielskiego, który zginął we Francji pod koniec I wojny światowej, kompozytor manifestuje religijne i polityczne przekonania oraz moralny sprzeciw wobec II wojny światowej. Szczególny dualizm, polegający na zestawieniu sakralnych tekstów łacińskich z angielskim komentarzem poetyckim kojarzącym się z czasem wojny, cierpieniem i śmiercią, znajduje swoje muzyczne odzwierciedlenie zarówno w ukształtowaniu makroformalnym jak i lokalnych schematach formalnych. Tworzą go również skomplikowane zależności zachodzące pomiędzy elementami melodycznymi i harmonicznymi.

Zastosowanie przez Brittena bloków i płaszczyzn skonstrastowanych pod względem faktury i barwy w pewien sposób odzwierciedla postawę filozoficzną kompozytora. Monumentalne opracowanie sakralnych tekstów łacińskich na sopran solo, chór i wielką orkiestrę, kontrastuje z umuzyycznieniem poezji angielskiej wykonywanej przez solistów – tenor i baryton (dwóch żołnierzy) i orkiestrę kameralną. Pomiędzy tymi dwiema spolaryzowanymi kategoriami

mi wykonawczymi kompozytor wprowadza jeszcze jedną kategorię – odległe i archaiczne brzmienie chóru chłopięcego i organów. Podstawą ukształtowania przebiegu formalnego staje się rozbieżność widoczna w rodzaju wybranych tekstów i ich opracowań muzycznych. Britten tworzy najsilniejszy kontrast pomiędzy szóstym wierszem *So Abram rose* (baryton i tenor solo), opisującym niezwykle przejmujące i straszne przeżycia, a *Sanctus* (sopran solo i dzwonki, po których wprowadzony zostaje chór) reprezentującym wysublimowaną sferę *sacrum*. Głosy chłopięce w *Hostias* pełnią funkcję błagalną („spraw, o Boże, aby przeszli ze śmierci do życia”).

Główne zasady muzyczne określające wskazane powyżej zestawienia kontrastujących segmentów zainicjowane zostają w *Introit* odzwierciedlając semantykę tekstu: „Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis”. Przedstawione zostają tu dwie kontrastujące ze sobą kategorie: *śmierć* („wieczny odpoczynek”) i *życie* („światłość wiekuista”). Niezwykle ciemne brzmienie wstępu do *Requiem aeternam* osiągnięte zostaje przez prowadzoną na niskim poziomie dynamicznym chóralną deklamację antyfonalną opartą na dwóch dźwiękach: *fis* i *c*. Tryton zestawiony jest z kilkoma większymi płaszczyznami orkiestrowymi, które rozwijają się w podobny sposób w niskim rejestrze. Bijące dzwony tworzą warstwę brzmieniową dobarwiającą śpiew chóralny przez podwojenie trytonu. Partię orkiestry tworzy z kolei kilka skonstrastowanych warstw modalnych, z których żadna nie zawiera podstawowej komórki trytonowej chóru i dzwonów. Nad nutą pedalową *a* (tuba, kotły i fortepian), która umiejscowiona jest osiowo wobec trytonu chóralnego i razem z nim tworzy większy segment cykliczno-interwałowy [3]: *fis-a-c*, wyodrębnione są dwa bloki modalne pomiędzy wznoszącym, ostro zarysowanym tematem partii jasno brzmiących instrumentów dętych i smyczkowych a partią instrumentów dętych o niższej skali. Dwie płaszczyzny orkiestrowe są ze sobą blisko związane poprzez zawartość dźwiękową. Alteracja (klasa wysokości dźwięku *a* w ozdobnej figurze trzydzie-



Przykład 20-2 Britten *War Requiem*, początek, dysonansowa zależność pomiędzy trzema skonstrastowanymi zbiorami dźwiękowymi w partiach chóru i orkiestry: cykliczno-interwałowy [3] (*fis-a-c*), temat w *d-moll* harmonicznym, modus *e*-oktatoniczny (*e-f-g-as-b-h-cis-d*)

stodwójkowej partii w wysokim rejestrze) odróżnia temat utrzymany w tonacji *d-moll* harmonicznej (*d-e-f-g-a-b-cis-d*, z *gis* jako niższym dźwiękiem zamiennym) od skali *e-oktatonicznej* (*e-f-g-gis-ais-h-cis-d*) partii dolnego rejestru instrumentów dętych. Symboliczne znaczenie trzech kontrastujących ze sobą chóralnych i orkiestrowych zbiorów wysokości dźwięku wywodzi się przede wszystkim z dysonansowej roli podstawowego trytonu chóralnego (*fis-c*) występującego w relacji ze wskazanymi porządkami tonalnymi (*d-moll* harmonicznym i modusami *e-oktatonicznymi*). Tryton *fis-c* nie należy do zbiorów modalnych (przykład 20-2), tworzy z nimi relację chromatyczną. Natomiast w połączeniu ze skalą *e-oktatoniczną* tworzy związek komplementarnie symetryczny. Z tego też względu, kiedy zatrzymany dźwięk *a* (oś *fis-a-c*) włączony zostaje do płaszczyzny orkiestrowej stając się elementem tematu utrzymanego w tonacji *d-moll*, tryton *c-fis* pozostaje jedynym odrębnym elementem dysonansowym.

The image shows a musical score for two tuba parts, labeled 'Tb. 12' and 'Tbn. 12'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'muted', 'pp', 'f', and 'dim'. Above the staves, there are labels for different modal scales: 'diatonic' (WTO, DEFGAB), 'octatonic-1' (B C D E F G A B), and 'diatonic' (E F G A B C). There are also labels for specific notes or intervals like '[C]', '[A]', and '[B]'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Przykład 20-3 Britten *War Requiem*, t. 6-9, nowe warstwy modalne (skale całotonowe) w płaszczyźnie niskiego rejestru smyczków stanowiące przeciwwagę dla mieszanych segmentów modalnych w partii wysokiego rejestru instrumentów dętych i smyczkowych

W miejscu zapowiadającym wprowadzenie tekstu „et lux perpetua” kompozytor nawiązując do symboliki tekstu rozwiązuje przebieg oparty na kontraście („chóralny” tryton i modusy orkiestrowe). W miejscu rozpoczęcia ekspozycji orkiestry (takt 6 do nr 1) wyjściowa skala *e-oktatoniczna* zostaje zastąpiona w niskim rejestrze instrumentów dętych przez wznoszące się równocześnie pięciodźwiękowe segmenty dwóch skal całotonowych oddalonych o tercję małą: *h-cis-dis-f-g* i *d-e-fis-as-b* (przykład 20-3). Pierwsza skala całotonowa zakończona jest dźwiękiem osiowym *a* (tuba, kotły i fortepian), co w rezultacie daje konstrukcję: *[a]-h-cis-dis-f-g*. Kolejną skalę dopełnia dźwięk *c* trytonu chóru tworząc układ: *[c]-d-e-fis-as-b*. Pozostały składnik trytonu (*fis*) stał się częścią składową ostatniej skali. A zatem wszystkie trzy komponenty pierwotnego segmentu cykliczno-interwałowego [3]: *fis-a-c* stają się konsonansowymi elementami w obrębie płaszczyzny orkiestrowej odwzorowując (czy też systematycznie generując) odpowiednio oba cykle całotonowe. Wynikiem tego jest przejrzysta i harmonijna relacja pomiędzy blokami chóralnymi i orkiestrowymi – transformacja faktury muzycznej zapowiadająca „światło”.

Pod koniec kolejnego pokazu orkiestry (nr 1, takty 7-8) w zapowiedzi „et lux perpetua” Britten zachowuje konsonansową rolę trytonu *fis-c* (podobnie jak

miało to miejsce w poprzednim fragmencie całotonowym) utrzymując go nadal w nowej transpozycji oktatonicznej. Wznosząca oktatoniczna figura kwintolowa: *a-b-c-des-es* (przykład 20-4) ulega przekształceniu w segment diatoniczny: *c-des-es-f-ges* w kadencyjnej figurze (wspartej wzmocnieniem dynamicznym – *crecendo*) następnego taktu w taki sposób, że podstawowy tryton (w zapisie enharmonicznym: *c-ges*) interpretować można zarówno w kontekście oktatonicznym jak i diatonicznym. Podstawową ramą tego pasażu oktatoniczno-diatonicznego w jasnym, wysokim rejestrze instrumentów dętych i smyczkowych jest cykl interwałowy [3]: *a-c-es-ges* stanowiący wypełnienie wyjściowej symetrii *fis-a-c*. Konstrukcyjne znaczenie *fis-a-c* potwierdza fragment zawierający tekst: „et lux perpetua”, w którym to chóralnemu *stretto* na dźwiękach *fis* i *c* towarzyszy jedynie przytrzymane *a*. Tak więc, budując dramaturgię przygotowującą wprowadzenie kategorii „światła”, tryton w partii chóru przekształca się z pozycji elementu dysonansowego w element konsonansowy, jako że staje się elementem całotonowych, oktatonicznych i diatonicznych zbiorów wysokości dźwięku.

The image shows a musical score for five violin and viola parts, labeled 'Vi. I', 'Vi. II', 'Vla.', 'Vc.', and 'Db.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. Above the staves, there are labels for different modal scales: 'diatonic' (WTO, DEFGAB), 'octatonic-1' (B C D E F G A B), and 'diatonic' (E F G A B C). There are also labels for specific notes or intervals like '[C]', '[A]', and '[B]'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Przykład 20-4 Britten *War Requiem* nr 1, t. 7-8, oktatoniczna figura kwintolowa (*a-b-c-des-es*) przekształcona w segment diatoniczny (*c-des-es-f-ges*), podkreślająca podstawową komórkę trytonową (*c-ges*), oktatoniczne i diatoniczne interpretacje wspólnego cyklu interwałowego [3] (*a-c-es-ges*)

Hymn *Te decet hymnus* (nr 3-7) na chór chłopięcy, organy i instrumenty smyczkowe, jest przykładem etapu pośredniego, jako że tekst odnosi się do modlitwy i obietnicy zbawienia: „Thou who hearest the prayer, unto Thee shall all flesh come” („Ty, który wysłuchujesz modlitwy, do Ciebie przychodzi wszystko, co żywe”). W kontrastującym opracowaniu przypominającym *cantus planus*

napotykały kolejne skrzyżowanie trytonu *c-fis* z trzema rodzajami zestawów dźwięków: całotonowych, oktatonicznych i diatonicznych w obrębie formalnej i ściśle kontrolowanej struktury. Pierwsza czterotaktowa fraza, podzielona na diatoniczne segmenty „białych i czarnych klawiszy”, jest tymczasowo związana przez dźwięki *c* i *fis*, przy czym należą one odpowiednio do dwóch sfer diatonicznych i wspierane są przez nuty pedałowate instrumentów smyczkowych. Frazę poprzednika równoważy czterotakt następnika, który kończy pierwszą sekcję słowno-muzyczną (A). Komórka trytonowa stanowi podstawę linearnej struktury sekcji, tworzy także dysonujące napięcie wraz z pierwszym akordem – trójdźwiękiem *F-dur*. Rozwiązanie tego konfliktu tonalnego nastąpi dopiero w kadencji tej części na słowach „Requiescant in pace. Amen” („Niech odpoczywają w pokoju. Amen”). Akord *F-dur* rozpoczynający fragment *Te decet* sugeruje transformację oryginalnego zbioru cykliczno-interwałowego [3]: *fis-a-c* (którego ramą jest komórka trytonowa). Trójdźwięk ten antycypuje rozwiązanie trytonu: *fis-c* na kwintę czystą: *f-c*. Ponieważ jednak fragment *Te decet* jest fazą pośrednią, kompozytor eksponuje interwały prezentujące skrajne kategorie (konsonans i dysonans) w odrębnych relacjach: linearnej i wertykalnej.

Jak dotąd składowe komórki *c-fis* były określone przez dwie sfery diatoniczne („białe i czarne klawisze”). W kontrapunkcie z linią wokalną wykorzystującą częściowo wypełnioną komórkę trytonową (*c-d-es-e-fis*) organy rozwijają przebieg oparty na typowej dla *chaconny* linii basowej. Uzyskana w ten sposób symetria chromatyczna oznacza zająęcie się komponentów kolejnych dwóch zbiorów dźwięków: (1) oktatonicznego (*c-d-es-f-fis* lub *c-f-fis-es-fis*), którego transpozycja oryginalnej konstrukcji cykliczno-interwałowej [3] (*fis-a-c* → *c-es-fis*) pełni funkcję nadbudowy osiowej oraz (2) całotonowego (*c-d-e-fis*). Od momentu symultanicznego nałożenia wskazanych początków tonalnych dalsze frazy *Te decet* zmierzają w kierunku separacji poszczególnych zbiorów dźwiękowych odpowiednio do muzycznego opracowania tekstu: „exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet” („Usłysz modlitwę moją, a wołanie moje niech do Ciebie przyjdzie”).

Organowa linia basu przypominająca *chaconne* (począwszy od dźwięku *fis* w numerze 3, takt 4 do dźwięku *es* w numerze 4, takt 3) zawiera kompletny zbiór oktatoniczny (*c-d-es-f-fis-gis-a-h*) kontrastujący z diatoniką fraz wokalnych. Tryton *c-fis* należy zarówno do zbioru oktatonicznego jak i diatonicznych fraz wokalnych. Po rozbudowanych pięciotaktowych frazach poprzednika i następnika sekcji B (nr 4 i dalej), której frazy diatoniczne pozostają w relacji inwersyjnej i są ze sobą tymczasowo połączone przez włączony tryton, następuje pierwsze wprowadzenie porządku oktatonicznego (*c-d-es-e-fis*) w linię wokalną (sekcja C, numery 5-6), dopełnione dźwiękami *c-d-es-f-fis*. Linię wokalną sekcji D (nr 6, takty 1-4) tworzą teraz skrócone dwutaktowe frazy rozwijające transpozycję trytonową i inwersję (*c-b-as-ges*) całotonowego tetrachordu (*c-d-e-fis*) prezentowanego w pierwotnej figurze basowej. Pozwala to na określenie formotwórczej funkcji trytonu *c-fis* jako wspólnego materiału wszystkich trzech podstawowych zbiorów dźwięków i stworzenie zarazem swoistej ramy strukturalnej.

