
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 2

SECTIO L

2014

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

TOMASZ JASIŃSKI

*Krótki wykład o muzyce XX wieku.
Kompendium dydaktyczne*

A Short Lecture on Twentieth-Century Music.
A Teaching Compendium

U schyłku XIX stulecia Debussy wystąpił z formułą muzycznego impresjonizmu, a na początku następnego wieku zabrzmiały ekspresjonistyczne dzieła Schönberga i neoklasyczne kompozycje Strawińskiego, wówczas to stało się jasne, że świat muzyki wkroczył w zupełnie nową epokę. Mówienie w tym wypadku jedynie o narodzinach kolejnej fazy stylistycznej nie oddaje ani skali, ani powagi zjawiska. W ciągu owych kilkunastu lat dokonał się bowiem w muzyce prawdziwie ekstremalny i bezprecedensowy przełom, nieporównywalny z żadną inną cezurą w dziejach sztuki dźwiękowej. Ówczesne działania twórcze doprowadziły do zerwania więzi z językiem muzycznym i estetyką późnego romantyzmu, zarazem – co jeszcze istotniejsze – zachwiały podstawami wielowiekowej tradycji kompozytorskiej. Rozbrat z przeszłością, tak jaskrawo widoczny w odrzuceniu systemu tonalnego, oznaczał równocześnie ostentacyjne wejście w sferę rozwiązań na tyle nowatorskich i śmiałych, ryzykownych i szokujących, że już po krótkim czasie zmianie uległo samo pojmowanie rudymenarnych wyznaczników muzyki: jej elementów, formy i stylu, sposobów kształtowania, ekspresji, piękna i wartości. Środki konstytuujące nowy język dźwiękowy otworzyły przed poetyką muzyczną zupełnie nowe horyzonty, uruchomiły zarazem takie procesy

twórcze, które z czasem doprowadzą do sytuacji krańcowych. Przed kompozytorem – również i przed jego publicznością – staną pytania wręcz egzystencjalne: o fizyczne tworzywo muzyki, jej identyfikację ontologiczną, umiejscowienie pośród fundamentalnych kryteriów aksjologicznych, o samą naturę i sens aktu twórczego; wielokrotnie z dramatycznym lejtmotywem – czy w imię oryginalności i wolności można posunąć się do wszystkiego? Dojść tam, gdzie rodzi się już śmierć sztuki?¹

Trzy drogi

Impresjonizm

Pierwszą, zainicjowaną jeszcze w dziewięćdziesiątych latach XIX wieku, reakcją na wybrzmiewający romantyzm stał się kierunek określany mianem impresjonizmu, zawdzięczający swą nazwę wielorakim analogiom do malarstwa impresjonistów, a także poezji symbolistów. W impresjonistycznej twórczości zakwestionowane zostało romantyczne pojmowanie muzyki – z jej dramatyzmem, patosem, dobitną ekspresją i uczuciowością, głębią wyrazu i wielkimi namiętnościami; z epickim rozmachem symfoniki i liryzmem miniatury, śpiewnością i poetycznością melodii, wyrazową mową harmonii i energetycznymi napięciami

¹ Kreśląc niniejsze ujęcie muzyki XX stulecia, odsyłam Czytelnika do wybranej literatury przedmiotu o charakterze syntetycznym. Zob. m.in.: A. Ballstaedt, *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, Mainz 2003; H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984; M. Gołąb, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*, Bydgoszcz 1987; *idem*, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011; D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, t. 3 *XX wiek*, t. 4 *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, Kraków 2009, 2011; *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert in 15 Bänden*, red. S. Mauser, M. Schmidt, A. Riethmüller, Laaber 2000-2011; A. Jarzębska, *Idea relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków 1995; *eadem*, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004; W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989; P. Manning, *Electronic & Computer Music*, Oksford 1987; *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde*, red. L. Sitsky, J. D. Kramer, Westport 2002; J. Paja-Stach, *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992; L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodekafonia*, Turyn 1966, wyd. polskie *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczkowski, Kraków 1978; B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1 *Od Mahlera do Szostakowicza*, t. 2. *Od Messiaena do Capriolego*, Kraków 1990; *idem*, *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*, Kraków 1975; V. Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1998; R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oksford 2009; *idem*, *Music in the Late Twentieth Century*, Oksford 2009; A. Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oksford 1999; T. A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, wyd. 2, Warszawa 1980.

narracji formalnej. Zamiast tego pojawiają się wyrazowa powściągliwość i uczuciowa dyskrecja, a podstawowym punktem odniesienia dla tworzenia muzyki staje się wrażliwa, pełna subtelności kontemplacja świata zewnętrznego (m.in. rozmaitych zjawisk audytywnych, optycznych), kreująca taką postać dźwiękową, która wnosi nowy, swoisty rodzaj sensualizmu – odwołujący się do wysublimowanej percepcji zmysłowych walorów kompozycji. Muzyka staje impresją, nastrojem – „kolorem” i „obrazem”. Dzieje się tak za sprawą istotnych przewartościowań w traktowaniu elementów dzieła muzycznego. Główną rolę przyjmuje na siebie kolorystyka brzmieniowo-harmoniczna, a melodyka – dotąd konstytutywna – schodzi na dalszy plan; niekiedy wręcz zanika, ustępując miejsca pionom akordowym i swobodnej grze figur dźwiękowych. Wyraźnie traci również na znaczeniu rytm, niegdyś tak ważny dla organizacji przebiegów formalnych. Niezwykle istotne, że daleko idące uprzywilejowanie kolorystyki, wynikające z autonomizacji struktur harmonicznnych i brzmieniowych, zrosło się z zupełnie nową koncepcją formalną. Zamiast ewolucjonizmu, pracy motywicznej i tematycznej oraz związanych z tym gradacji napięciowych – co dotychczas stanowiło podstawę kształtowania – pojawia się forma oparta na zasadzie szeregowania odinków i następnie płaszczyzn brzmieniowych. Całkowicie dystansuje się ona od takiego sposobu wiązania ze sobą poszczególnych segmentów kompozycji, by powstała sugestywna dramaturgia dźwiękowa, z jej narastaniem, odprężeniem, kulminacją, napięciem *etc.* Model formy statycznej, w istocie podrzędny już wobec prezentacji rozmaitych struktur dźwiękowych jako takich, jeszcze bardziej pozwolił na uwydatnienie kolorystycznych aspektów kompozycji; sprzyjał kontemplowaniu współbrzmień, barw i kombinacji instrumentów, układów brzmieniowych, zestawień rejestrów, niuansów dynamicznych i artykulacyjnych.

Z ogólną tendencją estetyczną współbrzmiały kompozytorskie rozwiązania na poziomie organizacji materiału dźwiękowego. Największa zmiana zaszła w warstwie harmoniki. Akordy, dotąd wpisane w zależności tonalne przebiegów harmonicznnych, stały się samoistnymi tworam brzmieniowymi, mającymi własną autonomię. Jednocześnie dysonanse – zrównane w prawach z konsonansami – utraciły znaczenie napięcia, które winno znaleźć rozładowanie w rozwiązaniu na współbrzmienie konsonansowe. Zdobyły sobie status w pełni samodzielnych akordów, uwolnionych od tonalnej grawitacji. Istotnym współczynnikiem tak kształtowanej warstwy brzmieniowo-harmonicznnej było wykorzystywanie pentatoniki (np. układ dźwięków $g - a - h - d^1 - e^1$), skali całotonowej (np. $c - d - e - fis - gis - ais$ lub $des - es - f - g - a - h$), dawnych modi (np. dorycki, frygij-ski, lidyjski) czy wycinków skali chromatycznej (np. $c - cis - d - dis - e - fis - g - gis$). Zarzutowało to nie tylko na postać melodyki, lecz tak-

że na stronę współbrzmieniową. Szerokie zastosowanie znalazły akordy kwartowo-kwintowe, wielkotercjowe, całotonowe, kwartowo-sekundowe, a także paralelizmy akordowe (zwłaszcza przesunięcia sekundowe), które w znacznej mierze wyparły tradycyjne połączenia harmoniczne. Wszystkie te zjawiska przyczyniły się do rozpadu systemu tonalnego dur-moll. Dla strony kolorystycznej i ogólnego wizerunku dzieła impresjonistycznego ważne były też przeobrażenia innych elementów. Dotyczy to szczególnie rozwiązań instrumentacyjnych i traktowania aparatu orkiestrowego. Do innowacji na tym polu należą: porzucenie masywnego brzmienia orkiestry na rzecz uwypuklenia barw jej poszczególnych instrumentów, wykorzystywanie instrumentów w niekonwencjonalnych rejestrach, wzbogacenie instrumentarium orkiestrowego (np. o harfę, czeleste, gongi), symultaniczne współdziałanie wysokiego i niskiego rejestru z jednoczesnym pominięciem środkowego, stosowanie wysublimowanej – w dużej mierze kształtującej barwę brzmieniową – artykulacji (np. flazolety, glissanda). Głębokich przeobrażeń doznała także faktura. Zamazały się różnice między jej dotychczasowymi typami, a pojawiły się równocześnie takie rozwiązania, które prowadziły do nowych efektów, jak „migotliwy” ruch w drobnych wartościach na tle długo trwającego eufonicznego współbrzmienia. Towarzyszy temu odmienne traktowanie dynamiki. O ile w mikrostrukturach zachodzą dyferencje efektów głośności, o tyle w przebiegu makrostruktury zaznacza się – i jest to kontrast wobec tradycji romantycznej – wyraźna tendencja do utrzymania stabilnej skali dynamicznej, często wyciszonej i zawężonej (mieszczącej się np. między *piano* a *pianissimo*).

Wszystko to sprawiało, że dzieło muzyczne przybrało postać swoistej arabskiej, „migotliwej” mozaiki, której konstelacje harmoniczno-brzmieniowe niosą swój samoistny powab. Tym samym – z jednej strony – otwierały się perspektywy nowych doświadczeń kompozytorskich, wiodących ku sonorystyce, która stanie się w przyszłości absolutyzacją brzmienia, a z drugiej – w ślad za tym – następowała przemiana świadomości percepcyjnej u odbiorców muzyki. Jeśli nawet, by powrócić jeszcze do kwestii ekspresji, w niektórych kompozycjach impresjonistów dochodził niekiedy do głosu świat emocji i wewnętrznych przeżyć, to w sposób powściągliwy, dystansujący się od dramatycznych uniesień.