Wprowadzenie ścisłej formy polifonicznej na słowach „quam olim Abrahæ promissisti, et semini eius” („które onegdaj obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu”) prowadzi do zderzenia dramatycznego tekstu pełnego rozgoryczenia z doskonałą, jasną sferą *sacrum* w *Sanctus*. Dramaturgiczna rola i dyspozycja muzyczna tej fugi podobna jest do fugi myśliwskiej w *Cantata Profana* Bartoka. Obie fugi zapowiadają moment transcendentny i w obu utworach kulminacja osiągnięta jest przez wprowadzenie *stretta* i ostatecznej prezentacji tekstu w fakturze homorytmicznej. Fuga Bartoka prowadzi do magicznej transformacji dziewięciu synów w jelenie, w efekcie czego zyskują ostateczną wolność. Fuga Brittena natomiast, odnosi się do obietnicy zbawienia „in lucem sanctam” („ku światłości”) złożonej Abrahamowi i jego synom. Jednakże zamiast baranka ofiarowany (ukrzyżowany) zostaje człowiek.

Podstawowe zbiory dźwięków w *Sanctus* przyjmują postać pierwotną, „czystą”, będącą formą cykli interwałowych tworzących tryton *fis-c* jako odzwierciedlenie transcendentnej sfery *sacrum*. Instrumenty perkusyjne o określonej wysokości dźwięku tworzą tło oparte na pojedynczym dźwięku *fis*, w zestawieniu z którym sopran rozwija dwa segmenty całotonowe (*e-fis* i *gis-fis*) na słowie „Sanctus”. Wszystkie zsumowane wysokości pary segmentów frazowych (*e-fis-fis-gis*) wskazują na dźwięk *fis* jako oś symetrii. Przebieg muzyczny będący opracowaniem dwóch pierwszych zdań tekstu opiera się na obu cyklach całotonowych. Rozbudowaną linię głosu sopranowego, rozwijaną w dalszym

(a) whole-tone 0 complete
F# — E — D — C — Bb — Ab — F#
S Solo
f Brillant
San — — — — — ctus,
triadic roots — B (A) G F
whole-tone 1 incomplete

(b) interval-3 cycle
B# D# F# A (F#)
S Solo
San — — — — — ctus
whole-tone 0 W.T. 1 W.T. 0 W.T. 1 W.T. 0
G# B D F
interval-3 cycle

Przykład 20-5 a, b Britten *War Requiem*, *Sanctus*: (a) t. 5-6, sopran, szereg trójdźwięków (diatonicznych) linearnie realizujących dwie skale całotonowe: *fis-e-d-c-b-as-fis* i *h-[a]-g-f*; (b) nr 84, t. 5-6, złożone zależności pomiędzy segmentem całotonowym i cykliczno-interwałowym [3]

Schuman był kontynuatorem tzw. „wielkiej” amerykańskiej tradycji symfonicznej, zapoczątkowanej w latach trzydziestych (jako jeden z „bocznych” nurtów tradycji europejskiej) przez Harrisa, Coplanda, Pistona, Hansona i Sessionsa. Wpływy Harrisa w dziełach wspomnianego kompozytora ujawniają się poprzez charakterystyczne dla jego symfoniki szerokie płaszczyzny melodyczne. Dzieła Schumana, m.in. *American Festival Overture* (1939), opera *The Mighty Casey* (1951-1953), *New England Triptych* (1956), łączą w sobie rozpoznawalne cechy amerykańskie z tradycyjnymi formami, np. fugą, *passacaglią* oraz technikami typowymi dla muzyki baroku. Te jednak wkomponowują się we współczesny idiom oparty na zbiorach politonalno-trójdźwiękowych, dysonansowo-chromatycznych.

W różnorodnym repertuarze orkiestrowym Schumana, obejmującym m.in. balety (*Undertow*, 1945; *Nocna podróż*, 1947 – oba napisane dla Marthy Graham), koncerty, muzykę kameralną i wokalną, najbardziej reprezentatywny jest zestaw dziesięciu symfonii. Napisana z iście amerykańskim temperamentem *American Festival Overture* jest dziełem wczesnym, uderzającym świeżością i dynamiką brzmienia. Przywołuje na myśl ducha Nowego Jorku, w którym kompozytor spędził młodość. Wyjaśnia to szerzej komentarz dołączony do pierwszego wykonania: „pierwsze trzy dźwięki zostaną zapewne uznane przez niektórych słuchaczy za «nawoływanie do zabawy», co pamiętają z pewnością z lat dzieciństwa. W Nowym Jorku wykrzykuje się sylaby «Wee-Awk-Eee», żeby zwołać «paczkę» przy wesołej okazji. [...] Jednak nie powinno się interpretować *Uwertury* jako utworu programowego. [...] Rozwinięcie fragmentu «materiału ludowego» odbywa się na zasadzie czysto muzycznej”¹⁹.

Ogólny „charakter amerykański” w muzyce Schumana widać również w kilku dziełach na zespół instrumentów dętych, włączając w to *Kronikę filmową (w pięciu ujęciach)* (1941) i *Most George’a Washingtona* (1950), które powstały z myślą o rosnącej liczbie szkolnych i sportowych zespołów muzycznych w Stanach Zjednoczonych. Podobnie, olbrzymia ilość dzieł symfonicznych Schumana oraz innych twórców Amerykańskich, była po części efektem rosnącej liczby orkiestr symfonicznych tworzonych w całym kraju. Chociaż dzieła Schumana mają wydźwięk polityczny, elementy narodowe stanowią tylko część syntezy źródeł historycznych i współczesnych. Poza oczywistymi odniesieniami do charakteru narodowego w pozamuzycznych aspektach jego dzieł, np. w tytułach utworów: *Uwertura amerykańska*, *The Mighty Casey*, *Most George’a Washingtona*, *New England Triptych*, rzeczywisty muzyczny idiom narodowy Schumana rozpoznawalny jest nie tylko dzięki zastosowaniu określonych formuł muzycznych, ale także w ogólnym charakterze brzmienia wywodzącym się z tradycji Harrisa (opartym na poczuciu przestronności, świeżości, melodycznej płynności i bezpośredniości manifestowanej często w monumentalnych chórach anty-

19 Cyt. za: Edward Downes, *Guide to Symphonic Music* (New York: The Philharmonic-Symphony Society of New York, Inc., 1976 i 1981), s. 820; po raz pierwszy wydane jako *The New York Philharmonic Guide to the Symphony* (New York: Walker Publishing Company, Inc., 1976).

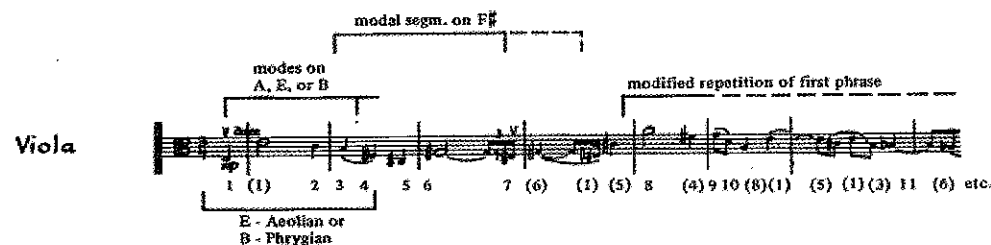
fonalno-instrumentalnych osadzonych w „ostrych”, dynamicznych rytmach). Z kolei swobodna akcentacja stanowi kolejny element, sugerujący inspirację amerykańskim *jazzem*, z którym kompozytor zetknął się w młodości. W swoich wczesnych dziełach, Schuman odważył się wyjść poza środki techniczne wykorzystane przez Harrisa stosując szerokie spektrum rozwiązań i wprowadzając struktury chromatyczne, dysonansowe, a często też politonalne, które osadził w tradycyjnych modelach formalnych. Kontrolowany liryzm dzieł Schumana wskazuje również na zakorzenienie w tradycji klasyczno-romantycznej.

Mistrzostwo w posługiwaniu się przez Schumana tradycyjnymi formami i procedurami na tle nowoczesnego, często trójdźwiękowego i tonalnego, lecz niefunkcyjnego języka muzycznego jest wyraźnie widoczne w jego *III Symfonii* (1941). W dziele tym kompozytor nie odwołuje się do tradycyjnego modelu symfonii. Zamiast tego, w jej dwóch rozbudowanych częściach zastosowano rozwiązania rodem z baroku: część I jest podzielona na *Passacaglię* i *Fugę*, a część II na *Chorał* i *Toccatę*. *Passacaglia*, jako tradycyjny zestaw wariacji, pełni funkcję wstępu. Budowanie kulminacji przez rozdrabnianie wartości rytmicznych (zjawisko charakterystyczne dla wariacji) odpowiada estetyce i zasadom amerykańskiego idiomu symfonicznego Harrisa. Typowy dla większości kompozycji Schumana linearyzm (podobnie jak u Harrisa) stanowi zasadę konstrukcji stosunkowo długiego, rozciągniętego tematu *passacaglii*, którego barokowy charakter uwidacznia się także w nagromadzeniu technik polifonicznych.

Indywidualny idiom Harrisa określają cechy barokowe połączone ze stylistycznymi elementami typowymi dla tego twórcy oraz zastosowanie współczesnych technik kompozytorskich. Dwuczęściowa konstrukcja tradycyjnego tematu *passacaglii* znajduje swoje odbicie w temacie stworzonym przez Schumana, przy czym kompozytor rezygnuje z tradycyjnej struktury symetrycznej (4 + 4) na rzecz zmniejszenia drugiego segmentu tematu do trzech taktów. Takie zakłócenie przebiegu kieruje uwagę w stronę nieregularnego ruchu głosów charakterystycznego dla stylu Schumana. Cechą języka muzycznego Schumana jest także tradycyjny sposób konstruowania tematu, w którym kompozytor łączy dobarwienia chromatyczne ze stylem quasi-tonalnym. Temat składa się z zestawienia tonalnie wieloznacznych segmentów modalno-diatonicznych (przykład 20-7), z czego pierwszy (*e-e-c-h*) może odnosić się do skal budowanych na dźwiękach *a*, *e* lub *h*. Jednak dodanie kolejnego dźwięku (*fis*), który daje nam w rezultacie konstrukcję *e-e-c-h-fis*, wskazuje wyraźnie na modus *e-eolski* (*e-fis-g-a-h-c-d-e*) lub *h-frygijski* (*h-c-d-e-fis-g-a-h*). Modalne implikacje zostają jednak natychmiast zniesione przez dodanie kolejnej kwarty czystej, po której następuje kwinta czysta, a segment *h-fis-cis-gis* sugeruje nową tonikę modalną *fis*. Chociaż ten obszar tonalny dopełniony jest dźwiękiem prowadzącym: *eis*, zastąpienie ostatniego składnika przez dźwięk *e* prowadzi do kolejnego wychylenia chromatycznego w drugiej połowie tematu. Eksponowanie, a następnie nakładanie niejednoznacznych tonalnie linii melodycznych wpływa na strukturę tematu, który zawiera komplet dwunastu wysokości (z uwzględnieniem możliwości powtórzenia kilku dźwięków: *gis*, *e*, *a* i *cis*). Stosując środki prze-

kształceń wariacyjnych, kanon i *passacaglię* kompozytor zmierza ku wprowadzeniu dwunastotonowej koncepcji serialnej, która zdaje się być nieuchronną konsekwencją zastosowanych środków.

Omówione procedury i techniki sugerują zastosowanie w kompozycjach Schumana syntezy linearnie potraktowanego chromatyzmu i tradycyjnych struktur diatonicznych (w ujęciach harmonicznym i melodycznym) z silnie dysonansowymi współbrzmieniami politonalnymi, co zaobserwować można np. w VI, VII, VIII i IX *Symfonii* (1947, 1960, 1963 i 1968). W utworach tych Schuman miał połączyć procedury barokowe i elementy jazzu (finałowe *scherzo VII Symfonii*) z neoklasycznymi modelami formalnymi (cztery segmenty środkowe z sześcioczęściowej VI *Symfonii* przypominają tradycyjny czteroczęściowy plan symfoniczny ze *scherzem*, a takie ukształtowania, jak rondo, *scherzo* lub wariacja pojawiają się w ramach innych symfonii)²⁰. W III *Symfonii* powtórzenia początkowego tematu *passacaglii* tworzą projekcję siedmiu pokazów tema-



Przykład 20-7 Schuman III *Symfonia*, *Passacaglia*, początek, rozbudowany temat *passacaglii*, następstwo niejednoznacznych tonalnie segmentów modalno-diatonicznych

tu fugi (takty 1-50), z których każdemu towarzyszy kontrapunkt prowadzony w głosie prezentującym poprzedni pokaz tematu. Spójność linii kontrapunktycznych jest wynikiem ich swobodnych związków z tematem, a każda linia niezależnie rozwija własny układ zmieniających się segmentów diatoniczno-modalnych. Te z kolei przyczyniają się do wzrostu nawarstwień chromatycznych. Chromatyzm dzieła wzmagają kolejne pokazy tematu w relacjach mało-sekundowych (*e-f-fis-g-gis-a-b*) zastępujących tradycyjną zależność kwintową. Z kolei współbrzmienia będące wypadkową prowadzonych linii melodycznych odwołują się do tradycyjnych układów tercjowych, które wchłonięte zostają przez nowatorski linearny chromatyzm modalny.

Schemat konstrukcyjny *Passacaglii* i *Fugi* pozwala na maksymalne zróżnicowanie organizacji strukturalnej, figuracyjnej i brzmieniowej. Dodatkowo, wprowadzenie formy wariacji determinuje jedność strukturalną wynikającą z organizującej przebieg konstrukcji motywiczno-tematycznej, wariantowania

20 Układ formalny symfonii w omówieniu Prestona Stedmana, *The Symphony* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1979), ss. 354-366.

jej postaci w kolejnych sekcjach i odniesień w liniach kontrapunktycznych. Środki techniki wariacyjnej można również wykorzystać w innych częściach cyklu do kształtowania faktury i kontrastowania przebiegu melodycznego. Tworząc jakość, którą można nazwać „stylem amerykańskim” Schuman zaadaptował wszystkie wspomniane cechy. Nagły wzrost aktywności rytmicznej (przejście od *continuum* ósemkowego do triol) w wariacji I (takty 51-73) przyczynia się do zróżnicowania środków artykulacyjnych i rozczłonkowania konstrukcji formalnej. Zagęszczenie przebiegu rytmicznego uzyskane jest nie tylko przez wprowadzenie triol, ale również przez antyfonalne zestawianie trójdźwiękowych bloków homorytmicznych (szczególnie w taktach 63-73) w obrębie ostatniej części wariacji. W odróżnieniu od rozbudowania faktury w pierwszej sekcji tematycznej powstającej na skutek wprowadzania kolejnych pokazów tematu (procedura znana z fugi), ta sekcja kształtowana jest przez kontrastowanie różnorodnych układów fakturalnych. Współdziałanie bloków-segmentów nasila się w pozostałych wariacjach poprzez symultaniczne zestawianie różnorodnych płaszczyzn. W wariacji II (takty 75-86) temat prezentowany jest w ruchu triolowym (typowym dla poprzedniej wariacji) na tle figur o charakterze antyfonalnym utrzymanym w rytmie punktowanym. Wyrazistość tych płaszczyzn fakturalnych stopniowo wzmacnia się dzięki wprowadzeniu kombinacji politonalnych – instrumenty smyczkowe i dęte w niskich rejestrach powtarzają trójdźwięk *C-dur* zderzony z trójdźwiękiem *A-dur* w wyższych rejestrach smyczków (takty 74-76), a temat przesuwa się od tonacji *C-dur* do *H-dur/moll* (*h-fis*) (takt 76). Wraz z połączeniem w układzie horyzontalnym elementów powyższych porządków dźwiękowych (takty 77 i dalsze) towarzyszący „blok” prezentuje polimodalną strukturę *C-dur/Es-dur*. W ten sposób, kształt formalny *Passacaglii* konstruuje relacje między skontrastowanymi płaszczyznami i warstwami. Obecne w nich zestawienia harmoniczne dookreślają funkcje poszczególnych ukształtowań fakturalnych z wyłączeniem tonalnych zasad konstrukcyjnych.

Fuga kształtowana jest według zasad strukturalnych i technicznych zaprezentowanych w *Passacaglii*. Jej temat również składa się z sekwencyjnych segmentów modalnych (często trójdźwiękowych), które zarysowują dłuższe linie chromatyczne przy sporadycznie występujących powtórzeniach klas wysokości dźwięków. Zatem kompozytor ponownie połączył elementy tradycyjne z nowoczesnymi. Podobnie jak w *Passacaglii*, kolejne pokazy tematyczne w ekspozycji fugi prezentowane są od kolejnych stopni skali chromatycznej, a kompozytor znowu rezygnuje z tradycyjnych relacji kwintowych. Pierwszy z siedmiu pokazów tematu (takty 146, 150, 157, 165, 172, 180 i 187) rozpoczyna się od dźwięku *b*, a pokazy kolejne podążają przez „toniczne” *e* do domknięcia pełnego cyklu chromatycznego. Taki schemat transpozycji determinuje komplikacje fakturalne – narastające struktury politonalne (osiągane przez równoczesne nałożenie kilku planów modalnych) pełnią głównie funkcję fakturalną poprzez nagromadzenie dysonansów. Procedury wariacyjne w *Passacaglii* i *Fudze* są następnie wykorzystane w *Chorale* i *Toccacie*, a cechująca je różnorodność płaszczyzn i warstw fakturalnych podlega stopniowemu ujednoliceniu pracy tematycznej lub współ-

nocie materiałowej (motywicznej, interwałowej, rytmicznej i strukturalnej). W ten oto sposób podstawą nowego brzmienia utożsamianego z amerykańskim idiomem symfonicznym stają się zestawienia politonalne i fakturalne jak również zakorzenione w jazzie zmieniające się, dynamiczne przebiegi rytmiczne zastosowane w kontekście łączącym cechy tradycyjne i nowoczesne.

Upodobanie Schumana do podkreślania idiomu amerykańskiego widoczne jest w *New England Triptych* (1956) opartym na trzech utworach amerykańskiego kompozytora Williama Billingsa (1746-1800). Charakter amerykański obecny w tym dziele dookreślają m.in. tytuły wspomnianych trzech utworów zaczerpniętych z tekstów Billingsa: *Be Glad Then, America, When Jesus Wept* i *Chester*, a także utożsamianie się Schumana z jego poprzednikiem. Znalazło to wyraz w następujących słowach: „Dzieła tego dynamicznego kompozytora są w stanie uchwycić ducha potężnej surowości, głębokiej religijności i patriotycznego ferworu, który utożsamiamy z okresem rewolucyjnym [...] Moje utwory nie stanowią «fantazji» na tematy Billingsa, ani nie są ich «wariacjami», lecz stanowią syntezę stylów i języka muzycznego”²¹.

Partia solowa kotłów, która otwiera pierwszy utwór *Be Glad Then, America*, przez wprowadzenie określonych elementów melodyczno-rytmicznych przywołuje skojarzenia z amerykańską muzyką popularną. Kontur melodyczny zostaje określony przez prosty, nieustannie powtarzany z drobnymi przekształceniami, quasi-ludowy segment *d*-pentatoniczny: *d-f-c* oparty na synkopowanym rytmie przypominającym marsza. Choć przypomina to technikę *ostinato* Strawińskiego opartą na ciągłych reinterpretacjach rytmicznych wąskozakresowych warstw modalnych, to dodanie nuty pedalowej *d* w dolnej partii klarinetów i kontrabasu natychmiast wprowadza nową jakość, jaką odnaleźć można w amerykańskich dziełach symfonicznych Harrisa i Coplanda. Kompozytor buduje muzyczny obraz krajobrazów Nowej Anglii stosując symbolicznie szerokie linie melodyczne. Rozszerzający się ambitus pojedynczych warstw instrumentalnych smyczkowych rozwija się ponad nutą pedalową *d* (najpierw w równoległych tercjach; takty 21 i dalsze), a brzmienia wspomnianego fragmentu układają się następnie kalejdoskopowo. Wrażenie „rozszerzenia” materii dźwiękowej wywołują również nieustannie przemieszczające się linearne segmenty modalne, co determinuje systematyczny wzrost chromatyki polimodalnej. Podczas gdy linearne segmenty pentatoniczno-diatoniczne odnieść można do sfery amerykańskiej twórczości popularnej, to ona sama staje się elementem współczesnego idiomu artystycznego przez zastosowanie technik polimodalnych. Dzięki specyficznym cechom i charakterowi brzmienia początkowy materiał utworu zapowiada końcowe „Alleluja”.

Puzony i trąbki we wstępie głównej części (*Allegro Vivo*) wprowadzają radosny nastrój, który – jak opisuje to kompozytor – stanowi „swobodną i różnicowaną oprawę muzyczną dla słów *Be Glad Then, America, Shout and Rejoice*. Rozbudowane bloki antyfonalne utrzymane w rytmie punktowanym prowadzą

21 Uwagi Schumana w przedmowie do partytury (Bryn Mawr: Merion Music, Inc., 1957).

do nowej partii solowej kotłów, w której rytmy synkopowane łączą się teraz z rytmiką punktowaną tworząc bardziej ostry kontur melodyczny. Jak podkreśla kompozytor, przebieg ten prowadzi do środkowej, fugowanej sekcji mającej swój początek na słowach „And Ye Shall Be Satisfied”. Muzyka nabiera rozpędu a połączone tematy prowadzą do punktu kulminacyjnego, po czym utwór rozwija się swobodnie do tekstu „Alleluja”, którym Billings kończy oryginalny utwór choralny. W ten sposób, wyraźnie zróżnicowane formalnie i fakturalnie zestawienia bloków i warstw, oparte na nagłych kontrastach rytmicznych, brzmieniowych i polimodalnych, połączonych z cechami tradycyjnymi (włączając diatonikę, zastosowanie fugi, wykorzystanie rytmów o proveniencji jazzowej i popularnej, czy nawiązanie do amerykańskiej tradycji Billingsa) stanowią kontynuację amerykańskiej tradycji symfonicznej zapoczątkowanej przez Coplanda i Harrisa.

Wchłonięcie tradycyjnych elementów amerykańskich w indywidualny idiom Schumana widoczne jest również w pozostałych dwóch utworach tego cyklu. W *When Jesus Wept* kompozytor wyjawia nam, że „opracował teksty Billingsa w formie ronda”, w którym „muzyka została użyta w swojej pierwotnej formie, jak również w nowych opracowaniach uzupełniających ozdobnikami kontrapunktycznymi i rozszerzeniami melodycznymi”. W ogniwie ostatnim – *Chester*, kompozytor ujawnia, że „muzyka ta, skomponowana początkowo jako hymn kościelny została później zaadaptowana przez Armię Wyzwolenia jako pieśń marszowa i cieszyła się wielką popularnością. Utwór orkiestrowy czerpie zarówno z ducha hymnu jak i pieśni marszowej”.

Z kolei inspirację twórcze kompozytora amerykańskiego George’a Crumba (ur. 1929) mają swoje źródło w pewnych zjawiskach z początku dwudziestego wieku, co jest całkowicie odmienne od „amerykańskiej” postawy Schumana. Mimo faktu, że Crumb kształcił się w Stanach Zjednoczonych (przede wszystkim u Rossa Lee Finney’a) jego indywidualny język kształtował się pod wpływem Mahlera, Debussy’ego, Bartóka i innych twórców, którzy prowadzili pionierskie eksperymenty z sonorystyką i środkami ekspresji. Twórczości Crumba nie można zaliczyć do jakiegokolwiek pojedynczej kategorii stylistycznej czy technicznej. Przenikają się w niej bowiem różnorodne zainteresowania muzyczne. Na przykład, dwie części fortepianowego *Makrokosmosu* (1972-1973) oparte są na świadomych skojarzeniach wybiegających w stronę *Mikrokosmosu* Bartóka i *24 Preludiów* Debussy’ego, mimo że – jak twierdzi sam kompozytor – „duchowego pokrewieństwa” jego muzyki szukać należy w „ciemniejszej stronie” muzyki Chopina – zacytował bowiem fragmenty *Fantaisie-Improvisation* w *Dream Images (Love-Death Music)* – jak i w „dziecięcej fantazji” wczesnej twórczości Schumana²². Oprócz zastosowanych elementów tonalnych, Crumb korzysta również z cytatów, odczuwając „potrzebę połączenia różnorodnych niepowiązanych ze sobą elementów stylistycznych”²³.

22 Autokomentarz do nagrania *Makrokosmos*, tom I, Nonesuch H-71293.

23 Autokomentarz do nagrania *Ancient Voices of Children I*.

Zaobserwować można to na przykład w *Ancient Voices of Children* (1970), gdzie cytat z Notatnika Anny Magdaleny Bach zestawiony jest z tak różnorodnymi stylistycznie fragmentami, jak charakterystyczne elementy *flamenco* czy twórczość Mahlera, lub też w *Black Angels* [na amplifikowany kwartet smyczkowy – przyp. tłum.], gdzie w niejednorodnym stylistycznie kontekście wstępu sekcji 6 Crumb cytuję *Kwartet smyczkowy d-moll „Śmierć i dziewczyna”* Schuberta. W *Muzyce nocnej I* napisanej na sopran, fortepian, czeleste i dwie perkusje (1963), *Czterech nokturnach* (*Muzyka nocna II*) na skrzypce i fortepian (1964) oraz w *Star Child* na sopran, chór dziecięcy i orkiestrę (1977) odnaleźć można bezpośrednie brzmieniowe odniesienia do Debussy'ego i *Muzyki nocy* Bartóka lub na przykład *Adagia* drugiej części jego *II Koncertu fortepianowego*.

Złożony idiom Crumba opiera się również na bardziej radykalnych eksperymentach z barwą dźwiękową i sonorystyką. W trzech zeszytach *Makrokosmosu* pojawiają się tłumione dźwięki, flażolety alikwotowe, różne rodzaje *pizzicata*, niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięku np. położenie na strunach lekkich metalowych łańcuchów, które wibrują poprzez kontakt ze strunami, pocieranie strun basowych metalowym plektronem itd. W *Ancient Voices of Children* kompozytor tworzy wokalizę na dźwiękach fonetycznych śpiewanych do środka fortepianu (dźwięk instrumentu wzmocniony jest przez zastosowanie mikrofonu), jak również wtrącenia wokalne i szepty wykonywane przez instrumentalistów. Poza tym mamy tu do czynienia z: użyciem piły muzycznej przez mandolinistę, zmianą wysokości dźwięków fortepianu poprzez przyłożenie dłuta do strun, przestrojeniem poszczególnych strun mandoliny o ćwierć tonu, wprowadzeniem instrumentów perkusyjnych (w tym japońskich dzwonów świątynnych, tybetańskich kamieni modlitewnych itp.) przywołujących na myśl wschodnioazjatyckie obrzędy religijne, jak i innymi efektami brzmieniowymi. W ten sposób dzieła te prezentują zarówno tradycyjne, jak i nowoczesne podejście do sposobów użycia głosu i technik instrumentalnych, które często można spotkać w muzyce Berio, Bouleza, Cage'a (zabieg ten pojawił się już wcześniej w eksperymentach włoskich futurystów i kompozycjach Cowella i Ivesa).

Wykorzystanie przez Crumba różnorodnych barw wokalnych i instrumentalnych, eksperymenty ze sposobami wydobywania dźwięków jak i niedookreślenie pojedynczych elementów muzycznych, służy często jako środek realizacji wysoce symbolicznej, indywidualnej ekspresji. Filozofia i estetyka muzyczna Crumba mają swe odbicie w bliskim pokrewieństwie duchowym z poezją Federica Garcíi Lorki, na co dowodem są liczne opracowania tekstów tego hiszpańskiego poety. Wykorzystanie przez kompozytora różnorodnych źródeł dźwięku, jak również odwołanie do rozmaitych stylów staje się podstawą symbolicznego i dramatycznego idiomu jego rozbudowanych, barwnie zorkiestrowanych dzieł wokalnych, powstałych w wyniku żywego zainteresowania poezją Lorki. Do wspomnianych opracowań należą: *Night Music I* na sopran, instrument klawiszowy i perkusję (1963), cztery księgi *Madrygałów* na sopran i różne zestawienia instrumentów (1965-1969), *Pieśni*, *Burdony* i *Refreny śmier-*

ci na baryton, instrumenty elektryczne (w tym: gitarę, kontrabas, fortepian i klawesyn) oraz dwie perkusje (1968), *Eleven Echoes of Autumn* na flet altowy, klarnet, fortepian i skrzypce (1966), *Echoes of Time and the River* na orkiestrę (1967), *Noc czterech księżyców* na alt i cztery instrumenty (1969), czy wreszcie *Ancient Voices of Children* na sopran, sopran chłopięcy, obój, chromatyczną harmonijkę ustną, mandolinę, harfę, pianino elektryczne, wibrafon, marimbę i wiele innych konwencjonalnych, jak i niekonwencjonalnych instrumentów perkusyjnych (1970).