Twórcy – dzieła

Twórcą i pierwszoplanową postacią impresjonizmu był Claude Debussy (1862-1918). Wszystkie najważniejsze cechy kierunku ukonstytuowały się, skumulowały i uzyskały artystyczną pełnię w jego dziełach. Do najważniejszych należą: *Prélude à “L’après-midi d’un faune”* na orkiestrę (1894), dramat liryczny *Pelléas et Mélisande* (1895), 3 szkice symfoniczne

La mer (1905), *Sonata* na flet, altówkę i harfę (1915), fortepianowe cykle *Images* (cz. 1, 1905, cz. 2, 1907) i *Préludes* (cz. 1, 1910, cz. 2, 1912), pieśni na głos i fortepian do słów Charles'a Baudelaire'a, Paula Verlaine'a, Stéphane'a Mallarmégo. Dokonania te wpłynęły na muzykę innych kompozytorów, ewokując zarazem zjawiska wielorakie, impulsy bowiem impresjonistyczne zderzały się każdorazowo ze zdobyczami innych ówczesnych kierunków, stylami indywidualnymi, określonymi inspiracjami (np. rodzimym folklorem). Pod wpływem impresjonizmu znaleźli się: Paul Dukas (1865-1935) – opera *Ariane et Barbe-Bleue* (1907); Albert Roussel (1869-1937) – I Symfonia „*Le poème de la forêt*” (1906); Maurice Ravel (1875-1937) – fortepianowe *Jeux d'eau* (1901) i *Miroirs* (1905); Manuel de Falla (1876-1946) – impresje symfoniczne *Noches en los jardines de España* na fortepian i orkiestrę (1915); Ottorino Respighi (1879-1936) – poematy symfoniczne *Fontane di Roma* (1916) i *Pini di Roma* (1924); Zoltán Kodály (1882-1967) – fortepianowa *Méditation sur un motif de C. Debussy* (1907); Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – cykl 9 utworów na różne składy instrumentalne *Bachianas brasileiras* (1930-1945).

Ekspresjonizm

U źródeł powstania muzycznego ekspresjonizmu, skryzalizowanego w pierwszych latach XX wieku, leżał zdumiewający dość paradoks. Punktem wyjścia nie była tu bowiem negacja romantyzmu, lecz jego kontynuacja; a ściślej – jego wyrazowe nasilenie. Dlatego początki ekspresjonizmu, płynne i dosyć umowne, są nierozzerwalnie związane z neoromantyzmem, stanowiącym przedłużenie postaw romantycznych. Rozstrzygające zaś dla oderwania się nowych inicjatyw od XIX-wiecznego bagażu estetycznego i uzyskania przez nie samodzielności, o wybitnie przy tym awangardowym obliczu, stało się usilne dążenie do wejścia w krąg zupełnie nowej, nieosiągalnej dotąd ekspresji. Przestała już wystarczać niesiona przez muzykę dotychczasowa skala wzruszeń, uznana za konwencjonalną i powierzchowną, nieodzwoiercedlającą pokładów emocjonalnych ludzkiej jaźni. Pojawiło się – jak w ekspresjonistycznych manifestacjach na gruncie literatury, teatru czy plastyki – pragnienie wyrażenia doznań i odczuć krańcowych, docierających do najtajniejszych, najbardziej subiektywnych, niezwykłych, często mrocznych i skrywanych stron ludzkiego wnętrza, dochodzących aż do dna człowieczej duszy, z jej pierwotnym, rozdzierającym „prakrzykiem” (*Ur-schrei*). Muzyka wkroczyła z całą mocą w świat nastrojów pesymistycznych, upiornych, katastroficznych – w świat pełen niepokoju, brutalności, lęku, przerażenia i napięcia psychicznego, niewolny od natarczywych patologii i perwersji, widocznych choćby w niepohamowanym, niekiedy zgoła chorobliwym erotyzmie. Stany te zderzają się z wybuchami ekstazy, aurą mistycyzmu, fantastyką, obrazami

sennych halucynacji i onirycznych wizji, karykaturą i groteską, wyrafinowanym liryzmem. Dosadność i niesłychana niekiedy ostrość wypowiedzi sąsiadują z emanacjami sfery transcendentnej, irracjonalnej. Wszystko to razem współtworzy niezwykle rozległą, wewnątrznie skontrastowaną gamę emocji i nastrojów, decydującą o wyrazowej i estetycznej specyfice ekspresjonizmu.

Pod ciśnieniem takich dążeń język dźwiękowy doświadczał szybkiej i brzemiennej w skutki ewolucji. Forma muzyczna, stopniowo zrywająca ze schematami, uległa procesowi daleko idącej dezintegracji, widocznej w zaniku myślenia kategoriami materiału tematycznego, rozluźnieniu więzi rytmicznych, fakturalnych, brzmieniowych i tonalnych. Rezultatem tego stała się konstrukcja całkowicie swobodna, rozbita na kontrastujące ze sobą cząstki i wielorako uformowane struktury, bardzo często przy tym łączona z fakturą o wysokim stopniu skomplikowania. Jednocześnie głównym brzmieniowo-harmonicznym oparciem muzyki stał się dysonans – środek, który w największym stopniu nadawał się do wyrażenia ekspresjonistycznego „krzyku”, napięć, niepokojów i mrocznych stanów psychicznych; dysonans jakże jednak różny od impresjonistycznego. Tam – wtopiony w subtelne brzmienia jako element ciągu podobnie uformowanych współbrzmień; tutaj – ukazany w całej ostrości i jaskrawości, wstrząsający i szokujący, agresywny; bez żadnych analogii w dotychczasowej stosowanej harmonice. Nasycenie kompozycji tego rodzaju współbrzmieniami, wywołujące ekspresję o wyjątkowej sile i emocjonalnym skondensowaniu, miało swój dodatkowy, niezwykle istotny kontekst, zbiegło się bowiem z totalną chromatyzacją struktury dźwiękowej. Stopniowe nasilenie chromatyki i związane z tym rozluźnianie związków tonalnych, dokonujące się w twórczości romantyków i neoromantyków, zostało doprowadzone przez ekspresjonistów do końca – aż do punktu, w którym muzyka definitywnie rozstała się z relikdami tonalności dur-moll, wchodząc w obszar atonalności.

Spośród rozwiązań znamionujących warsztat ekspresjonistów szczególnie istotne znaczenie miały te, które wyróżniały się śmiałym nowatorstwem i bezprzykładną oryginalnością. Tym był w pierwszym rzędzie *Sprechgesang* („śpiew mówiony”), zespalający w jedną kategorię mowę i śpiew, wnoszący zupełnie nowe, nieznanie wcześniej możliwości kształtowania ekspresji, na czele z wydobyciem naturalistycznego *Ur-schrei*. Wielką innowacją okazał się też styl aforystyczny. Idea, by w jak najkrótszym dystansie czasowym zmieścić jak najintensywniejszą akcję dźwiękową, zaowocowała kompozycjami, w których napięcia muzyczne nie rozgrywały się już między frazami czy kompleksami formalnymi, lecz między pojedynczymi dźwiękami i kilkudziesięcioma mikrostrukturami, całość zaś utworu zamykała się w ekstremalnie małych rozmiarach (np. kilka-

naście lub kilka taktów), w niektórych wypadkach nawet trwając jedynie kilkanaście sekund. To całkowita rewolucja w zakresie kształtowania faktury, formy, jakości wyrazowych, a także organizacji czasu muzycznego i procesu percepcyjnego. W wielu kompozycjach pojawiły się nowatorskie rozwiązania w sferze narracji brzmieniowej; przykładem *Klangfarbenmelodie* („melodia barw dźwiękowych”), polegająca na powtarzaniu dźwięków jednego akordu w zmieniającej się instrumentacji. Do wyszukanych środków brzmieniowych należą również takie zabiegi, jak tremolo tuby i puzonów w niskim rejestrze czy flazolety fortepianowe (drganie strun powstałe z bezdźwięcznego naciśnięcia klawiszy i zarazem uderzenia dźwięków o oktawę wyżej). Znamienne wreszcie, że w ostatniej swej fazie rozwojowej ekspresjonizm potrafił połączyć ze sobą całą ostrość wyrazu oraz nowoczesne środki kompozytorskie z rysami konstruktywistycznymi.

Atonalizm i permanentna dysonansowość, w połączeniu z najdalej posuniętą swobodą kształtowania formy oraz ostrością i bezkompromisowością warstwy wyrazowej, sprawiły, że to, co wyrosło z neoromantyzmu, rychło zamieniło się w jego całkowitą antytezę. Przeciwnieństwo to miało dotkliwe konsekwencje. Ostentacyjne przekroczenie granic estetycznych pociągnęło bowiem za sobą zakwestionowanie kanonu piękna, niezbywalnego dotąd, przyrodzonego atrybutu muzyki. Kompozytor stanie teraz wobec zupełnie nowej sytuacji.

Wprawdzie jako względnie spójny kierunek ekspresjonizm wygasł już w drugiej połowie lat dwudziestych, ale jego skutki dla dalszego rozwoju muzyki okażą się niezatarte i sięgną daleko w przyszłość.

Twórcy – dzieła

Pierwsze przejawy ekspresjonizmu pojawiły się u twórców późnego romantyzmu: Gustava Mahlera (1860-1911), Richarda Straussa (1864-1949), a zwłaszcza u Aleksandra Skriabina (1872-1915), który w późnych dziełach orkiestrowych i wokально-instrumentalnych – *Poème de l'extase* (1907), *Prométhée, le poème de feu* (1910) – obrał drogę komplikacji tonalno-harmonicznych, dysonansowości i wyrazowej ekstazy. Dojrzałą i nowatorską postać ekspresjonizmu przyniosła twórczość Arnolda Schönberga (1874-1951), Albana Berga (1885-1935) i Antona Weberna (1883-1945). Do najważniejszych dzieł Arnolda Schönberga z okresu ekspresjonistycznego należą: *Fünf Orchesterstücke* (1909), monodram *Erwartung* na sopran i orkiestrę (1909), *Sechs kleine Klavierstücke* (1911), cykl 21 melodramatów *Pierrot lunaire* na głos żeński (*Sprechgesang*) i kameralne zestawy instrumentów (1912). W kompozycjach Albana Berga centralne miejsce zajmują opera *Wozzeck* (1921) i *Kammerkonzert* na skrzypce, fortepian i 13 instrumentów dętych (1925), w spuściźnie Antona Weberna

zaś – *Sechs Stücke* na orkiestrę (1909), *Vier Stücke* na skrzypce i fortepian (1910), *Sechs Bagatellen* na kwartet smyczkowy (1913).