Crumb wprowadza pozornie nielogiczne pod względem stylistycznym i brzmieniowym elementy kompozycji w celu wykorzystania ich kontrastowych możliwości dramatycznych i ekspresyjnych. Jednocześnie, elementy te włączane są do starannie uporządkowanych i ujednoliconych konstrukcji muzycznych, które ściśle łączą się z silnie rozbudowanymi koncepcjami dramatycznymi. W opracowaniach muzycznych, w których Crumb „szukał wzorców muzycznych potęgujących i wzmacniających tak silne, choć dziwnie niedające spokoju obrazy z poezji Lorki”²⁴, związki makrostrukturalne i relacje zachodzące między licznymi źródłami muzycznymi służą do pełnej realizacji poetyckiego wyrazu. Duża część utworów Crumba opiera się na koncepcji formy łukowej, która przypomina modele Debussy'ego i Bartóka. Taki plan formalny służy do rozpoznawania i kojarzenia korespondujących ze sobą elementów w zakrojonym na szeroką skalę projekcie muzyczno-dramatycznym. Na przykład *Night Music I* zbudowana jest z siedmiu nokturnów przybierających postać symetrycznej formy łuku wokół środkowej części, którą charakteryzuje dynamiczna energia rytmu, przyjmująca postać ABAB z kodą. Formalną symetrię siedmiu nokturnów ustanawiają dwa opracowania tekstów Lorki (część III: *La Luna Asoma* i część V: *Gacela de la terrible Presencia*) zestawione wokół czysto instrumentalnej części środkowej²⁵.

Forma łukowa utworu *Ancient Voices of Children* zapewnia odpowiedni kształt opracowaniu pięciu fragmentów z poezji Lorki, które kompozytor „ułożył w sekwencję wydającą się przedstawiać «silniejszy przebieg rytmiczny», jeżeli chodzi o rozwój muzyczny”. Pięć poetyckich fragmentów odnoszących się do utraconego ducha dzieciństwa i wołania do Chrystusa, by powrócił do pradawnego głosu, Crumb rozmieścił symetrycznie w większym cyklu siedem tańców i pieśni (niepokojąco prymitywnej, ornamentowanej, wschodniej proveniencji): (1) *Pieśń I*; (2) *Tańce pradawnej ziemi*; (3) *Pieśń II*; (4) *Pieśń III* i *Taniec świętego cyklu życia*; (5) *Pieśń IV*; (6) *Taniec ducha*; (7) *Pieśń V*. Sekcje druga i szósta, które są czysto instrumentalnymi interludiami tanecznymi, korespondują z sobą w monumentalnej formie symetrycznej, podczas gdy sekcja czwarta, zarówno śpiewana jak i tańczona, stanowi centrum dramaturgiczne i muzyczne. Wspomniana sekcja, *Taniec świętego cyklu życia* zostaje przedstawiona sym-

24 Ibid.

25 Szczegółowa analiza dzieła w: Edith Borroff, *Three American Composers* (Lanham, Maryland: University Press of America, 1986), ss. 217-222.

bolicznie, a kompozytor wykorzystuje segmentację cykliczną (obój, fortepian, mandolina, harfa i sopran) ponad *ostinatem* bębna utrzymanym w stylu bolero (budującym łukowy kształt poprzez schemat dynamiczny *crescendo-decrescendo*). Podobne symboliczne zastosowanie notacji cyklicznej pojawia się także w dziełach Berio, Stockhausena i innych kompozytorów. Dzięki specjalnemu strukturalnemu użyciu barwy dźwiękowej polegającemu na zastąpieniu wspaniałej barwy sopranu wysokim, surowym głosem chłopięcym, Crumb potęguje poetycki wyraz dzieła. Co jest równie ważne dla chiazmowej koncepcji muzycznej to fakt, że ramą dla całego dzieła jest słowo „niño” („chłopiec” albo „dziecko”): sekcja I rozpoczyna się słowami „El niño busca su voz” („Mały chłopiec szukał swojego głosu”), a sekcja VII kończy się słowami „mi alma antigua de niño” („moja pradawna dusza dziecka”). Pomimo określonego użycia zróżnicowanych elementów muzycznych w przebiegu całego utworu, kompozytor osiąga wrażenie emocjonalnego wyzwolenia. Uwidacznia się to w stylistycznych wyznacznikach poszczególnych części. Jak zauważył Barroff: „strona emocjonalna dzieła jest niezależna od formy łukowej. [...] zakończenie nie równoważy wstępu ale wykracza poza niego, jako że forma emocjonalna wychodzi poza strukturę łuku”²⁶.

W innych dziełach Crumba pojawia się równie zorganizowane podejście formalne do różnych rodzajów materiału muzycznego (często w połączeniu z zamysłem natury pozamuzycznej). W *Black Angels* na amplifikowany kwartet smyczkowy (1970) organizacja symetryczna dotyczy trzech dużych części – I *Odejsie*, II *Nieobecność*, III *Powrót* – podzielonych na trzynaście pomniejszych fragmentów. Numery 7 i 13 są w dziele wykorzystane strukturalnie jako symbole dobra i zła. Źródła dźwiękowe rozłożone są symetrycznie w obrębie dużego palindromu, w celu pogłębienia fundamentalnego wrażenia rozbieżności. Ogólna organizacja dwunastu utworów *Makrokosmosu I*, który jest pierwszym z dwóch zestawów „utworów fantazyjnych” na fortepian (1972 i 1973), również łączy się nierozzerwalnie z koncepcją pozamuzyczną, w której każdy utwór kojarzy się ze znakiem zodiaku i konkretną osobą urodzoną pod tym znakiem. Dwanaście utworów zorganizowanych jest w trzy sekcje po cztery stałe utwory. Czwarty utwór w każdej grupie posiada symboliczną notację muzyczną: numer 4 jest w kształcie krzyża, numer 8 w kształcie koła, a numer 12 w kształcie spirali. Bogactwo fortepianowych efektów dźwiękowych (zarówno tradycyjnych jak i nowoczesnych) łączy się z jego ogólną strukturą, chociaż o spójności całego dzieła decydują cztery elementy, które pojawiają się w początkowych trzech liniach kompozycji²⁷. Ascendentalny przebieg czternastu trójdźwięków *molowych*, rozdzielonych pomiędzy dwie ręce, jest źródłem czterech podstawowych konstrukcji interwałowych. Są nimi tryton i kwinta czysta, stanowiące wypadkową specjalnej zależności między sąsiadującymi ze sobą akordami realizo-

26 Ibid., s. 225.

27 Larry Lusk, w: George Crumb: *Makrokosmos*, tom I. *Twelve Fantasy-Pieces After the Zodiac for Amplified Piano*, „Music Library Association-Notes” 1974 nr 31/1, s. 158.

wanymi naprzemiennie: sekunda mała powstała z połączenia podstaw (akordów) w każdej ręce a trzydźwiękowy motyw *a-h-f*, zastosowany jest zarówno w inwersji jak i transpozycji. Estetyka i filozofia Crumba dotyczące kompozycji muzycznej zostały w bardzo wnikliwy sposób opisane przez Borroffa w następujących słowach:

„Jest on jednym z tych kompozytorów, których Ross Lee Finney ochrzcił mianem «amerykańskich majsterkowiczów» – ludzi tkwiących w tradycji; nie erudyty, ale tych, którzy posiadają praktyczne umiejętności [...]. W tych eksperymentach Crumb wykorzystał wszystko, co zwróciło jego uwagę – od muzyki gór z dzieciństwa po swoją skrzynkę z narzędziami, a nawet kuchnię – czerpał pomysły ze wszystkiego, co usłyszał, lub o czym przeczytał – krótko mówiąc – tworzył z pasją domowego wynalazcy a nie jako artysta o erudycji uniwersyteckiego naukowca”²⁸.

Kompozytorzy latynoamerykańscy w krajach ojczystych i Stanach Zjednoczonych

Od początków dwudziestego wieku różnorodni kompozytorzy latynoamerykańscy tworzyli swoje kompozycje w oparciu o źródła rodzimej kultury ludowej, nierzadko łącząc je z tradycyjnymi czy bardziej nowoczesnymi stylami i technikami o rodowodzie europejskim. Większe możliwości przemieszczania się oraz dialog kulturowy początku lat 50. spowodowały, iż wielu młodszych kompozytorów latynoamerykańskich zaczęło pisać w nowym duchu estetycznym. Przed II wojną światową techniki atonalne i dwunastotonowe pojawiły się już w dziełach Juana Carlosa Paza, który odrzucając elementy narodowe, założył w 1929 roku wraz z innymi kompozytorami argentyńskimi Grupo Renovación z siedzibą w Buenos Aires. W kosmopolitycznym środowisku powojennej Ameryki Łacińskiej, nawet ci twórcy, którzy w dalszym ciągu czerpali inspirację z muzyki ludowej, zaczęli radykalnie zmieniać dotychczasowe sposoby jej opracowania poprzez włączanie elementów współczesnych: technik serialnych, aleatoryzmu, muzyki konkretnej czy środków elektronicznych. Zabiegi takie odnaleźć możemy w twórczości meksykańskiego kompozytora Carlosa Cháveza, który porzuciwszy elementy narodowe w późniejszych dziełach symfonicznych i kameralnych zainteresował się stylami romantycznymi i neoklasycznymi, podczas gdy kompozytor pochodzenia hiszpańsko-meksykańskiego Rodolfo Halffter i Brazylijczyk – Cláudio Santoro (początkowo, w latach 60. zainteresowany wyłącznie sztuką „autonomiczną”, by w latach późniejszych zainteresować się źródłami ludowymi) zaczęli stosować zasady serializmu dwunastotonowego. Z kolei kompozytor brazylijski, Gilberto Mendes od końca lat pięćdziesiątych pragnął stworzyć nową muzykę brazy-

28 Por. Borroff, *Three American...*, op. cit., s. 256.

lijską sięgając po różne techniki awangardowe. Dzięki wykorzystaniu muzyki konkretnej (powstającej w wyniku przekształcania audycji lokalnych rozgłośni radiowych traktowanych jako elementy „rodzime”) stworzył syntezę myślenia ponadnarodowego z elementami, które można uznać za narodowe, takimi jak: przekształcona intonacja języka brazylijskiego i portugalskiego połączone z brzmieniami popularnymi. Elementy ludowe zawarte w dziełach kompozytorów wywodzących się z powojennej Ameryki Łacińskiej stały się podstawą wyrafinowanego i złożonego procesu przekształceń oraz stylizacji.

Ewolucja stylistyczna dzieł Alberto Ginastery (1916-1983), najwybitniejszego kompozytora powojennej Ameryki Łacińskiej, wskazuje na kontynuację kilku tendencji z początku dwudziestego wieku, które twórca połączył z technikami współczesnymi. Między 1948 a 1954 rokiem Ginastera odszedł od tradycyjnego wykorzystania argentyńskich elementów ludowych, by zwrócić się ku wysublimowanemu ich zastosowaniu (począwszy od *I Kwartetu smyczkowego* z 1948 roku przez utwór na orkiestrę *Pampeana nr 3* z 1954). Po roku 1973 kompozytor powrócił do dawnego subiektywizmu. Natomiast wcześniej, po 1958 roku Ginastera zaczął stosować dwunastotonowe techniki serialne łącząc je z rozwiązaniami tradycyjnymi. W początkach lat 60. zainteresował się syntezą tradycyjnych i awangardowych form i technik.

To właśnie w drugiej i trzeciej części *II Kwartetu smyczkowego* (1958, popr. 1967) Ginastera zaczął stosować dwunastotonowe techniki serialne w połączeniu z elementami kultury argentyńskiej, typowymi dla jego wcześniejszych utworów, zbliżając się do kosmopolitycznego stylu Bartóka. Z kolei w drugiej części *Kwartetu* zaobserwować można pewne podobieństwo do postawy estetycznej Berga. Podobnie jak twórca *Suity lirycznej*, który połączył swoje inicjały (a-b) z inicjałami Hanny Fuchs (h-f) w komórkę: b-a-f-h wchodzącej w skład dwunastotonowej serii III części wspomnianego dzieła, Ginastera sięgnął po motyw B-A-C-H (b-a-c-h). Kompozytor nie znał jednak koncepcji Berga²⁹. Dwa heksachordy tego szeregu: d-g-b-fis-a-cis/e-h-f-as-c-dis otoczone są półtonem: d-cis i e-dis, z której to kombinacji otrzymujemy transpozycję motywu B-A-C-H. Harmonizacja komórek heksachordalnych z pozostałymi dźwiękami heksachordów uzależniona jest od treści pozamuzycznych. Malena Kuss, która żywo interesowała się twórczością Ginastery, podkreśla w swojej pracy, że motyw ten miał również „służyć jako materiał twórczy dla dzieł postdodekafonicznych, takich jak *III Kwartet smyczkowy* z sopranem (1973), *Sonata wiolonczelowa* (1979), czy jej przekomponowana wersja znana jako *II Koncert wiolonczelowy* (1980-1981)”³⁰.

Zmiana stylu Ginastery polegająca na zestawieniu (a nie pominięciu) elementów z wcześniejszych utworów w indywidualny idiom współczesny widoczna jest m.in. w utworze *Cantata para América mágica* na sopran i wielką

29 Malena Kuss, *Alberto Ginastera*, „Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung” 1989 nr 2, ss. 17-18.

30 Ibid., s. 18.

grupę perkusyjną (1960), opartym na „apoteozie wyimaginowanej przeszłości prekolumbijskiej, która to żywiła jego wyobraźnię od najwcześniejszego baletu *Panamby* (1934-1937)”³¹, jak i w *I Koncercie fortepianowym* (1961). Element „magiczny” obecny w tym i innych dziełach, począwszy od *Presto magico II Kwartetu smyczkowego* (rodzaj części nawiązującej do stylu „egzotycznej” literatury smyczkowej, jakiej przykład odnaleźć można w szybkich częściach typu *scherzo* poszczególnych kwartetów Bartóka) prawdopodobnie związany jest z fantasmagorycznym lub też wyimaginowanym światem, jaki rysuje w swoich dziełach literackich pisarz argentyński, Jorge Luis Borges.

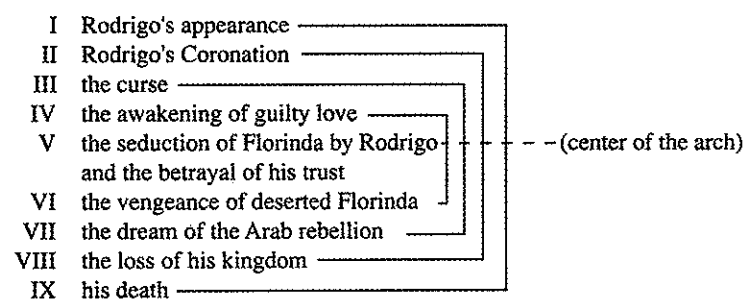
Synteza wysublimowanych elementów narodowych ze współczesną estetyką, stylistyką i cechami technicznymi cechuje utwory Ginastery pochodzące z wczesnych lat sześćdziesiątych. Mistrzowski *Koncert skrzypcowy* (1963) jest rzadkim przykładem wpływu Weberna na twórczość kompozytora, zawierającym zarazem tak rozbieżne cechy, jak cytaty z *Kaprysów* Paganiniego, elementy mikrotonowości i inne środki eksperymentalne, które tworzą „fantasmagoryczne” brzmienie. Opery Ginastery: *Don Rodrigo* (1964), *Bomarzo* (1967) i *Beatrix Cenci* (1971), to przykład syntezy różnorodnych elementów prowadzącej do wykształcenia silnego idiomu ekspresjonistycznego przepełnionego wrażeniem niesamowitości. Jednakże, jedynie w operze *Don Rodrigo* Ginastera najwierniej trzyma się serialnych zasad dwunastotonowych występujących wcześniej w *Lulu* Berga i wykorzystuje wszystkie możliwości zapożyczonych odniesień dźwiękowych włączając je w proces kształtowania dramatu. W *Bomarzo* natomiast technika serialna wykorzystana jest w sposób mniej rygorystyczny.

Opera *Don Rodrigo* wzorowana jest na dwóch operach Berga – w zakresie wprowadzenia form apriorycznych Ginastera odwołuje się do opery *Wozzeck*, zaś technikę serialną czerpie z *Lulu*. Sam kompozytor odniósł się do stylistycznych źródeł wokalnych twórczości Berga i Verdiego stosując przemiennie melodię liryczną ze *Sprechstimme* i jednocześnie twierdząc, iż opera *Don Rodrigo* powinna być śpiewana „jak *Otello*”³². Mimo że Ginastera nie wykorzystuje tu fugi, czy innych, wyraźnie rozpoznawalnych tradycyjnych schematów, jak zrobił to Berg w *Wozzecku*, zarówno ogólne jak i lokalne struktury muzyczne i dramatyczne w jego operze wskazują na podobieństwo do dzieł wiedeńskiego mistrza. Trzy akty mają kształt łuku, który (podobnie do struktury dramatycznej *Wozzecka*) koresponduje z ekspozycją, kryzysem i rozwiązaniem, ujętymi odpowiednio rodzajami poetycko-muzycznymi: epickim, lirycznym i tragicznym³³. Trzyczęściowy schemat ma swoje przełożenie na kształt trzech scen tworzących każdy akt i – podobnie do *Wozzecka* – sceny te rozdzielone są instrumentalny-

31 Malena Kuss, *Przedmowa do: Alberto Ginastera: A Complete Catalogue of his Works* (London: Boosey & Hawkes, 1986), ss. 8-11.

32 John Vincent, *New Opera in Buenos Aires*, „Inter-American Music Bulletin” 1964 nr 44, ss. 2-3.

33 Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), s. 58.



Przykład 20-8 Ginastera *Don Rodrigo*, łukowa forma dziewięciu scen, w trzech aktach, utworzona przez połączenie w pary odpowiadających sobie odsłon zorganizowanych symetrycznie według zasady dramatycznych przeciwieństw

mi interludiami. Tradycyjne formy muzyczne zastosowane w *Wozzecku* stały się również modelowymi dla opery *Don Rodrigo*, choć u Ginastery odnaleźć można raczej swobodne nawiązania do form apriorycznych. W poszczególnych scenach kompozytor wprowadził następujące formy: I *Rondo* (*Introduzione* występuje naprzemiennie z *Arioso* i *Ballata e Recitativo*); II *Suita in quattro pezzi* (*Alleluia, Cavatina, Fanfara, Coda*); III *Melodrama* (*Recitativo, Imprecazione, Finale*); IV *Caccia i Scherzo* (*Musica di caccia, Scherzo pastorale, Madrigale a cinque, Ripresa dallo Scherzo e Coda*); V *Notturmo e Duo* (*Musica notturna: Preludium, Aria, Duo d'amore*); VI *Aria in cinque strofe*; VII *Tripartita* (*Esposizione, Sviluppo in modo di Madrigale drammatico, Ricapitulazione*); VIII *Canon ed Aria* (*Canoni ritmici, Aria e ritornelli*); IX *Struttura d'arco* (*Preludio e Recitativo, Arietta, Arioso I, Aria da Chiesa, Arioso II, Romance, Finale*). Jednocześnie, łukowe ukształtowanie dziewięciu scen powstaje dzięki symetrycznemu powiązaniu w pary zgodnie z zasadą dramatycznych przeciwieństw (przykład 20-8)³⁴. Ekspresjonistyczny kontekst opery *Bomarzo* również opiera się na formach tradycyjnych, np. madrygału (wyłącznie w jednej arii) i interludiach. Kompozytor posługuje się również technikami filmowymi, takimi jak retrospekcja w przypadku całego zestawu piętnastu scen opartych na koncepcji cyklicznej (motyw „śmierci” w scenie 1 powraca w scenie 15). Jako dramaturgiczne *tour de force*, *Bomarzo* jest surrealistyczną koncepcją urojonego życia wewnętrznego Piera Francesco Orsiniego, która to koncepcja wyklucza projekcję dramatyczną w miarę jak alegoria zastępuje realną postać a gra zmysłowych idei – miejsce akcji³⁵.

34 Por. Vincent, *New Opera in Buenos Aires*, op. cit., s. 3; por. także: Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979), rysunek 10-1.

35 Malena Kuss, *Bomarzo*, w: Pipers, *Enzyklopaedie des Musiktheatres*, tom 2, red. Carl Dahlhaus (München: Piper, 1987), s. 385. por. także: *Symbol und Phantasie in Ginasteras „Bomarzo”* (1967), Alberto Ginastera, red. Friedrich Spangemacher [Musik der Zeit, 4] London: Boosey and Hawkes, 1984), ss. 88-102.

Pomimo abstrakcyjnego języka muzycznego opery *Don Rodrigo* udowodnić można, że część materiału zastosowanego w operze to przekształcone struktury zaczerpnięte z muzyki ludowej. Obecność elementów ludowych sugeruje strukturę serii, z której kompozytor wyprowadza szereg innych serii pochodnych służących jako materiał motywiczny opery. W napisanych wcześniej dziełach o charakterze narodowym, m.in. *Danzas argentinas I* (1937), czy we wstępie do *Malambo* (1940), Ginastera wykorzystał strój gitary: *e-a-d-g-h-e*, z którego właściwości harmoniczných wyprowadził akord zbudowany z dwóch kwart czystych: *e-a/h-e*³⁶. W *Variaciones concertantes* (wariacja III, takty 11-15) chromatycznie skompresowana forma dwóch kwart czystych: *fis-h/c-f*, (zarysowana w swojej oryginalnej formie diatonicznej: *h-e/fis-[a]-h* w *Variatione giocosa per flauto*) pojawia się jako początkowa konstrukcja harmoniczna (*b-es-e-a*) w *Don Rodrigo* (jest to ta sama komórka, która otwiera wstęp dwunastotonowego tropu w *Lulu*). Następnie transponowane fragmenty tego akordu zachodzą na siebie w pokazie transponowanej komórki (*cis-fis-g-c*) w partii chóru. Według Kuss, „wykorzystanie tego przez Ginasterę, jako czysto konstrukcyjnego elementu w *Don Rodrigo*, nie powinno oznaczać odejścia od rodzimych nawiązań, które stanowią tu podstawę materiałową do rozlicznych permutacji”³⁷.

Podobnie jak w *Lulu* Berga i *Il Prigioniero* Dallapiccoli, w którym dwa z trzech szeregów („Modlitwa” i „Nadzieja”) wykorzystują transpozycję tetrachordów 0-1-6-7 (zob. przykład 14-5), opera Ginastery również opiera się na rozbudowanej współzależności motywów, które muzycznie symbolizują liczne pochodne zestawów utworzonych z podstawowej serii „bohaterskiej” (przykład 20-9)³⁸. Na przykład, początkowy tetrachord 0-1-6-7 (*es-e-a-b*) wspomnianej serii (a), której permutacja akordowa otwiera operę, jest przeniesiony na całą tetrachordalną strukturę serii pochodnych „Florindy” (b). Początkowa transpozycja jej serii (*c-cis-fis-g*) pojawia się jako drugi akord opery, najpierw jako częściowy pokaz akordowy: *g-c-[/-]fis* (takty 2 i dalsze) nakładając się z dźwiękami 5 i 6 (*h-f*) serii podstawowej, a następnie w pełnej formie jako pierwszy akord chóru (*cis-fis-g-c*). Niepełna forma (*g-c-[/-]fis*), która pojawia się uzupełniona na początku serii Florindy (b) tworzy również trzy ostatnie dźwięki serii „bohaterskiej” (a) zapowiadając tym samym zależności między głównymi postaciami. Połączenie

36 Malena Kuss, *Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's „Don Rodrigo”* (1964), „Latin American Music Review” 1980 nr 1/2, ss. 178-179.

37 Ibid., s. 181.

38 Dwie z tych form szeregowych („bohaterska” i „Florindy”) są nakreślone i ukazane przez Suáreza Urtubey'a jako źródło motywów w: idem, *Alberto Ginastera*, op. cit., ss. 59 i n., które według Kuss pochodziły bezpośrednio od samego Ginastery. Kuss była pierwszą uczoną, która ujawniła powiązania dramatyczne nie tylko między seriami podstawowymi, ale również całą siecią zapożyczonych serii i motywów. Przedstawiła to w swoim artykule z 1980 r. (ibid.), jak również w *Native Idioms in Twentieth-Century Operas From Argentina, Brazil and Mexico: Towards a Comparative Chronology of Stylistic Change, Transplanted European Music Cultures Miscellanea Musicologica*, „Adelaide Studies in Musicology” 1987 nr 12 (Adelaide), ss. 62-65.

(a) Don Rodrigo, "Heroica" Series—Basic Series

(b) Florinda Series

(c) Rodriga Series

0 1 6 7

F# G C []
0 1 6 [7]

C C# F# G E F Bb B D D# G# A
0 1 6 7 0 1 6 7 0 1 6 7

Przykład 20-9 a, b, c Ginastera *Don Rodrigo*: (a) podstawowa seria „heroiczna”, (b) seria „Florindy” i (c) seria „Rodrigo”, relacje zachodzące między komórkami

to jest również zapowiedziane na samym początku, gdzie obecność serii Rodrigo jest sugerowana w następstwie partii dźwięków akordowych (*a-fis-g-as*), zarówno orkiestry jak i chóru (takty 1-4). Uderzające jest również to, że „oscyłująca” figura: *h-f-g-cis* (takt 8, dolny system liniowy) łączy w sposób linearny sąsiadujący tryton *h-f* (dźwięki 5-6) serii „bohaterskiej” z trytonem *g-cis* pochodzącym ze wstępnego tetrachordu serii Florindy. Nieserialna interakcja zachodząca w transpozycji komórek 0-1-6-7, które następnie rozwiną się w główne formy serialne, od początku wskazuje na umiejętność zespolenia przez Ginasterę zależności muzyczno-dramatycznych. W tym momencie harmonia (takt 8) opiera się na połączeniu kompletnych form komórkowych (*h-c-f-fis* i *g-gis-cis-d*), do których należą wspomniane dwa trytony.

Motyw Rodriga (akt II, scena 5, takty 359-360; zob. także takty 523-525) wywiedziony jest z serii Florindy (przykład 20-10). Na okrzyk Florindy: „Rodrigo! Rodrigo!” wertykalne ujęcie serii w trzech akordach 0-1-6-7 (*g-c-cis-fis*, *h-b-f-e* i *dis-a-d-gis*), jak i ich przetransponowane powtórzenie (*b-es-e-a*, *d-des-*

“Rodrigo”

359 360

Flor. Ro - dri - go Ro - dri - go, vuel - ve

Rodr. nuestra.

“Florinda”

② ③ / ① ② ③

“Rodrigo”

525

tutta forza

① ② ③ / ① ② ③

“Florinda” series

Przykład 20-10 Ginastera *Don Rodrigo*, akt II, scena 5, t. 359-360, 523-525, wyprowadzenie motywu Rodriga z górnych dźwięków akordów 0-1-6-7 serii „Florindy”

as-g i *fis-c-f-h*), sprowadza górne dźwięki współbrzmień w bliższe sąsiedztwo melodyczne (*fis-e-gis-a-g-h*) w celu rozpoczęcia motywu Rodriga (tę samą metodę zastosował Berg, uzyskując serię „Lulu” z akordów „Obrazu”). I odwrotnie, motyw Florindy (akt II, scena 5, takty 344-346) wypływa z serii Rodriga. Na słowach Rodriga: „Florinda! Florinda!” kompozytor wprowadza wokalny

motyw melodyczny: *a-fis-f-e*, wywiedziony z początkowych dwudźwięków (*a-fis* i *f-e*) dwóch heksachordów serii Rodriga (przykład 20-9c). Dlatego też, opera Ginastery ukazuje kontynuację różnych elementów zarówno opery romantycznej jak i zekspresjonistycznego idiomu dwunastotonowego Berga i Dallapiccoli. Wcześniejsze dzieła wskazują również na wpływ stylistyczny Bartóka. W ten sposób, nawet jeśli opera nie nawiązuje bezpośrednio do rodzimych źródeł ludowych, to prezentuje pewne aspekty ludowości, począwszy od diatonicznego stroju gitary (obecnego w jego wcześniejszych dziełach) do chromatycznej komórki 0-1-6-7, z której kompozytor tworzy pierwszy segment podstawowej serii „bohaterskiej” oraz sieć pochodnych form zbiorów.