Neoklasycyzm

Całkowicie odmienny stosunek do romantycznego dziedzictwa przyniósł neoklasycyzm, zainicjowany w tym samym czasie, w którym krystalizował się ekspresjonizm. Była to manifestacja postawy otwarcie antyromantycznej, znajdującej ujście w urzeczywistnieniu takiej koncepcji, która łączy zdobycze nowego języka dźwiękowego z cechami znamionującymi twórczość epok przedromantycznych. Zanegowanie uczuciowości, programowości, literackości, upoetycznienia, liryzmu i dramatyzmu, złożoności narracji dźwiękowej – przy jednoczesnym odcięciu się od wyrazowych dążeń ekspresjonizmu i dźwiękowej kolorystyki impresjonistów – oznaczało obranie diametralnie odmiennych punktów oparcia. Dostrzeżono je w muzyce doby klasycyzmu: logiczną, przejrzystą i audytywnie uchwytną organizację formy, wyrazisty i wartki rytm, melodykę o zdecydowanych konturach, z uprzywilejowaniem diatoniki, klarownie rozwijane struktury tonalno-harmoniczne, wreszcie wyrazowy obiektywizm, kontrastujący z romantycznym rozpoetyzowaniem i egzaltacją. Klasycyzm wszakże nie był tu jedynym wzorem. Odwoływano się również do baroku, renesansu, średniowiecza, często także do folkloru muzycznego – jego prostoty, surowości, lapidarności, taneczności. Tego rodzaju właściwości i zasady kształtowania struktur formalnych spotkały się z nowatorskimi środkami harmonicznymi i brzmieniowymi: niezwykle ostrymi, akcentowanymi przez wyraźny puls rytmiczny dysonansami, często wielokrotnie powtarzanymi, oraz jaskrawymi, agresywnymi barwami instrumentacji, rozbrzmiewającymi w przebiegach pełnych energii i dynamizmu.

Fundamentem muzyki nurtu neoklasycznego stał się żywioł pulsacji rytmicznej, w najściślejszym powiązaniu z jaskrawymi dysonansami. W zakresie kształtowania przebiegów rytmicznych – tak bardzo wyeksponowanych i tak istotnych dla tektoniki dzieła muzycznego – ujawniła się u neoklasyków wielka inwencja. Z niej wypłynęły zarówno najprostsze, motoryczne postacie rytmu, bardzo często przyjmujące kształty figury typu ostinato (tj. wielokrotne powtarzanie tej samej formuły), które stają się elementem formotwórczym dla dłuższych partii kompozycji, jak i układy nieregularne, skomplikowane, niekiedy bardzo wyrafinowane, bo rozwijające się np. przy udziale polimetrii (ciągłe zmiany oznaczenia metrum), które wszakże – mimo swojej złożoności – zawsze zachowują ostre kontury i nic nie tracą ze swej motorycznej, dynamizującej akcję dźwiękową roli. Brzemienia dysonansowe – uwypuklone przez określone zabiegi instrumentacyjne – uzyskały całkowitą emancypację, a powtarzane

i związane z niespotykaną wcześniej motoryką, dodatkowo spotęgowaną środkami artykulacyjnymi, nabrały szczególnej ostrości i brzmieniowej jaskrawości. Do takich twórców dysonansowych należały współbrzmienia złożone z kwart i wielkich sekund, konfiguracje małych sekund i septym wielkich, kompleksy poliharmoniczne (tj. wielodźwięki o budowie tercjowej, tzw. akordy-wieżowce), aż po pełne współbrzmienia dwunastotonowe (np. szybka wymiana akordów $e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2-d^2$ i $dis^1-fis^1-gis^1-ais^1-cis^2$ w zmieniających się postaciach). Ostrość brzmienia uzyskiwana była także przez inne zabiegi, m.in. przez technikę warstw harmonicznnych, polegającą na równoczesnym współbrzmieniu dwóch lub więcej planów dźwiękowych, z których każdy – sam w sobie pod względem tonalnym klarowny – rozwija się w innej tonacji, co razem daje złożone i dysonujące zjawisko bitonalności (rozbrzmiewają dwie tonacje równocześnie) lub politonalności (rozbrzmiewają więcej niż dwie tonacje równocześnie). W poszukiwaniu oparcia w dawnej przeszłości nie ograniczono się jedynie do czerpania wzorów z konwencji stylistycznych i cech języka muzycznego. W wielu dziełach powróciły – teraz już w odnowionych kształtach dźwiękowych – dawne modele formalne, jak forma sonatowa (allegro sonatowe), wariacje, toccata, fuga, passacaglia, concerto grosso, tańce w rodzaju menueta czy gawota.

Wielka rozpiętość stylistyczna twórczości przynależnej formule neoklasycznej, rozciągająca się od utworów o wyjątkowej brutalności, dzikości, po pogodne i żartobliwe, przyjmujące czasem formy stylizacji, znajduje odzwierciedlenie w terminologii, jaką stosuje się w odniesieniu do tego nurtu. W zależności bowiem od dominujących w danym dziele właściwości – dosadności czy orgiastyczności warstwy ekspresyjnej, motorycznego rytmu, nasycenia ludowością itd. – neoklasycyzm dookreślany jest jako witalizm, fowizm, barbaryzm, motoryzm, folkloryzm.

Skrzyżowanie przedromantycznych archetypów z nowatorskim językiem wytyczyło muzyce odmienną drogę od tych, na które wkroczyły impresjonizm i ekspresjonizm. Chodzi tu nie tylko o kształt warstw formalnej, rytmicznej czy harmonicznnej i odstępianie od romantycznych namiętności, ale również o to, że neoklasycyzm zainspirował wiele kolejnych zjawisk, które rychło wzbogacą pierwotną ideę. Ożywym natchnieniem dla neostylów okażą się – między innymi – polifonia Bacha, późnorennesansowa sztuka motetowa, pieśni średniowieczne, folklor muzyczny różnych narodów (np. rosyjski, armeński, ukraiński, polski), zdobycze impresjonizmu i ekspresjonizmu, niekiedy również z akcentami quasi-romantyzującymi, muzyka popularna, a nawet – młody wówczas jeszcze – jazz.

Twórcy – dzieła

Nurt neoklasycyzmu wyznaczyły dzieła trzech twórców: Igora Strawińskiego (1882-1971) – balety *Pétrouchka* (1911) i *Le sacre du printemps* (1913), opera *Histoire du soldat* (1918), balet *Pulcinella* (1920), *Ragtime* na 11 instrumentów (1918), *Concerto* na fortepian i instrumenty dęte (1924), *Symfonia psalmów* na chór i orkiestrę (1930); Béli Bartóka (1881-1945) – opera *A kékszakállú herceg vára* (1911), balet-pantomima *A csodálatos mandarin* (1919), *Táncsuite* na orkiestrę (1923), *I Koncert fortepianowy* (1926), *III Kwartet smyczkowy* (1927), *Zene húros hangszerekre, ütökre és celestára* (1936), *Sonata* na 2 fortepiany i perkusję (1937); Siergieja Prokofiewa (1891-1953) – *II Koncert fortepianowy* (1913), fortepianowe *Toccatà d-moll* (1912) i *Sarkazmy* (1914), orkiestrowe *Suita scytyjska* (1915) i *Symphonie classique* (1917), opera *L'amour des trois oranges* (1919), balet *Romeo i Dżulietta* (1936). Wpływowi neoklasycyzmu uległo wielu twórców, aż po lata pięćdziesiąte, a ich dokonania odsłaniają bogatą i zróżnicowaną paletę stylistyczną. Kontrapunktyczną drogę, łączącą tradycję polifonii bachowskiej z nowym językiem muzycznym, obrał – pod hasłem głoszonej przez siebie „nowej rzeczowości” („Neue Sachlichkeit”) – Paul Hindemith (1895-1963), m.in. w cyklach *Kammermusik* na instrument koncertujący i mały zespół instrumentalny (1922-1927) i *Konzertmusik* na orkiestrę smyczkową i instrumenty dęte blaszane (1930), fortepianowych *Ludus tonalis. Studies in Conterpoint, Tonal Organization and Piano Playing* (1942). Spośród twórców francuskiej Les Six reprezentatywne dla kierunku utwory pozostawili: Arthur Honegger (1892-1955) – oratorium *Le roi David* (1921), *Pacific 231* na orkiestrę (1923), symfonie *II* (1941), *III „Liturgique”* (1946); Darius Milhaud (1892-1974) – balet *L'homme et son désir* (1918), *V Symfonia kameralna* (1922), *Concerto* na perkusję i orkiestrę kameralną (1930); Francis Poulenc (1899-1963) – *Sonata* na 2 fortepiany (1918), *Concert champêtre* na klawesyn i orkiestrę (1928), *Koncert g-moll* na organy, orkiestrę smyczkową i kotły (1938), *Quatre motets pour un temps de pénitence* na chór a cappella (1939). W stronę witalizmu zwrócili się również: Carl Nielsen (1865-1931) – *VI „Sinfonia semplice”* (1925); George Enescu (1881-1955) – *III Sonata skrzypcowa* (1926), opera *Oedip* (1931); Bohuslav Martinů (1890-1959) – *Half-time* na orkiestrę (1924), *Double Concerto* na 2 orkiestry smyczkowe, fortepian i kotły (1938); Carl Orff (1895-1982) – kantata *Carmina burana* (1936), Aleksander Tansman (1897-1986) – *Toccatà* na orkiestrę (1929); Ernst Křenek (1900-1991) – orkiestrowe *II Concerto grosso* (1924); William Walton (1902-1983) – *I Symfonia* (1935); Aram Chaczaturian (1903-1978) – *Suita taneczna* (1933); Dmitrij Kabalewski (1904-1987) – *24 preludia* na fortepian (1944); Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) – *Symphoniae dramaticae* (1942); Benjamin Britten (1913-1976) – *Variations on a Theme of*

Frank Bridge na orkiestrę smyczkową (1937), *The Young Peron`s Guide to the Orchestra* na orkiestrę (1946); *Witold Lutosławski* (1913-1994) – *Koncert na orkiestrę* (1954).

Konstytucja nowej muzyki – jej konsekwencje

Dodekafonia

Dodekafonia wyrosła z ekspresjonizmu. Permanentna chromatyzacja melodyki i ekspansja ostrych dysonansów – dyktowane dążeniami wyrazowymi – wprowadziły muzykę w obszar atonalności. Oznaczało to dotarcie do punktu krytycznego. Dawne prawa zależności tonalnych i harmoniczných całkowicie zanikły, a nowe – które ustanawiałyby jakiś porządek – jeszcze nie powstały. Ekspresjonistyczny atonalizm był czysto intuicyjny i pozbawiony strukturalnego fundamentu, w konsekwencji – nie wskazywał perspektyw rozwojowych. Kompozytorzy zdawali sobie z tego sprawę i poszukiwali nowej zasady porządkowania. Po kilku latach eksperymentów znaleziono metodę regulującą organizację materiału dźwiękowego w obszarze atonalnym. Stała się nią dodekafonia, określana też mianem techniki dwunastotonowej.

Podstawą techniki dodekafonicznej jest seria dwunastu różnych, niepowtarzających się dźwięków, z których żaden nie zajmuje pozycji uprzywilejowanej, a całość dwunastotonowego wzoru nie podlega jakiegokolwiek wewnętrznej hierarchizacji. Nie ma więc ani dźwięku centralnego, ani żadnej jakościtywnej gradacji poszczególnych dźwięków serii. Panuje całkowita równorzędność wszystkich elementów. Kolejność tonów składających się na serię jest wprawdzie dowolna, ale teoria dodekafonii, poparta też praktyką kompozytorską, formułuje w tym względzie określone zastrzeżenia. Z uwagi na fakt, że wybór dwunastu dźwięków jest wyznaczeniem określonej dyspozycji interwałowej (tj. konstelacji interwałów), wzór winien odznaczać się różnorodnością i pewną równowagą strukturalną. Seria nie może być więc ciągłym postępowaniem chromatycznym, a interwały małe i wielkie winny się wzajem przeplatać, dystansując się równocześnie od struktur zakorzenionych w tonalności, np. od rozłożonych trójdźwięków durowych i molowych, relacji kwintowo-kwartowych.

Komponowanie techniką dodekafoniczną polega na ciągłym i nieprzerwanym ukazywaniu serii na przestrzeni całej kompozycji, co istotne, w jej strukturalnym uniwersum. Utwór zatem – we wszystkich współtworzących go elementach – staje się projekcją dwunastotonowego wzoru. Gdy wybrzmi pierwszy pokaz serii, pojawia się następny, potem kolejny itd., przy czym seria może być prezentowana w planach horyzontalnym (linearnym), wertykalnym

(pionowym), diagonalnym (kątowym), w rozmaitych też swoich postaciach i transpozycjach, a poszczególne jej dźwięki mogą rozbrzmiewać w dowolnym rejestrze (tj. w dowolnej oktawie) i w różnych wartościach nutowych oraz konfiguracjach rytmicznych.

Dwunastotonowa seria mogła być prezentowana w rozmaitych swoich postaciach: w postaci oryginalnej (np. układ dźwiękowy: e – f – g – des¹ – ges – es – as – d – h – c¹ – a – b), w inwersji, tj. w odwróceniu (e¹ – dis¹ – cis¹ – g – d¹ – f¹ – c¹ – fis¹ – a – gis – h – ais), w raku, tj. w ruchu wstecznym (b – a – c¹ – h – d – as – es – ges – des¹ – g – f – e), w inwersji raka (b – h – gis – a – fis¹ – c¹ – f¹ – d¹ – g – cis¹ – dis¹ – e¹), w transpozycjach do dowolnego stopnia skali (np. gis – a – h – f¹ – b – g – c¹ – fis – dis¹ – e¹ – cis¹ – d¹). Seria – bądź jej określone segmenty – może być ukazana w strukturze melodycznej, harmoniczej (dźwięki serii jako składniki współbrzmienia), a także diagonalnej. Może też pojawiać się w połączeniu z rozmaitymi formami polifonicznymi, jak kanon, fuga, czy w kombinacjach konstruktywistycznych, jak np. w odbiciu lustrzanym (w układzie pionowym lub poziomym, np. seria e² – f¹ – h – fis – g¹ – cis² – A – b – es¹ – c¹ – d² – gis¹, a bezpośrednio potem – przy ścisłym zachowaniu retrogradacji zaprezentowanego kształtu – pokaz od końca serii: gis¹ – d² – c¹ – es¹ – b – A – cis² – g¹ – fis – h – f¹ – e²). Inne możliwości – to przydzielanie poszczególnym głosem odrębnych serii albo dzielenie jednej serii na mniejsze grupy, rozdysponowane między poszczególne głosy i tworzące we wzajemnych relacjach układy piętrowe. Istnieją też specjalne typy serii jako takiej, np. serie wszechinterwałowe („Allintervallreihen”), które mieszczą w sobie nie tylko dwanaście różnych dźwięków, lecz także – równocześnie – jedenaście różnych, niepowtarzających się interwałów.

Tak zaprojektowana i stosowana w praktyce kompozytorskiej metoda budowania struktury dźwiękowej ustaliła nowy sposób organizowania przepływu muzyki. Atonalność, wcześniej intuicyjna, będąca projekcją rozmaitych pomysłów kompozytorskich i zamierzeń estetycznych, stała się teraz obszarem w pełni niezawisłym, rządzącym się własnymi prawami integrowania układów dźwiękowych. Było to z jednej strony definitywnym zamknięciem procesu upadku systemu tonalnego, a z drugiej – nadaniem konstytucji kolejnym fazom nowej muzyki.

Technika dwunastotonowa, choć obwarowana swoimi jasno określonymi rygorami, stała się zarazem takim modelem, który mógł spotkać się z rozmaitymi koncepcjami stylistycznymi i tendencjami wyrazowymi, a także z indywidualnymi postawami twórczymi. Repertuar dodekafoniczny obejmuje bowiem zarówno dzieła abstrakcyjne, spekulatywne i skrajnie wyrafinowane, konstruktywistyczne, jak i kompozycje, które wchłaniają cechy ekspresjonizmu, neoklasycyzmu,

neoromantyzmu, wykorzystują elementy folkloru, jazzu, a niekiedy nawet – co paradoksalne – łączą się z przejawami tonalności.

Twórcy – dzieła

Nad teoretycznymi prawami dodekafonii i ich praktycznym zastosowaniem pracowało – niezależnie od siebie – trzech twórców: Josef Matthias Hauer (1883-1959), Jefim Gołyszew (1897-1970) oraz Arnold Schönberg. Chociaż jako pierwsi zaprezentowali swoje osiągnięcia Josef Matthias Hauer (*Nomos* na fortepian, 1919, utwory orkiestrowe tytułowane *Zwölf-tonmusik*, 1933-1939) i Jefim Gołyszew (poemat symfoniczny *Das eisige Lied*, wykonany w 1920 roku jako pierwsza zaprezentowana publicznie kompozycja dodekafoniczna), to jednak rola prawodawcy i twórcy dodekafonii jako zintegrowanego systemu przypadła Schönbergowi, który wywarł wpływ na artystyczną wyobraźnię i twórczość wielu kompozytorów, co zarzutowało na dalsze losy muzyki. Głównym zjawiskiem dwunastotonoowości są dzieła wiedeńskich ekspresjonistów, od połowy lat dwudziestych zdeklarowanych dodekafonistów: Arnolda Schönberga – *Fünf Klavierstücke* (1923), *Serenada* na klarnet, klarnet basowy, mandolinę, gitarę, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i baryton (1923), *III Kwartet smyczkowy* (1927), *Wariacje* na orkiestrę (1928), opera *Moses und Aron* (1932), *Koncert skrzypcowy* (1936), *A Survivor from Warsaw* na chór męski, orkiestrę i narratora (1947), *Fantazja* na skrzypce i fortepian (1949); Albana Berga – *Lyrische Suite* na kwartet smyczkowy (1926), opera *Lulu* (1935), *Koncert skrzypcowy* (1935); Antona Weberna – *Drei Volkstexte* na głos, skrzypce, klarnet i basklarnet (1924), *Symfonia* (1928), *Koncert* na 9 instrumentów (1934), *Das Augenlicht* na chór i orkiestrę (1935), *Wariacje* na fortepian (1936), *I Kantate* na sopran, chór i orkiestrę (1939), *Wariacje* na orkiestrę (1940). Zasadę dodekafonii podjęli liczni kompozytorzy, m.in.: Frank Martin (1890-1974) – *Petite symphonie concertante* na harfę, klawesyn, fortepian i 2 orkiestry smyczkowe (1945), oratorium *Golgotha* na 5 głosów solowych, chór, orkiestrę i organy (1948); Józef Koffler (1896-1943) – *Trio smyczkowe* (1925), *III Symfonia* na instrumenty dęte i perkusję (ok. 1935); Ernst Křenek (1900-1991) – *VI Kwartet smyczkowy* (1936), *Lamentatio Jeremiae Prophetae* na chór a cappella (1942); Luigi Dallapiccola (1904-1975) – opery *Volo di notte* (1939) i *Il prigioniero* (1948), *Canti di prigionia* głosy wokalne i instrumenty (1941); Wolfgang Fortner (1907-1987) – *III Kwartet smyczkowy* (1948), opera *Die Bluthochzeit* (1956); Rolf Liebermann (1910-1999) – *Furioso* na orkiestrę (1947), *Koncert* na jazz-band i orkiestrę (1954); w późniejszej swojej twórczości także Igor Strawiński – *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* na tenor, chór i orkiestrę (1955).

Punktualizm – totalny serializm

Dodekafonia okazała się silną inspiracją. Konsekwencją jej rozwoju oraz – w ogólności – myślenia kategoriami serialnymi były punktualizm i totalny serializm. Choć oba te nurty ściśle się ze sobą łączą, niekiedy nawet w warstwie pojęciowej traktowane są jako jedno zjawisko, to jednak nie są tym samym. Punktualizm zaistniał już w połowie lat trzydziestych, stanowiąc specyficzny typ faktury dodekafonicznej, gdzie poszczególne dźwięki serii – albo jej kilkunastodźwiękowe grupy – podlegały izolacji, głównie dzięki częstym pauzom, zestawieniom kontrastujących ze sobą wartości nutowych, jakości dynamicznych, artykulacyjnych i odległych rejestrów brzmieniowych. W tak powstałej strukturze współzawodniczyły ze sobą wyizolowane pojedyncze dźwięki – „punkty”. Pojawienie się tego typu faktury doprowadziło do narodzin totalnego serializmu, który podniósł zasadę brzmienia punktualistycznego do rangi konsekwentnie przestrzeganej zasady o ściśle konstruktywistycznym profilu. Koncepcja totalnego serializmu zakładała poddanie prawu serii wszystkich parametrów dźwięku. Nie chodziło więc tylko – jak w klasycznej dodekafonii – o operowanie serią wysokości dźwiękowych i kategorii interwałowych, ale również o objęcie zasadą serii wartości nutowych, oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych, rejestrów, niekiedy jakości kolorystycznych.