Przemiany stylu Ginastery przebiegające z dala od jego rodzimych źródeł, zmierzające ku bardziej osobistej syntezie, znalazły swe odbicie w muzyce innych kompozytorów latynoamerykańskich, którzy zaczęli sięgać po nowe rozwiązania techniczne podczas pierwszych lat studiów w Stanach Zjednoczonych. Niektórzy z nich, po tym jak postanowili osiąść w Stanach Zjednoczonych w latach 50., połączyli elementy swoich kultur z językiem współczesnym. Pośród tych, którzy przejawiali mniejsze skłonności do czerpania z technik współczesnych wskazać można Chilijczyka – Juana Orrego-Salasa (ur. 1919), który włączył niektóre tradycyjne cechy hiszpańskie do idiomu neoklasycznego. Także Urugwajczyk – José Serebrier (ur. 1938) w niektórych ze swoich dzieł zachował klimat latynoamerykański. Pozostali, którzy także osiedli w USA, często łączyli elementy rodzimej muzyki ludowej z idiomem atonalnym. Roque Cordero (ur. 1917) pochodzący z Panamy, zaznaczył swoją obecność na scenie muzycznej w latach 50. i 60. jako twórca narodowy takimi utworami jak: *Capricho Interiorano* (1939), *Sonatina* (1943), *Obertura Panameña No. 2* (1944) oraz *Rapsodia Campesina* (1953). Dokonał syntezy muzyki ludowej i ujęć tradycyjnych ze złożonością rytmiczną i dwunastotonowością³⁹. W swojej *II Symfonii* (1956) w swobodny sposób rozwija na planie tradycyjnej sonaty trzy powiązane ze sobą szeregi dwunastotonowe, aby następnie w *II* (1968) i *III* (1973) *Kwartecie smyczkowym*, *Permutaciones* (1974) i *Variations and Theme for Five* (1975) dokonać syntezy brzmień narodowych z technikami serialnymi. Artysta pochodzenia hiszpańsko-kubańskiego, Julián Orbón (1925-1991), który początkowo pozostawał wierny hiszpańskiej tradycji neoklasycznej de Falli i Halfftersa (np. chóralna *Suite de Siete Canciones de Juan del Encina*, 1947), zaczął odchodzić w latach 60. i 70. od źródeł hiszpańskich w kierunku idiomu tonalnego (np. *Cantigas del Rey*, 1960)⁴⁰.

Kompozytor kubański Aurelio de la Vega (ur. 1925) zwrócił uwagę na to, że „w obecnej erze szybkiej komunikacji, światowy tygiel muzyczny nie jest zarezerwowany wyłącznie dla Europy, ale w sposób szczególny obejmuje Nowy Świat, a kompozytorzy latynoamerykańscy w Stanach Zjednoczonych mają

39 Por. Béhague, *Music in Latin America*, op. cit., s. 261. Por. także: Aurelio de la Vega, *Latin American Composers in the United States*, „Latin American Music Review” 1980 nr 1/2, s. 167.

40 Béhague, op. cit.

swój wyraźny wkład w ten fascynujący proces”⁴¹. Pośród tych kompozytorów na szczególną uwagę zasługują (ze względu na połączenie indywidualnego idiomu z elementami nowocześniejszymi) zarówno de la Vega, który jest jednym z czołowych muzyków kubańskich ery powojennej, jak i Argentyńczyk – Luis Jorge González (ur. 1936). De la Vega odszedł od stosowanego przez siebie „post-impresjonizmu i modernistycznej koncepcji romantyzmu Szymanowskiego”, jak również od wykorzystywania rytmów afro-kubańskich (co cechowało jego wczesne utwory z lat czterdziestych), w stronę nawarstwień chromatycznych i komplikacji rytmicznych w latach 50., wprowadzając tym samym zasady serializmu do *Kwartetu smyczkowego w pięciu częściach „Pamięci Albana Berga”* (1957)⁴². W tym przypadku, wykorzystanie przez niego techniki dwunastotonowej osadzone jest w dynamicznym, motorycznym kontekście rytmicznym. W latach sześćdziesiątych de la Vega powrócił do nieserializowanego chromatyzmu. Jego późniejszy warsztat kompozytorski opiera się na połączeniu rytmów i brzmień narodowych z najnowocześniejszymi technikami. Złożoność rozmaitych kombinacji interwałowych stanowi z kolei podłoże jego zintensyfikowanego stylu indywidualnego lat 70. i 80. W tym właśnie czasie, mimo wyrażonego przez niego sprzeciwu wobec wszechobecnego czerpania ze źródeł ludowych, wszystkie jego dzieła oparte były na kubańskiej formule rytmicznej *clave*. Orkiestrowa *Intrata* (1972) wprowadza ewolucję stylistyczną de la Vego w jego stylu polifonicznym, a jednocześnie stanowi przykład zastosowania w tradycyjnej tkance muzycznej instrumentów elektronicznych czy zastosowania formy otwartej wraz z procedurami aleatorycznymi. Poza tym de la Vega zaczął w połowie lat 70. wykorzystywać syntezę sztuk. Przejawem tej syntezy było wykorzystanie partytur graficznych⁴³. Z kolei utwór *Tropimapał* na instrumenty dęte, perkusję i smyczki (1983), jest przykładem postserialnego idiomu chromatycznego.

Współczesny język atonalny Luisa Jorge Gonzáleza przepełniony jest elementami rodzinnymi. Kompozytor czerpie inspirację z melodyki i rytmiki folkloru Indian argentyńskich Keczua oraz z tanga, tworząc indywidualny i ekspresyjny język muzyczny. W przeciwieństwie do wczesnych kompozycji Gonzáleza, przepełnionych zapożyczeniami z muzyki popularno-ludowej, wspomniane źródła zostały stopniowo przejęte i przekształcone następnie w bardziej abstrakcyjny idiom. Jednakże w przeciwieństwie do wielu współczesnych mu kompozytorów latynoamerykańskich, nowy folklorizm Gonzáleza raczej wypukla niż zaciemnia istotę bliskich mu źródeł muzycznych. W zbiorze pięciu pieśni *Cantares de Peregrino* (1960), skomponowanych jeszcze w Argentynie, González częściej stosuje własne melodie przypominające muzykę ludową niż

41 Por. de la Vega, *Latin American Composers in the United States*, op. cit., s. 174.

42 Por. Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, op. cit., s. 302.

43 Por. ibid., a także: Mercedes Otero, *Aurelio De la Vega*, noty programowe do nagrania *Tropimapał* w wykonaniu The North/South Consonance Ensemble, Max Lifchitz, dyrygent (Greenville, Maine: op. 1, 134, Contemporary Music on Records of Distinction).

oryginalne wzorce ludowe, przez co cechą charakterystyczną pieśni staje się oscylacja między chromatycznym i diatonicznym materiałem muzycznym. Chwiejność tonalna umożliwiła kompozytorowi wprowadzenie ciekawych zabiegów harmonicznym przesyceniem chromatyzmem, co interpretować można jako zwrócenie się ku swobodnej atonalności. González wykorzystywał także autentyczne argentyńskie melodie ludowe, z których wiele opracował przed przybyciem do Stanów Zjednoczonych w 1971 roku. Wszystkie połączył w zbiór dwunastu pieśni chóralnych i wydał pod wspólnym tytułem *Quiero Cantar Una Copla* w 1981 roku. Kompozytor odróżnił w ten sposób muzykę, która była jedynie utrzymana w duchu ludowym od ludowego autentyku obserwowanego w oryginalnym wykonawstwie ludowym.

Od 1957 do 1959 roku i ponownie w latach 1963-1964 González studiował w Buenos Aires u Erwina Leuchtera, który zachęcił go do studiów nad schromatyzowanym językiem Wagnera i Brahmsa. W tym samym czasie Leuchter (znający osobiście Berga i Weberna) zaznajomił González z techniką dwunastotonową. González natomiast stosował wcześniej (1958) procedury serialne m.in. w utworach dwunastotonowych. Dzięki objaśnieniom Leuchtera dotyczącym *Tre Laudi* Dallapiccoli, który oparł swój utwór na zserializowanym kontrapunkcie chromatycznym, González poznał ideę serializmu. To z kolei doprowadziło go do studiów nad *Koncertem skrzypcowym* Berga, w którym uderzyło go połączenie dwunastotonowej zasady serialnej z ujęciami tradycyjnymi (walc wiedeński itd.). Za namową Leuchtera kompozytor włączył podobny materiał chromatyczny do własnych stylizacji ludowych.

Zetknięcie się González z serialnymi procedurami atonalnymi i dwunastotonowymi w dziełach mistrzów europejskich znalazło odbicie we włączeniu materiału chromatycznego do *Sonaty na skrzypce i fortepian* (1962) utrzymanej w stylu Ravela oraz w *Sonatinie na fortepian* (1963). Dzieła te są wynikiem wczesnych zainteresowań kompozytora łączeniem źródeł europejskich z rodzimymi elementami muzycznymi (łączył chromatykę z rytmami tańców ludowych), które poznawał na podstawie analizy utworów innych kompozytorów argentyńskich oraz w czasie studiów i badań terenowych prowadzonych wraz z folklorystami argentyńskimi, a także podczas podróży w rodzime strony. W tych i innych dziełach, dzięki indywidualnej postawie kompozytorskiej González połączył także muzykę hiszpańską z czasów kolonialnych z rytmiką muzyki Indian. Typowe dla kompozytora zakłócenia przebiegu rytmicznego utrzymanego w metrum 6/8 i 3/4 czy inne nieregularne kombinacje, spotkać można w całej Ameryce Łacińskiej. Charakter narodowy uwydatniony jest również przez zainteresowanie literaturą argentyńską, na przykład dziełami Jorge Luisa Borgesa, którego styl i tematyka są jednocześnie i rdzenne i uniwersalne. W związku z tym, González mógł zastosować nowoczesne techniki ekspresji dramatycznej w swoich dziełach instrumentalnych i wokalnych łącząc je z naturalnością i czystością muzyki ludowej (z zastosowaniem różnego zestawienia akcentów czy polimetrii horyzontalnej). Wszystkie wskazane procedury zostały wykorzystane w *Sonacie na klarnet i fortepian* (1965).

González pragnął komponować całkowicie współczesną muzykę argentyńską, która prezentowałaby zarazem całkowicie współczesny idiom. Jednak Leuchter jasno wyraził opinię, zgodnie z którą muzyka ludowa jest zbyt tonalna, by można było łączyć ją z nowoczesnymi technikami. Dlatego też, mimo że w wielu nowszych kompozycjach dostrzegalna jest jego fascynacja muzyką ludową, stosując współczesny styl chromatyczny González odszedł w kierunku bardziej abstrakcyjnych konstrukcji. W utworze *Visiones de la Pampa* na orkiestrę (1963-1967) zwrócił się ku tzw. nowemu folkloryzmowi usiłując stylizować rytmy ludowe poprzez tworzenie schematów, które zawierały te same jednostki rytmiczne, co muzyka ludowa. Tak więc, González rozwinął wiele elementów języka muzycznego występujących we wczesnych *Cantares*, przywołując jednocześnie ich porywające melodie. Jednakże, dopiero po przybyciu do Stanów Zjednoczonych w 1971 roku, rozpoczął prace nad w pełni atonalnym idiome chromatycznym, co zaobserwować można wyraźnie w utworze *Voces II* (1973, popr. 1987) napisanym na dziewięć instrumentów, jak i w pierwszych kompozycjach cyklu *Soledades Sonoras* (1974-1986) na instrumenty solowe. Utwory te są przykładem znaczącej transformacji języka harmonicznego opierającego się w większym stopniu na nietercjowej morfologii akordów, jak również na bardziej złożonych konstrukcjach tercjowych.

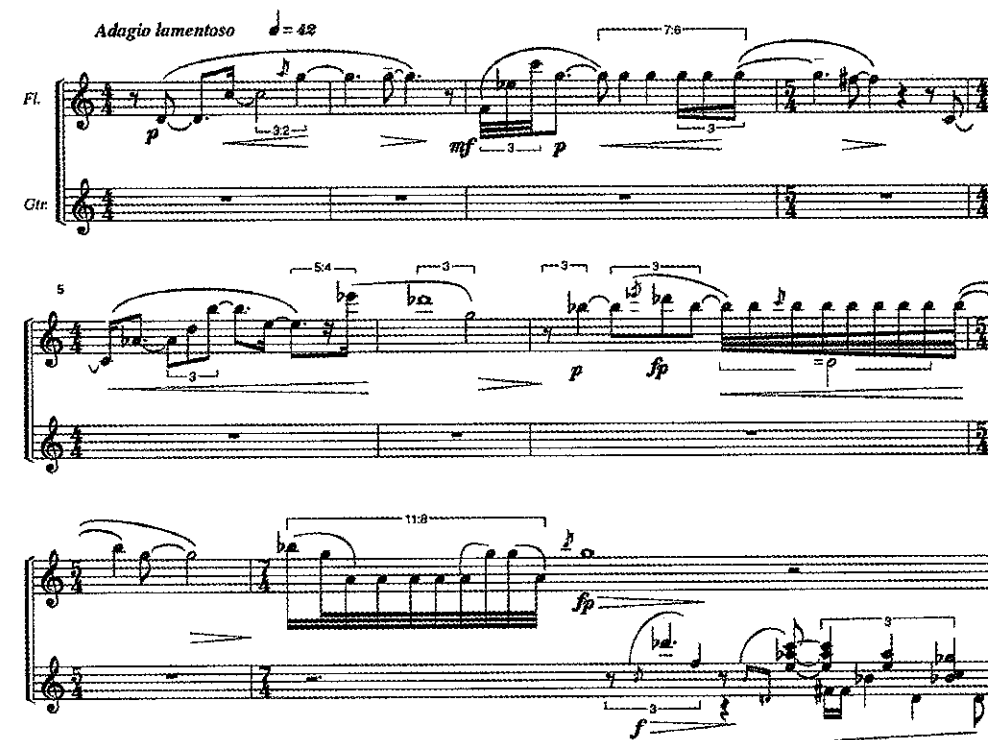
Nasilenie eksperymentalizmów w twórczości González przypało na okres poprzedzający jego studia u Earle'a Browna w Konserwatorium w Peabody na początku lat siedemdziesiątych. González zaczął już wtedy eksperymentować z nowymi zestawieniami barw dźwiękowych i formą otwartą w utworze *Mutables* – czterech etiudach na wibrafon i fortepian (1969, popr. 1975). Było to nie tyle wynikiem oddziaływania aleatorycznych dzieł Browna, co konsekwencją fascynacji poezją latynoamerykańską, w której połączone wersy tworzą złożoną strukturę opartą na zastosowaniu odmiennych i niezwiązanych ze sobą wyrażen. Pierwszym dziełem González skomponowanym w Stanach Zjednoczonych był utwór *Voces I* na klarnet i fortepian (1972), dzieło, które w sposób szczególny prezentuje połączenie rodzimej estetyki kompozytora z technikami współczesnymi. W swojej kompozycji González eksperymentował z walorami brzmieniowymi użytych instrumentów w duchu magicznego realizmu. Zgodnie ze wspomnianą ideą kompozytor „założył, że granice między marzeniem sennym a rzeczywistością są niewyraźne i przenikają się nawzajem”⁴⁴. González wiązał ten, ale i też inne utwory z pojęciem *magicznego realizmu*. Wykorzystał tutaj szczegółowe opracowania barw dźwiękowych w kontekście niedwunastotonowych technik serialnych i nowych rozwiązań rytmicznych, „odkrywając i badając jego przestrzenie [...], jakby miały wymiar magiczny”. Zatem można stwierdzić, że w dwudziestowiecznych dziełach wielu pisarzy latynoamerykańskich, m.in. Garcii-Marqueza, Asturiasa, Carpentiera technika ta w sposób szczególny przepełniała myśl literacką i artystyczną.

44 Por. Luis Jorge González, *Voces*, nota programowa dołączona do nagrania.

Harawi na flet i gitarę (1980) prezentuje syntezę melodii będących stylizacją muzyki Indian Keczua z bardziej abstrakcyjnymi przekształceniami atonalnych komórek dźwiękowych. Instrumentacja przypomina brzmienie drewnianego fletu Indian Keczua, a podstawowa komórka atonalna jest połączeniem archaicznej skali pentatonicznej z elementami chromatycznymi. W pierwszych dwóch frazach o podobnych konturach, druga, zróżnicowana pod względem rytmicznym i tonalnym ustanawia zasadę „rozwijających się wariacji” charakterystyczną dla całej muzyki Gonzáleza⁴⁵. Zgodnie z określonymi regułami wstęp ustanawia podstawowy pentatoniczny zbiór „białych klawiszy”: *d-f-g-a-c*, do którego zostaje następnie dodany dźwięk: *des* z zakresu „czarnych klawiszy” i podwyższony w kadencji dźwięk *fis* (przykład 20-11). Wtrącenia „czarnego klawisza”, użytego jako podstawy podwyższania, wskazują na intonacyjne manery wykonawcze spotykane w muzyce ludowej i zapoczątkowują jednocześnie interakcję między obszarami „białych” i „czarnych klawiszy”. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w nieustannie zmieniających się permutacjach i transpozycjach podstawowego zbioru dźwięków: *d-f-g-a-c-es*. Będąc częścią wspomnianej techniki ów zbiór pojawia się również w akordach chromatycznych (łącznie z nałożeniami) na różnych poziomach wysokości dźwięku. Zasadę kształtowania formy określa tu wtrącenie „czarnego klawisza” w obszar „białych”. Interakcje te są główną zasadą konstrukcyjną także w innych dziełach Gonzáleza.

Język muzyczny *Voces II* (1973, popr. 1987) jest przykładem bardziej abstrakcyjnych zasad konstrukcyjnych Gonzáleza, które wiązały się z poszukiwaniem chromatyki atonalnej w ramach idiomu niezwiązanego już z elementami ludowymi. Rezygnując z cytowania rytmów i melodii ludowych, González zmierzał w kierunku połączenia różnych elementów kulturowych, włączając w nie również zdobycze europejskie. Kompozytor znał wyniki badań prowadzonych przez niektórych folklorystów, takich jak Rodolfo Hoffmann, którzy analizowali skale i dyskutowali nad możliwościami rozwinięcia segmentów trzydźwiękowych do modusów siedmiodźwiękowych. Dzięki własnym studiom nad muzyką hiszpańską i latynoamerykańską, González intuicyjnie połączył wpływy europejskie z techniką tzw. dźwięku dodanego, obecną m.in. w muzyce Metysów. Tak więc, odwołując się do estetyki *magicznego realizmu*, wyraźnie zaznaczonej w tradycji literackiej kultury latynoamerykańskiej, kontekst muzyczny *Voces* wykracza poza kolorystyczne aspekty folklorizmu i zmierza ku zagadnieniom bardziej zasadniczym: spekulacjom rytmicznym i transformacjom zbiorów wysokości dźwięków. W związku z powyższym, w *Voces II*, kompozytor na szeroką skalę wykorzystuje zasadę rozwijającej się wariacji opartą na rozwijaniu poszczególnego elementu, badaniu jego możliwości (tembralnych, melodycznych lub rytmicznych), nowym połączeniu

45 Pojęcie „rozwijającej się wariacji” Gonzáleza, termin oryginalnie użyty przez Schoenberga, ujawnia pewne podobieństwo do myśli muzycznej wiedeńskiego kompozytora.



Przykład 20-11 González *Harawi*, t. 1-9, podstawowy, pentatoniczny zbiór „białych klawiszy” *d-f-g-a-c*, do którego dodane jest chromatyczne „czarne” *es* i podwyższony w kadencji dźwięk *fis*; kolejne interakcje „białych i czarnych klawiszy”

na bazie już istniejącego materiału, jak i dodawaniu nowego elementu do już istniejących. W każdej z wariacji kompozytor bada zróżnicowane pod względem barwowym zestawienia dźwiękowe, jak również aspekty manipulacji zbiorem wysokości dźwięków.

Podstawowy siedmiodźwiękowy zbiór wysokości dźwięków: *c-cis-d-fis-gis-a-ais* (0-1-2-6-8-9-10) w różnych sekcjach ulega różnym podziałom. Kompozytor zawsze jednak usiłuje zachować podstawowe cechy charakterystyczne zbioru jako materiału inwariantnego danej sekcji. W części I *Por los espacios de la voz* kolekcja wysokości jest źródłem różnorodnych podzbiorów sekcyjnych. Chociaż jego konstrukcja chromatyczna kontrastuje ze zbiorem pentatonicznym (z dodanym elementem chromatycznym) obecnym w *Harawi*, podobna jest tu zasada rozwinięcia w kierunku całkowicie chromatycznego kontekstu. Zbiór podstawowy (przykład 20-12), zaprezentowany harmonicznie w początkowej, punktowanej figurze rytmicznej (1), zostaje natychmiast roz-

szerzony, przy zmodyfikowanym powtórzeniu rytmu punktowanego w prawej ręce fortepianu (2) przez dodanie dźwięków: *f-g-h* (wysokości dźwięków 5-7-11). W dalszym przebiegu do flażoletu pustej kwinty kontrastującego wejścia skrzypiec dodany zostaje dźwięk *e* (dźwięk 4). Następnie, wobec pierwszego pojawienia się podstawowych komórek rytmicznych 'a' i 'b' (takt 2, w perkusji 1), główny zbiór wysokości dźwięków (jak w akordzie otwierającym: *cis-gis-a-c/d-fis-ais*) zostaje harmonicznym odwrócony i ponownie zinterpretowany kolorystycznie w partii fortepianu (4): *ais-d-fis-[gis]/a-c-cis-gis*. Rozwinięciem pierwszej frazy fortepianu (takty 2-3) są pojedyncze segmenty linearne: *fis-cis-f-d* (w porządku referencyjnym, *fis-cis-d-f*) i *a-b-f* (lub *f-a-b*) będące przykładem transpozycji i permutacji dwóch z początkowych, zdefiniowanych rytmicznie komponentów podstawowego zbioru: *cis-gis-a-c* i *f-g-b*. Nabierają one znaczenia strukturalnego w obrębie większego pokazu partii fortepianu.

Kadencyjny segment całotonowy *f-a-h* (takty 2-3) należy do nowej komórki rytmicznej. We wszystkich trzech komórkach rytmicznych (a, b i c) wprowadzone są wyłącznie drobne zmiany, gdyż stanowią one czynnik decydujący o zwartości zróżnicowanego materiału pierwszoplanowego. Część ta rozwija złożony zbiór siedmiu wariacji od początkowego pokazu głównych

Przykład 20-12 González *Voces II*, t. 1-4, „rozwijająca się wariacja” podstawowego zbioru siedmiodźwiękowego (*c-cis-d-fis-gis-a-ais*) o rytmie punktowanej; wprowadzenie podstawowych komórek rytmicznych

motywów tematycznych w partii fortepianu. Każda wariacja dotyczy innego podzbioru wywodzącego się ze zbioru podstawowego (lub jego inwersji) w charakterystycznym ujęciu kolorystyczno-barwowym⁴⁶. Zasadniczy podzbiór powstający jako podstawa identyfikacji zbiorów, jak również ich rozwinięcie i transformacja, stanowi kadencyjna (niewypełniona) komórka całotonowa: *f-a-h*, prezentowana na początku w partii fortepianu. Jest ona inwersją początkowej komórki kadencyjnej: *f-g-h* (takt 1). Natomiast połączone komórki tworzą segment całotonowy (*f-g-a-h*). Ten z kolei jest uzupełniany (w perkusji) komórkową granicą trytonu *h-f*, jak również segmentem *f-g-h*. Główny segment kadencyjny (*f-a-h*) ulega lokalnemu rozwinięciu dzięki dodaniu *cis-es* (w partii lewej ręki), co tworzy większy, jednorodny barwowo pięciodźwiękowy segment skali całotonowej: *f-[]-a-h-cis-es* na tle kontrastującej zatrzymanej kwinty w partii skrzypiec (*a-e*). Komplementarny związek dwóch cykli całotonowych zasugerowany jest w strukturze frazy – segment z drugiego cyklu całotonowego (*d-fis-ais*) zostaje wyizolowany z akordu otwierającego. Ten z kolei ulega rozszerzeniu (por. przyk ł. 20-12) w harmonicznym odwróconej formie zbioru podstawowego (*b-d-fis-gis*). W związku z tym fraza otwierająca zawiera segmenty dwóch cykli całotonowych, które pojawiają się jako komponenty większego zbioru podstawowego.

W części II *Tu voz de fuego blanco* technika rozwijających się wariacji wykorzystana jest jako zasada integrująca poszczególne sekcje. W części tej motywy złożone z pomniejszych zbiorów (zawierających od dwóch do pięciu dźwięków) pojawiają się w kontrastujących ze sobą sekcjach, które rozwijają główną ideę melodyczną wkomponowaną w zasadę wariacji (partia oboju, takty 8-14). Każdą z tych sekcji charakteryzuje unikalna orkiestracja. Różnorodne środki artykulacyjne, np. *frullato* i *tremolando*, zastosowane są w taki sposób, by stworzyć ideę różnorodności i jedności. Motywy te zbiegają się w punkcie kulminacyjnym części (takty 64-75).

Od początku lat siedemdziesiątych González w lczy ł do swojego atonalnego chromatyzmu elementy tanga argentyńskiego. Nie robi ł tego jednak dos łownie, ale raczej ujmując symbolik  i język gestów tego popularnego tańca. Po raz pierwszy wykorzysta ł tango w trzech utworach na fortepian *Calles de Buenos Aires* (1972-1978). Następnie motyw tanga wprowadzi ł do *Con Fervor por Buenos Aires* (1985-1989), utworu opartego na niekonwencjonalnym podejściu do serializmu dwunastotonowego, będącego zbiorem pieśni na g s i zesp  ł kameralny. Tango stało się również podstaw  trzech atonalnych *Historias de Orilleros* (1988) na kwartet smyczkowy, a także w *Mirages*, *Espejismos de la Noche* (1989) na fortepian i orkiestrę kameralną. Utwór ten wpisuje się w wykorzystaną przez Gonzáleza ide  magicznego realizmu. Podobnie, jak ma to miejsce w *Qasidah del Alba* na gitar  i orkiestrę (1979-1985), *Luminescencjach* na trio fortepianowe (1982-1985) i *Arcosantianie* (1989) symboliczne zastosowanie

46 Wariacje przedstawione są w sposób następujący: I (takt 1); II (koniec taktu 7); III (takt 19); IV (takt 27); V (koniec taktu 41); VI (takt 51) i VII (takt 70).

przez kompozytora liczb przez kompozytora przeniesione zostaje na głębszy poziom strukturalny. W ten sposób, koncepcja estetyczna, jakże powszechna w Ameryce Łacińskiej, staje się podstawą dla matematycznego podejścia do modelu formalnego w chromatycznym języku atonalnym twórcy.

Proponowana lektura

1. Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979).
2. Edith Borroff, *Three American Composers* (Lanham, Maryland: University Press of America, Inc., 1986).
3. Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979).
4. Malena Kuss, *Alberto Ginastera*, „Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung” 1989 nr 2, ss. 17-18.
5. Malena Kuss, hasło *Bommarzo*, w: *Pipers, Enzyklopaedie des Musiktheatres*, tom 2, red. Carl Dahlhaus (München: Piper, 1987), s. 385.
6. Malena Kuss, *Native Idioms in Twentieth-Century Operas From Argentina, Brazil and Mexico: Towards a Comparative Chronology of Stylistic Change*, *Transplanted European Music Cultures Miscellanea Musicologica*, „Adelaide Studies in Musicology” 1987 nr 12, ss. 54-73.
7. Malena Kuss, *Symbol und Phantasie in Ginasteras Bommarzo (1967)*, *Alberto Ginastera*, red. Friedrich Spangemacher [*Musik der Zeit*, 4] (London: Boosey and Hawkes, 1984), ss. 88-102.
8. Malena Kuss, *Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's „Don Rodrigo” (1964)*, „*Latin American Music Review*” 1980 nr 1/2, ss. 176-195.
9. Malena Kuss, *Przedmowa do: Alberto Ginastera: A Complete Catalogue of his Works* (London: Boosey & Hawkes, 1986), ss. 8-11.
10. Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936* (London and Boston: Faber and Faber, 1981).
11. Donald Mitchell, *The Musical Atmosphere*, w: *Benjamin Britten: A Commentary on His Works from a Group of Specialists*, red. Donald Mitchell i Hans Keller (Salisbury Square, London: Rockliff Publishing Corporation Limited, 1952), ss. 9-58.
12. Preston Stedman, *The Symphony* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1979), ss. 353-366.
13. Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967).
14. Aurelio de la Vega, *Latin American Composers in the United States*, „*Latin American Music Review*” 1980 nr 1/2 ss. 162-175.
15. John Vincent, *New Opera in Buenos Aires*, „*Inter-American Music Bulletin*” 1964 nr 44, ss. 1-4.