Zasada budowania serii integralnej jest następująca: oprócz obrania określonej serii interwałowej (dodekafonicznej albo z mniejszą lub większą liczbą dźwięków aniżeli dwanaście) kompozytor ustala serie wartości rytmicznych (np.: punktowana ćwierćnuta – szesnastka – półnuta – ćwierćnuta – trzydziestodwójka – punktowana cała nuta – cała nuta – ósemka – punktowana półnuta – punktowana ósemka), symboli dynamicznych (np.: *ff* – *pp* – *quasi p* – *ppp* – *p* – *fff* – *quasi f* – *ffff* – *mp* – *mf* – *f*), oznaczeń artykulacyjnych (np.: *staccato* – *legato* – *pizzicato* – *marcato* itd.), jakości barwowych, związanych z przydzieleniem poszczególnym dźwiękom określonych instrumentów (np.: klarnet – kontrafagot – trąbka – flet itd.), oraz jakości brzmieniowych, związanych z wyznaczeniem oktawy dla składników serii (np. $gis - D - e^2 - f^4 - Es - fis - g^2 - c^2 - h - B - a - cis^2$). Zintegrowanie tych parcjalnych serii – przez najrozmaitsze ich konfiguracje w przebiegu utworu – w jedną koherentną architekturę dźwiękową wymaga wysoce intelektualnego podejścia do komponowania. Dzieło muzyczne oparte na serii integralnej jest przykładem krańcowego determinizmu, bowiem w przypadku, gdy kompozytor rygorystycznie przestrzega obranych przez siebie założeń serialnych – a jest to wpisane w istotę totalnego serializmu – muzyka do pewnego stopnia „sama” wyłania się z apriorycznych założeń.

Tak powstała na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych idea serii integralnych. Komponowanie tą metodą było skrajnie intelektualnym i zracjonalizowanym postępowaniem. W najdrobniejszych szczegółach determinowało kształt struktury muzycznej, odznaczającej się najdalej posuniętym skomplikowaniem, arcytrudnej też do wykonania. I tu, po raz kolejny, ale i nie ostatni w dziejach muzyki, zaistniał znamieny paradoks: w swojej wewnętrznej konstrukcji dzieła reprezentujące totalny serializm jawią się jako ułożone nad wyraz logicznie, z żelazną konsekwencją, dopracowane do granic wyobraźni, niekiedy za pomocą operacji matematycznych, ale w wizualnym obrazie notacji muzycznej i w odbiorze audytywnym wręcz przeciwnie – przedstawiają się jako statyczne i niemal amorficzne „trwanie” struktury, permanentnie dysonansowej, pozbawionej jakichkolwiek miejsc dystynktywnych. Rozproszone „punkty” – a stały się nimi w totalnym serializmie nie tylko pojedyncze dźwięki czy ich ugrupowania, lecz także większe kompleksy lub „masy” (brzmieniowe, rytmiczne, fakturalne) – utworzyły swoiste kontinuum strukturalne, bez cesur, porządków takto-metrycznych, rytmicznych punktów oparcia, hierarchizacji współczynników formalnych itd., co wytworzyło zupełnie nowy typ faktury, brzmienia, formy, a także i wyrazu; walory ekspresyjne – które byłyby w ogóle w jakiś sposób uchwytnie – zastąpione zostały dźwiękową abstrakcją. Ekstremalna integracja skomponowanej struktury dźwiękowej zderza się tu zatem ze swoistą dezintegracją audytywnego wymiaru muzyki. Kompozytorskie rezultaty punktualizmu opartego na koncepcji totalnego serializmu, często wykraczające już poza zasięg analitycznej percepcji, były impulsem, który pchnął twórców do poszukiwania odmiennych realizacji idei serialnych albo też innych technik kompozytorskich; zachęcał również do zwrócenia się ku nowym inspiracjom i źródłom, gdy chodzi o samą fizyczną materię, z której ma powstawać muzyka.

Twórcy – dzieła

Olivier Messiaen (1908-1992) – *Quatre études de rythme* na fortepian (1950); Luigi Nono (1924-1990) – *Incontri* na 24 instrumenty (1955), *Il canto sospeso* na sopran, mezzosopran, tenor, chór i orkiestrę (1956), *Varianti* na skrzypce, instrumenty dęte drewniane i smyczkowe (1957); Pierre Boulez (ur. 1925) – *Structures I* na 2 fortepiany (1952), *Le marteau sans maître* na alt, flet, altówkę, gitarę, wibrafon, ksylorimbę i perkusję (1954); Karlheinz Stockhausen (1928-2007) – *Punkte* na orkiestrę (1952), *Kontra-Punkte* na 10 instrumentów (1952), *Klavierstücke I-X* (1952-55), *Gruppen* na 3 orkiestry (1957). Równoległe i nieco później ideę totalnego serializmu podjęło także wielu innych twórców, szczególnie w okresie 1950-1970; prócz wymienionych już przedstawicieli dodekafonii, którzy stali się także

przedstawicielami punktualizmu, byli to m.in.: Milton Babbitt (1916-2011) – *Three Compositions for Piano* (1947); Bruno Maderna (1920-1973) – *Kwartet smyczkowy* (1955); Karel Goeyvaerts (1923-1993) – *Sonata* na 2 fortepiany (1951); Luciano Berio (1925-2003) – *Allelujah I* na 6 grup instrumentów (1956); Tōru Takemitsu (1930-1996) – *Valeria* na skrzypce, wiolonczelę, gitarę, organy elektryczne i 2 flety piccolo (1965); Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010) – *Scontri* na 136 instrumentów (1960).

Ekspansja awangardy i kompozytorski pluralizm

Różnorodność postaw twórczych, jaką wniosły przedstawione wyżej kierunki, całkowicie wystarcza, by mówić o zaistnieniu daleko posuniętego pluralizmu kompozytorskiego, przerastającego wszelkie dyferencje stylistyczne znane z przeszłości. Ale ów pluralizm miał o wiele większe jeszcze rozmiary, aniżeli odsłaniają to impresjonizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm i serializm. Na wielorakość rozwiązań kompozytorskich, stymulowanych w pierwszym rzędzie dążeniami nowatorskimi, w tym skrajnie awangardowymi, składały się inne jeszcze działania. Niektóre z nich, choć warte odnotowania, bo dotyczące twórców wybitnych, pozostały zjawiskami odosobnionymi, ale większość zyskiwała sobie zwolenników, co owocowało rozwijaniem się nowych trendów. W najogólniejszym rozróżnieniu ową mozaikę postaw kompozytorskich można podzielić na dwa, wzajemnie przenikające się obszary: sferę poszukiwań nowych źródeł i wzorów materiału dźwiękowego oraz sferę innowacji kompozytorskich.

Pierwsza połowa stulecia

Jeszcze w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, równoległe z dziełami Schönberga i innych prawodawców nowoczesności, pojawiły się utwory, w których wychodzono poza dotychczasowe ramy materiałowe muzyki, rozszerzając je przez brzmieniowe deformacje, efekty szmerowe, eksperymenty w zakresie systemu dźwiękowego, czasem z wykorzystaniem całkowicie niekonwencjonalnych źródeł dźwięku. Henry Cowell wprowadził do muzyki fortepianowej klastery (*tone-clusters*) – nowe „akordy” o szmerowej, niesprecyzowanej konsystencji, uzyskiwane przez grę pięścią, łokciem, przedramieniem; rozszerzył pianistyczny arsenał także o grę na strunach fortepianu. W twórczości Aloisa Háby pojawiły się kompozycje ćwierctonowe, w których dotąd rządzący muzyką materiał półtonowy, wynikający z podziału oktawy na dwanaście równych półtonów, zastąpiony został materiałem mikrotonowym, wykorzystującym ćwierctony, a więc interwały dwukrotnie mniejsze, co pociągało za sobą powstanie takich niuan-

sów brzmieniowych, które stają się w odbiorze słuchowym niemal nieuchwytnie. Z czasem zresztą Hába wprowadził interwały jeszcze mniejsze niż ćwierćtony. Dla włoskich futurystów muzycznych z kolei, uznających ówczesnie komponowaną muzykę za zbyt złożoną, nieprzystępną, spetryfikowaną już, głównym celem stało się stworzenie zupełnie nowego materiału dźwiękowego, który pozwoliłby uzyskać nieosiągalne dotąd efekty. Z takich pobudek, w połączeniu z fascynacją XX-wiecznymi osiągnięciami technicznymi, Luigi Russolo skonstruował swoje *intonarumori*, czyli intonatory hałasów – „instrumenty” wydające z siebie wycie, warkot, trzask, świst, a kompozytorskie zastosowanie tych urządzeń przybrało manierę bruityzmu, hołdującą brutalnej hałaśliwości, skrajnym zestawieniom dynamicznym, brzmieniowości bazującej na szmerach (tj. dźwiękach o nieokreślonych wysokościach). Nurt bruitystyczny zasilą jeszcze inne „instrumenty”, jak syrena, maszyna do pisania czy warczący silnik. Nowe odgłosy akustyczne znaleziono również w instrumentach tradycyjnych. Tym był fortepian preparowany (*prepared piano*), który u schyłku lat trzydziestych wprowadził John Cage. Jego „przyrządzenie” fortepianu, polegające na wtykaniu między struny kawałków gumy, korka, drewna, metalu, przeobrażało i różnicowało brzmienie instrumentu.

Równoległe do eksperymentów materiałowych pojawiały się nowe koncepcje kompozytorskie, zarówno awangardowe, jak bardziej umiarkowane. Jeden z pierwszych XX-wiecznych awangardystów, Charles Ives, nie tylko wprowadził na większą skalę struktury atonalne, politonalne, polimetryczne, polirytmiczne i poliagogiczne (tj. symultatywne przebiegi utrzymane w różnych tempach), posunął się do także tego, by strona brzmieniowa utworu i jego forma pozostały w znacznej mierze nieodokreślone, co stwarzało pole dla uruchomienia kreatywnej inwencji wykonawców.

W latach trzydziestych i czterdziestych nową organizację dzieła muzycznego wypracował Olivier Messiaen. Jego technika modalna – swojego rodzaju analogia wobec dodekafonii – miała za punkt oparcia autorskie „modi o ograniczonych transpozycjach” (*modes à transpositions limitées*), które decydowały o strukturalnej spójności utworu, pozwalały jednocześnie na wielorakie uformowania stylu i warstwy ekspresyjnej.

Messiaenowskie *modes à transpositions limitées* tworzy 8 modi: c – d – e – fis – gis – ais (modus I, skala całotonowa), c – des – es – e – fis – g – a – b (modus II, układ półtonów i całych tonów), c – d – es – e – fis – g – as – b – h (modus III, układ półtonów i całych tonów), c – des – d – f – fis – g – as – h (modus IV, układ półtonów i tercji małych), c – des – f – fis – g – h (modus V, układ półtonów i tercji wielkich), c – d – e – f – fis – gis – ais – h (modus VI, układ całych tonów i półtonów), c – des – d – es – f – fis – g – as – a – h (modus VII, układ całych tonów i półtonów). Modele te są podstawą upostaciowań melodycznych i harmonicznyc

o kształcie całej substancji dźwiękowej. Niezwykle istotnym elementem jest także u Messiaena rytmika, ujawniająca się m.in. w przebiegach polirytmicznych (równoczesne przebiegi całkowicie odrębnych, niezależnych od siebie warstw rytmicznych) i w zabiegach, które komplikują dukt rytmiczny w planie sukcesywnym, czego przykładem jest stosowanie „wartości dodanej” (*valeur ajoutée*), tj. jednej lub kilku wartości nutowych, które „rozciągają” takt, pozbawiając go regularności.

Ówczesną mapę wypowiedzi muzycznej tworzyły również dzieła takich kompozytorów, którzy integrowali cechy różnych orientacji stylistycznych w całość o wybitnie indywidualnym obliczu i trudno jest ich zakwalifikować do jakiegokolwiek nurtu. W muzyce Leoša Janáčka spotkały się m.in. rysy impresjonistyczne z czeskim i morawskim folklorem, tworząc zjawisko odrębne, bez późniejszej kontynuacji. U Karola Szymanowskiego wielorakie cechy neoromantyczne, impresjonistyczne, ekspresjonistyczne, neoklasyczne, ludowe i orientalne zrosły się w wypowiedź o własnej stylistyce – w ciągu lat podlegającą wprawdzie ewolucji, ale przy niezmiennie osobistym tonie ekspresji. Wyróżniającą się wreszcie indywidualnością owych czasów, a także i w okresie po drugiej wojnie światowej, był Dymitr Szostakowicz. W jego sugestywnej mowie dźwiękowej, zwłaszcza w symfoniach, w rozmaity sposób krzyżowały się ze sobą impulsy neoromantyczne, ekspresjonistyczne i neoklasyczne, nie bez rozwiązań również eksperymentalnych, dając w efekcie dzieła o wielkiej intensywności i sile wyrazu. W gronie awangardystów natomiast osobne miejsce zajmuje Edgar Varèse, skrajny nowator, piszący muzykę atonalną, opartą na szmerach, pozbawioną już melodyki i harmoniki. Panoramę twórców pierwszej połowy stulecia uzupełniają w końcu ci kompozytorzy, którzy asymilowali elementy muzyki popularnej. Należą do nich: Erik Satie, bezceremonialnie mieszający sztukę „wysoką” i „niską” (np. ragtime, muzyka cyrkowa), przy zastosowaniu ekstrawaganckiego instrumentarium (do orkiestry dołączają np. butelki częściowo napełnione wodą, koło loteryjne, syreny); George Gershwin – u którego spełnia się jedyna w swoim rodzaju symbioza cech romantyczno-neoklasycznych oraz idiomatów jazzu i bluesa; Kurt Weill, który – podobnie jak Gershwin, ale w odmiennej stylistyce – stał się elementem ekspresjonizmu, neoromantyzmu, neoklasycyzmu, jazzu i muzyki rozrywkowej; wreszcie Aaron Copland, piszący m.in. takie utwory, w których różnica między muzyką poważną a popularną ulega zatarciu.

Twórcy – dzieła

Leoš Janáček (1854-1928) – opera *Jenufa* (1903), *Sinfonietta* na orkiestrę (1926); Erik Satie (1866-1925) – bale *Parade* (1916); Charles Ives

(1874-1954) – *IV Symfonia* (1916); Karol Szymanowski (1882-1937) – *Mity* na skrzypce i fortepian (1915), *III Symfonia „Pieśń o nocy”* na tenor (lub sopran), chór i orkiestrę (1916), kantata *Stabat Mater* na 3 głosy solowe, chór i orkiestrę (1926), balet-pantomima *Harnasie* na tenor solo, chór i orkiestrę (1931); Luigi Russolo (1885-1947) – *Combatimento nell'oasi* na intonarumori (1913, zaginionie); Edgar Varèse (1885-1965) – *Ionisation* na 13 perkusistów, w grupie perkusyjnej 2 syreny i fortepian (1931); Alois Hába (1893-1973) – *II Kwartet smyczkowy* (1920), *Duo* na 2 skrzypiec (1937), Henry Cowell (1897-1965) – *Adventure in Harmony* na fortepian (1911); George Gershwin (1898-1937) – *Rhapsody in Blue* na fortepian i jazz-band (1924), *Concerto in F* na fortepian i orkiestrę (1925), opera *Porgy and Bess* (1935); Kurt Weill (1900-1950) – opera *Street Scene* (1946); Aaron Copland (1900-1992) – *III Symfonia* (1946), balet *Appalachian Spring* na 13 instrumentów (1944); Dymitr Szostakowicz (1906-1975) – symfonie *IV* (1936), *V* (1937), *VIII „Leningradzka”* (1941), *X* (1953), kwartety smyczkowe *IV* (1949) i *V* (1952); Olivier Messiaen – *La Nativité de Seigneur. Neuf méditations* na organy (1935), *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* na fortepian (1944), *Trois petites de la Présence Divine* na chór żeński, fortepian, fale Martenota, czeleste, wibrafon, perkusję i orkiestrę smyczkową (1944); John Cage (1912-1992) – *Bacchanale* na fortepian preparowany (1938).

Okres powojenny. Erupcja

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych doszło do prawdziwej eksplozji awangardy i najdalej posuniętej atomizacji postaw twórczych. Droga eksploracji materiału dźwiękowego, wspieranej przez rozwój techniczny, zawiodła kompozytorów na zupełnie nowe terytoria. W 1948 roku Pierre Schaeffer, kierujący pracami paryskiej radiowej Groupe de Recherche de Musique Concrète, wprowadził w muzyczny krwioobieg nowy rodzaj – muzykę konkretną. *Musique concrète* zbudowana jest na – obcym dotąd muzyce – materiale naturalnym, szmerowym, który zostaje utrwalony, przetworzony i zmontowany na taśmie magnetofonowej (*music for tape*), z niej też jest potem odtwarzany. Źródłami takiego materiału mogły być najrozmaitsze zjawiska akustyczne, m.in. strumień wody puszczony do wiadra, uderzenie młotem w metal, śpiew ptaka, głos ludzki, wycie syren fabrycznych, dudnienie metra, serie z karabinu maszynowego. Takie i inne odgłosy, wykorzystywane w postaciach pierwotnych, a także elektroakustycznie przetworzonych, stały się tworzywem muzyki. Niedługo później, bo w 1952 roku, muzyka na taśmę weszła w nowe stadium. W kierowanym przez Herberta Eimerta kolońskim Studio für Elektronische Musik powstała muzyka elektroniczna. Jej dźwięki pochodziły z elektronicznych generatorów, oferujących nieznanne i nie-

wyobrażalne dotąd możliwości kreowania materii dźwiękowej, we wszystkich jej parametrach. Muzyka na taśmę w tej postaci już po niedługim czasie wchłonęła muzykę konkretną, która szybko zaczęła wykorzystywać elektroakustyczne i elektroniczne sposoby przeobrażania materiału dźwiękowego, zbliżając się tym samym do muzyki elektronicznej. W latach sześćdziesiątych muzyka elektroniczna zaistniała już na żywo (*live electronic music*), a to za sprawą wynalezienia w 1964 roku przez Roberta Mooga syntezatora, instrumentu zdolnego generować dźwięki bezpośrednio w czasie gry. Co ciekawe jednak, syntezatory, mimo że rozwijane i coraz doskonalsze, znalazły swoje miejsce głównie w muzyce popularnej.

Wraz z wynalezieniem muzyki konkretnej i muzyki elektronicznej pojawiły się również nowe możliwości konstruowania formy. Jedną z nich stał się – w analogii do plastyki – collage, polegający na zestawianiu w kompozycji elementów heterogenicznych, wobec siebie obcych, nieprzystawalnych (np. muzyka profesjonalna i jazz albo głos aparatów radiowych; bezpośrednie zestawienie różnych stylów historycznych), składających się na całość wewnątrznie niezintegrowaną, zaskakującą, łamiącą tradycyjne przyzwyczajenia percepcyjne.

Jednym z bardziej znanych przykładów myślenia kategoriami kolażu jest opera *Die Soldaten* Bernda Aloisa Zimmermanna – urzeczywistnienie autorskiej „kompozycji pluralistycznej”. W dziele tym twórca skumulował rozmaite style historyczne, cytaty, gatunki i dziedziny artystyczne. Podstawą całości jest wprawdzie dodekafonia, ale wraz z nią pojawiają się: chorał gregoriański, utwory Johanna Sebastiana Bacha, elementy muzyki jazzowej, wielka różnorodność form (ciaccona, ricercar, toccata, nokturn), muzyka elektroniczna, taniec, pantomima, a całość wzbogacają projekcje filmowe.

Z odmiennych doświadczeń wyłoniła się muzyczna ornitologia Oliviera Messiaena. Po 1950 roku kompozytora zafascynował śpiew ptaków z różnych rejonów świata, zarówno w aspekcie twórczym, jak i badawczym. Głosy ich pieczołowicie notował, opatrując stosownymi komentarzami, potem tak zebrany materiał powierzał tradycyjnemu instrumentarium, z czego zrodziły się dzieła wysoce oryginalne, o specyficznej narracji dźwiękowej, zarówno w warstwie rytmiczno-melodycznej, jak formalno-brzmieniowej.