Indeks osobowy

A

Adler Guido 449
 Adorno Theodor 55, 72
 Albéniz Isaac 124, 226, 229–232, 621
 Albrecht Georg von 24, 207–208
 Alcorta Amancio 305
 Alfvén Hugo 208
 Andriessen Louis 612
 Antheil George 260, 263, 430
 Arel Bülent 572
 Asafiew Boris 397
 Ashley Robert 575, 598
 Auric Georges 317, 319, 323, 331
 Azari Fedele 430

B

Babbitt Milton 26–27, 89, 114, 187, 459, 485–489, 491–497, 511, 525–526, 570, 573–575
 Bacewicz Grażyna 622–625
 Bach Anna Magdalena 648
 Bach Carl Philipp Emanuel 587
 Bach Jan Sebastian 113, 184, 195, 219, 225, 272, 304, 317, 330–332, 335, 348, 353, 355, 357, 380, 442, 448, 627–628
 Badings Henk 570
 Baird Tadeusz 624
 Bakst Leon 136, 412
 Barber Samuel 216, 278, 511, 621
 Barron Louis I Bebe 571
 Bartók Béla 19–21, 24–25, 27, 120, 123, 137, 146–148, 153–175, 177, 179–189, 194, 196, 198, 200, 202–203, 208, 218, 222, 225, 231–232, 236, 257, 288, 296, 314, 363, 394, 424–426, 437, 449, 485, 529, 532–533, 535, 538, 551, 609, 620, 621, 626, 634, 639, 641, 647–649, 652–653, 658
 Bax Arnold 124, 216–217
 Bayle François 557
 Becker John 263
 Beethoven Ludwig van 254, 272, 286, 353, 620
 Bentzon Jørgen 209
 Berg Alban 25–26, 36–38, 40–41, 43, 47, 57, 60–64, 66, 68, 70–73, 77–79, 94–95, 97, 103–108, 110–115, 149, 172, 209, 425, 442–445, 449–450, 452, 455, 459, 463, 485–486, 509, 529, 532–533, 538, 632, 634, 652–653, 655, 657–660

Berg Natanael 209
 Berger Arthur 148
 Berger Wilhelm Peterson 208, 148
 Bergsma William 281, 621
 Berio Luciano 456, 478–481, 557, 564–566, 571–572, 582, 606–607, 616, 648, 650
 Berlioz Hector 121, 530
 Bernstein Leonard 621
 Billings William 646–647
 Bliss Arthur 217
 Blitzstein Marc 265, 278
 Bloch Ernest 279, 496
 Borodin Alexander 132, 136
 Boucourechliev André 557, 565
 Boulanger Nadia 265, 271, 272, 274, 278–280, 335, 516, 621, 623
 Boulez Pierre 25, 138, 148, 463, 467–474, 477, 479, 481, 487, 511, 557, 565, 582, 599–604, 606, 616, 648
 Brahms Johannes 35, 38, 40, 112, 156, 193, 363, 375, 660
 Brecht Bertolt 370–371, 615
 Brecht George 598
 Britten Benjamin 25, 226, 620, 629–641, 666
 Brown Earle 27, 394, 413, 571, 593, 595–597, 600, 661
 Bruckner Anton 19, 35–36, 119–120, 217
 Brün Herbert 572
 Brustad Bjarne 208
 Büchner Georg 63
 Busoni Ferruccio 171, 313, 430, 436, 512, 531, 559, 582

C

Cage John 26, 259, 264, 427, 565, 571–572, 576, 588–593, 596, 598–600, 605, 609–610, 616, 648
 Cahill Thaddeus 430, 435
 Campa Gustavo E. 286
 Campra André 325
 Capellen Georg 531
 Cardew Cornelius 73, 115, 612
 Carpenter John Alden 124, 266
 Carter Elliott 27, 73, 419, 421–423, 437, 485, 515–520, 525–526
 Castro Ricardo 231, 286
 Chabrier Emmanuel 132, 315

Mahler Gustav 19, 35–36, 38, 40, 78, 112, 119–120, 217, 389, 404–405, 409, 632–633, 647–648
 Malec Ivo 557
 Marc Franz 45
 Martenot Maurice 435, 566
 Martin Frank 448
 Martino Donald 496
 McLean Barton 26, 577–581
 McLean Priscilla 24, 577
 McPhee Colin 264
 Mendes Gilberto 622, 651
 Mennin Peter 281, 522, 621
 Menotti Gian-Carlo 278, 621
 Messiaen Olivier 27, 435, 464–469, 477–479, 481, 489, 494, 625
 Milhaud Darius 171, 265–266, 297, 314, 316, 319–320, 323–325, 330–331, 335, 363, 425, 429, 451
 Mimaroglu Ilhan 575
 Moncayo José Pablo 294
 Monet Claude 123–124, 315
 Moore Douglas 278
 Moreaux Serge 202
 Mosolow Alexandr Wasiliewicz 332
 Mumma Gordon 575, 598
 Musorgski Modest 119, 121–122, 125, 132, 134–135, 159, 199, 388, 530, 620

N

Nielsen Carl 208–211, 237
 Niżyński Wacław 136
 Nono Luigi 467, 474
 Norris Homer 243
 Novak Vitezslav 198
 Nyman Michael 612, 616
 Nystroem Gösta 209

O

Oliveira Willy Corrêa de 622
 Orbón Julián 658
 Orff Carl 325, 362
 Ornstein Leo 260
 Orrego-Salas Juan 622
 Ortega Aniceto 286

P

Paderewski Ignacy Jan 623
 Palmer Robert 281
 Panufnik Andrzej 625
 Parker Horatio 249
 Parry Hubert 185, 217–218
 Partch Harry 436–437
 Paz Juan Carlos 305, 629, 651
 Pedrell Felipe 226, 229–230
 Penderecki Krzysztof 25, 200, 606, 610–611, 622, 624, 627–629
 Pepping Ernst 362
 Pérez Daniel Ayala 294
 Pergament Moses 209
 Perle George 24, 26–27, 64, 71–73, 92, 112, 115, 147–149, 188, 459, 485, 526, 529–531, 535–536, 538–551
 Persichetti Vincent 281, 522, 621
 Philippot Michel 557
 Pinkston Russell 24, 577, 581
 Pisk Paul 77, 114, 442–443, 459
 Piston Walter 243, 265, 278–281, 288, 511, 642
 Pius X 220, 237
 Ponce Manuel M. 26, 285–288
 Poulenc Francis 27, 276, 319, 325–327, 330–331
 Pousseur Henri 478, 526, 565, 606
 Pratella Francesco Balila 429
 Prokofiew Sergiusz 25, 27, 167, 265, 316, 384–386, 388–391, 393–405, 409, 424
 Puccini Giacomo 297, 325, 369
 Purcell Henry 216, 218, 220, 630, 633

R

Rachmaninow Siergiej 143, 383–384
 Randall James K. 496
 Ravel Maurice 124, 132–135, 165, 171, 188, 218, 230, 232, 245, 247, 314, 325, 429, 660
 Reger Max 40, 78, 200–201, 331, 363, 375, 448
 Reich Steve 64, 73, 115, 612, 614–616
 Reinhardt Max 36
 Riegger Wallingford 260, 263, 511
 Riisager Knud-Aage 209
 Rimski-Korsakow Mikołaj 123, 125, 132–133, 136–137, 144–145, 232, 383, 389, 395
 Rorem Ned 521–522
 Rosas Juventino 285

Rosen Judith 624, 625
 Rosenberg Hilding 209, 216
 Roussel Albert 124, 209, 317
 Rubbra Edmund 217
 Rudhyar Dane 259–260, 263–264
 Rufer Josef 464, 485
 Ruggles Charles 27, 259–263, 265, 282, 290, 516
 Rumi Jalal-ud-din 202
 Russolo Luigi 429–430

S

Saeverud Harald 208
 Salzedo Carlos 259–260
 Santoro Cláudio 629, 651
 Satie Erik 19, 119, 124, 132, 266, 274, 276, 315–319, 323, 325, 335, 429, 512, 613
 Schaeffer Bogusław 624
 Schaeffer Pierre 555–558, 566, 582
 Scherchen Hermann 464, 467, 557, 564–565
 Schoenberg Arnold 19–20, 24–27, 35–42, 45–57, 60, 62–63, 72–73, 77–86, 88–97, 103–104, 107, 112, 114–115, 120, 144, 171, 217, 225, 247, 259, 262, 267, 279, 314, 331, 335, 363, 370, 417–418, 424, 437, 441–444, 448–451, 459–460, 463–465, 467, 485–488, 490, 497, 500, 509, 512, 516, 525–526, 529–530, 535, 587, 613–614, 616, 621, 625, 628, 631–632
 Schoenberg Harold 628
 Schreker Franz 56, 124, 371
 Schroeder Hermann 531
 Schubert Franz 121, 389, 530, 648
 Schuller Gunther 278, 511, 526, 621
 Schuman William 27, 260, 281, 621, 641–647
 Schumann Robert 45, 229, 388
 Scott Cyril 124, 243
 Searle Humphrey 443, 620
 Seeger Charles 265
 Seeger Ruth 260, 264–265
 Seeger Ruth Crawford. Por. Crawford
 Seiber Mátyás 449
 Sender Ramon 575
 Serebrier José 658
 Serocki Kazimierz 624
 Sessions Roger 26, 265, 267, 278–282, 459, 485, 496–501, 522, 525–526, 570, 642
 Shankar Ravi 605, 615
 Sharp Cecil 219
 Sibelius Jean 25, 208, 211–212, 214–216, 225, 231, 236–237, 280, 620
 Siegmester Elie 621
 Silwestroj Valentin 621
 Skalkottas Nikolaos 442
 Skowron Zbigniew 626
 Skriabin Aleksander 19–20, 120, 123, 135, 143–148, 200–201, 203, 247, 257, 264, 384, 389, 448, 512, 529
 Slonimsky Nicolas 149, 237, 260
 Smetana Bedrich 193, 198
 Smyth Ethyl 217
 Spinner Leopold 443
 Stalin Józef 384, 387, 396–397, 403–404, 410, 412, 624
 Stanford Charles 217–218
 Starer Robert 621
 Steinecke Wolfgang 464, 474
 Stenhammer Wilhelm 208, 216
 Steuernmann Edward 77
 Stockhausen Karlheinz 26, 467, 469, 474–475, 477–478, 481, 557–558, 560–564, 583, 598–599, 604–605, 612, 616, 650
 Straesser Joseph (Joep) Willem Frederik 207
 Strauss Johann 77
 Strauss Richard 19, 35–38, 41–42, 45, 119–120, 153–155, 165, 200–201, 217, 331, 361, 436
 Strawiński Igor 19–20, 25, 27, 119–120, 123, 134–139, 141–143, 145, 147, 149, 167, 171, 201, 204, 207–208, 217, 222, 225–226, 231, 235, 257, 259, 265–267, 269, 274, 276, 279, 281, 290, 294, 297–298, 303–304, 306, 314–316, 323, 327, 335, 339–343, 345, 347–357, 362–363, 365, 384–385, 388, 391, 393–394, 424–425, 429, 448, 463, 485, 496–497, 500–504, 506–509, 516, 526, 529, 620, 621, 632–634, 641, 646
 Subotnik Morton 575–576
 Suk Josef 198
 Svendsen Johan 208
 Szabelski Bolesław 624
 Szalapin Igor 135
 Szostakowicz Dymitr 27, 185, 384, 394–396, 398, 404–405, 407, 409–411, 523, 621
 Szymanowski Karol 147, 194, 200–208, 622–623, 626, 659

T

Tailleferre Germaine 319
 Taniejew Siergiej 143, 207, 383
 Thomson Virgil 26, 243, 265, 267, 271, 274-278,
 280, 282, 288, 309
 Tippet Michael 620
 Toch Ernst 436, 555
 Tomaszewski Mieczysław 627
 Trautwein Friedrich 435
 Tudor David 571, 576, 593, 599
 Turina Joaquín 226
 Tuwim Julian 203

U

Ussachevsky Vladimir 478, 570-573

V

Valen Fartein 442
 Van den Toorn Pieter C. 27, 142-143, 149, 358,
 507, 526
 Varèse Edgard 25, 259-260, 262, 264, 267, 282,
 288, 290, 297, 429-432, 434, 437, 512, 516,
 526, 529, 557, 566-570, 582-583
 Vaughan Williams Ralph 27, 200, 216-223, 225,
 231, 236-237, 620
 Vega Aurelio de la 658-659, 666
 Vikár Béla 193
 Villa-Lobos Heitor 27, 295-298, 300, 302-304,
 309
 Vogel Wladimir 448

W

Wagner Ryszard 19, 36-38, 41, 45-46, 55,
 105-106, 119-120, 124, 144, 153-154, 212,
 217-218, 226, 242, 297, 315, 319, 335, 384,
 576, 620, 660
 Walton William 216, 620

Ward Robert 281
 Warlock Peter 217
 Webern Anton 21, 26, 37-40, 45, 47-48, 53,
 57-60, 72-73, 77-79, 94-104, 112, 115,
 418, 420, 425, 442-444, 449-451, 452, 464,
 473-474, 485-486, 501, 507, 509, 526, 558,
 612, 620, 653, 660
 Wedekind Frank 38, 112
 Weill Kurt 362, 370
 Weinberg Henry 496
 Weisgall Hugo 278, 621
 Weiss Adolf 444
 Welcher Dan 24, 27, 521-525
 Wellesz Egon 442-443, 449
 Westergaard Peter 115, 496
 Winham Godfrey 572
 Wirén Dag 209, 216
 Williams Alberto 305
 Wolff Christian 571, 593
 Wolpe Stefan 27, 511-515, 526
 Wołkoński Andriej 620
 Wuorinen Charles 511, 521-522, 526, 575-576

X
 Xenakis Iannis 557, 568, 583

Y
 Young la Monte 598, 612-613, 616

Z
 Zemlinsky Alexander von 38
 Ziehn Bernard 531
 Zimmermann Bernd Alois 464

Ż
 Żdanow Andriej 396, 403, 410