Zanotowane głosy ptaków Olivier Messiaen możliwie jak najwierniej przynosił na partie instrumentów, starając się zachować kształty interwałowe, rytmiczne, a także barwowe (przez dobór adekwatnego w danym wypadku instrumentu). Modele ptasich śpiewów zestawiał w najrozmaitszych kombinacjach i aranżacjach. Rezultatem stała się faktura przepiękna

niona drobnymi, lapidarnymi motywami, formułami, które współtworzyły mozaikową, migotliwą tkankę. Kompozytor sportretował w taki sposób ptaki Europy (*Le Réveil des oiseaux*), Azji, Oceanii i Ameryki (*Oiseaux exotiques*) i rodzimej Francji (*Catalogue d`oiseaux*).

Plon poszukiwań brzmieniowych tworzą kolejne nowe „instrumenty” (m.in. gramofony, magnetofony, radiodbiorniki, gumowe i plastikowe węże, telefony, syreny, naczynia domowe, inne rzeczy codziennego użytku), dalsze środki zacieśniające czytelność cech materiału dźwiękowego (m.in. zastępowanie interwałów glissandami i strukturami mikrotonowymi), a także traktowanie środków wykonawczych wbrew ich tradycyjnym przeznaczeniom i naturalnym właściwościom (np. czysto foniczne traktowanie aparatu wokalnego). Ogół wszystkich tych intensywnych zainteresowań sferą materiałową i brzmieniową muzyki spowodował, że bardzo wiele utworów z powojennych dziesięcioleci reprezentuje nurt muzyki sonorystycznej – takiej, gdzie kategoria brzmienia staje się celem samym w sobie.

Przykładem muzyki sonorystycznej są dzieła György`ego Ligetiego. W *Apparitions* priorytet brzmienia kompozytor osiąga poprzez najdalej posuniętą gęstość faktury. Mnogość linii melodycznych (np. totalne *divisi* smyczków zanotowanych na 60 systemach liniowych), pozostających wobec siebie w relacjach półtonowych, wytwarza rodzaj kompleksowych klasterów, które płynnie przechodzą jeden w drugi, nakładają się na siebie; wewnątrz – w swojej mikropolifonii – zmieniają się, doznają przeobrażeń, ale na przestrzeni całej akcji muzycznej stanowią rodzaj swoistej masy brzmieniowej, niejako trwającej, jedynie falującej, jednocześnie stwarzającej iluzję szmeru. Aspekty sonorystyczne podkreślane są też przez różne formy ruchliwości w poszczególnych grupach instrumentów. U wielu kompozytorów sonorystyczne efekty uzyskiwane są przez specyficzne traktowaniu głosu ludzkiego. Środkami wyrazu stały się tu m.in.: śmiech, krzyk, jęk, szloch, gwizd, świst, syk, klastery, glissanda, zwykła mowa, recytacja, dźwięki o nieokreślonej wysokości, odgłosy nieartykułowane. Osiągane w ten sposób nowe jakości ekspresyjne bardzo często pozostawały w ścisłym związku z jedynie czysto fonicznym traktowaniem materii językowej i głosu ludzkiego. Taką wokalną sonorystykę wprowadzali m.in. innowator techniki wokalne Luciano Berio, a także Luigi Nono i Krzysztof Penderecki.

Z odważnymi próbami sonorystycznymi współbrzmiały równie śmiałe pomysły kompozytorskie. Jedną z najważniejszych decyzji stało się wpisanie do procesu tworzenia elementu przypadku. Z początkiem lat pięćdziesiątych pojawił się

– zainicjowany przez Johna Cage'a – aleatoryzm. Zasadą techniki aleatorycznej jest oddanie procesu powstawania muzyki w ręce przypadku. Zrealizowanie partii aleatorycznych przypada wykonawcom, toteż przy każdym kolejnym wykonaniu fragmenty aleatoryczne (a w konsekwencji cały utwór) ukażą się w odmiennych kształtach. Muzyce przybył w ten sposób element nieprzewidywalności.

W *Concerto for Piano* John Cage podaje jedynie kilkadziesiąt elementów dźwiękowych dla pianisty (84 elementy) i instrumentalistów, które mają być traktowane przez wykonawców w sposób całkowicie dowolny. Dlatego czas trwania utworu, ogólny charakter wyrazowy i cała postać kompozycji są nieokreślone, a rezultaty takiego indeterministycznego podejścia do kompozycji będą przy każdorazowym wykonaniu inne.

Aleatoryzm przybiera rozmaite postacie, począwszy od sytuacji, w których przypadek rządzi wszystkim lub niemal wszystkim, poprzez takie utwory, w których całości i większe partie dzieła są ściśle określone, a ich wnętrza w dużej mierze pozostawione przypadkowi (aleatoryzm kontrolowany), skończywszy na kompozycjach, gdzie aleatoryzm dotyka jedynie niektórych fragmentów kompozycji. Konsekwencją dopuszczenia gry przypadków były kolejne pomysły zakładające niedookreślenie projektu muzycznego, który ma zaistnieć jako kompozycja. Zaraz po pierwszych manifestacjach aleatorycznych pojawiła się muzyka graficzna (lub grafika muzyczna). Dotychczasowy detaliczny zapis nutowy (np. partytura) został zastąpiony lapidarnym, szkicowym wizerunkiem graficznym, mieszczącym w sobie rozmaite instrukcje wizualne (np. figury geometryczne, symbole, kształty graficzne, niekiedy fragmenty zapisu nutowego), które stanowią ogólną, z założenia dość mglistą sugestię co tego, jaka muzyka ma rozbrzmiewać z tak skomponowanej „partyty”. Innym rezultatem chęci niedookreślenia muzyki stała się forma otwarta. W tym wypadku chodzi o zasadniczą zmianę statusu współczynników skomponowanego już dzieła. Przy wykonaniu utwór może doświadczać rozmaitych ingerencji: jego poszczególne odcinki mogą rozbrzmiewać w dowolnej kolejności, mogą być skracane albo w ogóle pomijane, poddawane selekcji i wymienności, w rozmaity też sposób nad sobą nawarstwiane (również z odcinkami nagrany). Kompozycja reprezentująca formę otwartą mieści więc w sobie nieskończoną ilość kształtowań, wymykającą się identyfikacji i poznaniu. Blisko tego nurtu sytuuje się – wprowadzona przez Karlheinz Stockhausena – muzyka momentowa: uwolniona od intencji kompozytora, z założenia amorficzna, bez wyznaczonego początku i końca, bez jakiegokolwiek wewnętrznej hierarchizacji przebiegu, nasileń i spadków napięcia; muzyka, której można słuchać – albo nie słuchać – w dowolnie wybranym momencie.

Równolegle rozwinęły się zgoła przeciwstawne koncepcje – idące w kierunku precyzyjnego dookreślenia kompozycji muzycznej, mające m.in. źródła w innych dziedzinach uprawianych przez człowieka. Inspiracją dla Iannis Xenakisa stała się matematyka. W ujęciu tym operacje matematyczne zostają ekstrapolowane na uporządkowania dźwiękowe. Opierając się na kategoriach rachunku prawdopodobieństwa, kompozytor ustanowił muzykę stochastyczną (*musique stochastique*), w której wewnętrzne relacje konstelacji dźwiękowych jawią się projekcją rozmaitych zależności natury liczbowej. Na podobnych zasadach Xenakis wykorzystywał ustalenia teorii gier, teorii zbiorów i prawa logiki matematycznej.

W *Pithoprakta* Iannis Xenakis wykorzystał prawa funkcji prawdopodobieństwa, łącząc je też z prawami wielkich liczb Bernoulliego i kinetycznej teorii gazów Boltzmana. Kategorie te przeniósł na parametry zdarzeń i struktur dźwiękowych (tj. ich gęstości, trwania, rejestry), integrując je zarazem z sonorystycznymi glissandami, grupując je w – jak sam to nazywał – „chmury” i „galaktyki” dźwięków. Ewokowało to bardzo złożoną fakturę, pogłębianą dodatkowo przez urozmaiconą i zarazem niekonwencjonalną artykulację.

Obok zaś tego wyrosła muzyka minimalistyczna (*minimal music*), zwana też repetytywną (*repetitive music*), mająca wszelkie znamiona redukcjonizmu i skrajnego uproszczenia procedury kompozytorskiej. Zasada kształtowania zasadza się tu na wielokrotnym powtarzaniu lapidarnej formuły (np. motywu melodycznego, modelu akordowego, fakturalnego, rytmicznego), przy stopniowym wprowadzaniu ledwie dostrzegalnych zmian i zachowaniu prostoty środków technicznych. Owa „wariacyjność”, ujęta zazwyczaj w statyczny, neotonalny bieg formy, przyjmuje zupełnie specyficzną postać: jest niejako rozmyta, zniwelowana przez nowy rodzaj czasu muzycznego, jaki wynika z długotrwałego repetycyjno-ewolucyjnego „trwania” jednej struktury. Idea muzyki minimalistycznej zrodziła różnorodny repertuar, rozciągający się od utworów motorycznych, tętniących pulsem rytmicznym, o cechach transu, po kompozycje „zatrzymane” w czasie, mistyczne i uduchowione, dotykające wymiaru transcendentnego. Warto podkreślić, że *minimal music* zdobyła sobie liczne grono wyznawców i do dziś inspiruje wielu twórców.

Przebieg *Music for Eighteen Musicians* Steve'a Reicha polega na tym, że podstawą kolejnych faz utworu są pulsujące brzmienia akordowe. Ewolucja akcji dźwiękowej dokonuje się przez stopniowe i powolne zmiany struktury akordu, przyjmującego po pewnym czasie nową postać, która staje się podstawą następnej fazy, płynnie wylaniającej się z poprzedniej. Jedną z odmian muzyki repetytywnej – obecną już w nurcie postminimalizmu.

zmu – jest technika „tintinnabuli” stosowana przez Arvo Pärta, np. w *Pasji według św. Jana*, gdzie podstawą rozwoju jest m.in. ustalenie ścisłej zależności kwantytatywnej między sylabami tekstu a wartościami nutowymi.

W działaniach eksperymentatorów nie zabrakło prób swoistej translacji muzyki na język innych dziedzin sztuki. Najbardziej spektakularnym gatunkiem stał się tutaj teatr instrumentalny. Jego istotą jest traktowanie elementów teatralnych (akcji, gry aktorskiej, dialogów, gestów i zachowań scenicznych) w kategoriach przynależnych muzyce. Dzieło reprezentujące teatr instrumentalny, nierzadko nasycone surrealizmem, absurdem, humorem, to taki więc przekaz, który chce być „muzyką” zasadniczo bez muzyki (co nie wyklucza obecności epizodów muzycznych) – „muzyką” innego medium. Bardzo zbliżoną do teatru instrumentalnego formą jest tzw. muzyka dla aktorów, którym powierza się akcję sceniczną mającą znamiona „zachowań” muzycznych.

W *Sur scène* Mauricio Kagela, utworze reprezentującym gatunek teatru instrumentalnego, wykonawcy (ubrani na czarno instrumentalisci, śpiewak, mim), instruowani partyturą – zawierającą dyspozycje dynamiczne, agogiczne, rodzaje zachowań i gestykulacji, dystanse czasowe itd. – realizują akcję sceniczną, mając do dyspozycji także rozmaite rekwizyty różne rekwizyty, z których wydobywane mogą być efekty akustyczne. Z kolei *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* Bogusława Schaeffera – przykład muzyki dla aktorów – przybiera formę osobliwego „wykładu” o muzyce i sztuce, wzbogaconego o wątki psychologiczne, socjologiczne, filozoficzne. Aktor, posługujący się różnymi rekwizytami (m.in. wiolonczelą), ma za zadanie wprowadzić również szereg komicznych epizodów.

Pojawiła się wreszcie muzyka intuitywna. W tym wypadku ciężar rozwijania akcji muzycznej spoczywa niemal wyłącznie na intuicji i wyobraźni wykonawców, mających za punkt oparcia jedynie zarys całości i nieliczne wskazówki co do dźwiękowych konkretów. Tuż obok sytuuje się muzyka konceptualna, gdzie kompozytor ogranicza się tylko do podania samego pomysłu na muzykę, pozostawiając jego strukturalną konkretyzację innym.

Warto podkreślić, że chociaż ekspansja muzycznej awangardy po 1970 roku słabnie, to jednak bardzo wielu kompozytorów nadal będzie kultywować taką postawę, aż do czasów nam współczesnych, uciekając się do nowych rodzajów i form, m.in. muzyki komputerowej, przestrzenno-muzycznych instalacji.

Zarysowana tu panorama postaw twórczych przedstawiała się jeszcze bogaciej i różnorodniej, szereg bowiem fenomenów muzycznych zaistniało w wyniku

rozmaitych influencji i skrzyżowań. W wielu utworach i manifestacjach muzycznych spotykały się elementy różnych nurtów, zarówno aktualnie rozwijanych, jak i nowych wcielen kierunków z pierwszych dekad stulecia (neopresjoniizm, neoekspresjonizm). W coraz większym też stopniu dochodziły do głosu wpływy etnicznej muzyki pozaeuropejskiej, np. hinduskiej, perskiej, folkloru meksykańskiego (Ramirez Carlos Chávez), argentyńskiego (Alberto Ginastera), co zaowocowało powstaniem dzieł o niepowtarzalnym kolorycie, zajmujących swoje osobne miejsca w panoramie repertuarowej. Podobnie wreszcie jak wcześniej, i teraz pojawili się twórcy, którzy XX-wieczne zdobycze połączyli z muzyką rozrywkową (Astor Piazzolla).

Twórcy – dzieła

MUZYKA KONKRETNA: Olivier Messiaen – *Timbres-durées* (1952); Pierre Schaeffer (1910-1995) – *Variations sur une flûte mexicaine* (1949); Pierre Boulez – *Poesie pour pouvoir* (1958). MUZYKA ELEKTRONICZNA: Luciano Berio – *Mutazioni* (1956), *Perspectives* (1957); Karlheinz Stockhausen – *Gesang der Jünglinge* (1956); Milton Babbitt – *Ensembles for Synthesizer* (1964). COLLAGE: Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) – opera *Die Soldaten* (1960); Bogusław Schaeffer (ur. 1929) – *Collage and Form* na 8 jazzmanów i orkiestrę (1963); György Ligeti (1923-2006) – *6 Nonsense Madrigals* na chór (1989). ORNITOLOGIA MUZYCZNA: Olivier Messiaen – *Réveil des oiseaux* na fortepian i orkiestrę (1953), *Oiseaux exotiques* na fortepian, instrumenty dęte i perkusję (1956), *Catalogue d'oiseaux* na fortepian (1958). SONORYZM: Kazimierz Serocki (1922-1981) – *Pianophonie* na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę (1978); György Ligeti – orkiestrowe *Apparitions* (1959) i *Atmosphères* (1961), *Ramifications* na smyczki (1969); Luigi Nono – opera *Prometeo* (1984); Luciano Berio – dzieło sceniczne *Laborintus II* na mezzosopran, 2 sopranu dziecięce, narratora, 2 aktorów, chór mówiony, 8 mimów, instrumenty i taśmę (1964); *Sequenza III* na głos żeński solo (1965); Wojciech Kilar (1932-2013) – *Riff 62* na orkiestrę (1962); Henryk Mikołaj Górecki – *Genesis I-III* (I-II instrumentalne 1962, III wokalnie-instrumentalny 1963); Krzysztof Penderecki (ur. 1933) – *Ofiarom Hiroszimy – Tren* na orkiestrę smyczkową (1960), *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* na 3 głosy solowe, głos recytujący, 3 chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę (1965). ALEATORYZM: John Cage – *Music of Changes* na fortepian (1951), *Concerto for Piano* (1958); Witold Lutosławski – *Gry weneckie* na orkiestrę (1961), *Livre pour orchestre* (1968); Morton Feldman (1926-1987) – *The Swallows of Salangan* na chór i instrumenty (1961); Karlheinz Stockhausen – *Zyklus* na perkusję (1959). MUZYKA GRAFICZNA: John Cage – *Atlas eclipticalis* na in-

strumenty (1961); Morton Feldman – orkiestrowe *Intersection I* (1951) i *Atlantis* (1958); Bogusław Schaeffer – *Non-stop* na fortepian (1960). FORMA OTWARTA: Kazimierz Serocki – *A piacere* na fortepian (1962); Karel Goeyvaerts – *Landschap* na klawesyn (1973); Pierre Boulez – *III Sonata fortepianowa* (1957); Karlheinz Stockhausen – *Momente* na sopran, 4 grupy chóralne, 4 trąbki, 4 puzony, 2 organy elektroniczne i 3 perkusistów (1964). MUZYKA STOCHASTYCZNA: Iannis Xenakis (1922-2001) – *Anastenaria III „Metastaseis”* na orkiestrę (1954), *Pithoprakta* na orkiestrę smyczkową, 2 puzony i perkusję (1956). MINIMAL MUSIC: Wojciech Kilar – *Orawa* na orkiestrę (1986); Henryk Mikołaj Górecki – *III Symfonia „Symfonia pieśni żalonych”* na sopran solo i orkiestrę (1976); Arvo Pärt (ur. 1935) – *Pasja według św. Jana* na tenor i bas solo, kwartet wokalny (sopran, alt, tenor, bas), chór mieszany, obój, fagot, skrzypce, wiolonczelę i organy (1982); Terry Riley (ur. 1935) – *In C* na nieokreślonej obsadzie (1964); Steve Reich (ur. 1936) – *Music for Eighteen Musicians* na 2 klarnety, 4 fortepiany, 3 marimby, 2 ksylofony, wibrafon, 4 głosy żeńskie, skrzypce i wiolonczelę (1976); Philip Glass (ur. 1937) – opera *Einstein on the Beach* (1976); Luis Andriessen (ur. 1939) – *Contra Tempus* na 22 wykonawców (1968); John Tavener (1944-2013) – *The Protecting Veil* na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową (1987). TEATR INSTRUMENTALNY: György Ligeti *Aventures et nouvelles aventures* (1966); George Crumb (ur. 1929) – *Vox balaenae* na 3 zamaskowanych wykonawców (1971); Bogusław Schaeffer – *Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* (1963); Mauricio Kagel (1931-2008) – *Sur scène* dla recytatora, mima, głosu basowego i 3 instrumentalistów (1960); *Der Schall* na 54 instrumenty dla 5 muzyków, instrumenty nieorkiestrowe i przedmioty dźwiękowe, jak 20-metrowy wąż gumowy, węże plastikowe, telefony, syrena, kukulka (1968); *Nach einer Lektüre von Orwell* na chór mówiący, głośniki, monitor telewizyjny (1984); MUZYKA INTUITYWNA I KONCEPTUALNA: Karlheinz Stockhausen – *Stimmung* na 6 wokalistów (1968); Bogusław Schaeffer – *Muzyka konceptualna* (1972). MUZYKA KOMPUTEROWA: Iannis Xenakis – *Gendy301* (1991). INNE ZJAWISKA: Ramirez Carlos Chaves (1899-1978) – *Lamentaciones* na głos solo, flet piccolo, obój i perkusję (1962); Alberto Ginastera (1916-1983) – opera *Don Rodrigo* (1964). Astor Piazzolla (1921-1992) – tango *Adios Nonino* na kameralny zespół instrumentalny (1960).

Transgresje – ekscesy – konsternacje

Zachowania awangardowe ze swej istoty burzą istniejące bariery. Demonstracyjnie, zazwyczaj z wielką siłą kwestionują teraźniejszość. Szokują i zadziwiają – śmiałością, oryginalnością; bywa, że i odkrywczością. Dotyczy to zresztą wielu

omawianych dotąd zjawisk. Niektóre z nich, nawet te sprzed stu lat, nadal zdumiewają swoją ekstrawagancją. Niemniej, upływ czasu sprawił, że stały się one niezbywalną częścią klasyki minionego stulecia. Ale wiek XX, pośród całego nowatorstwa, przyniósł i takie owoce, które nie mieszczą się w już w obrębie muzyki, nawet najbardziej szeroko i tolerancyjnie pojętej. Za sprawą świadomej decyzji kompozytora stały się one albo całkowitym zanegowaniem zjawiska muzycznego, jego rozmyślnym, najczęściej prowokacyjnym unieważnieniem, albo rodzajem takiej transgresji, która, wybiegając poza horyzont działań muzycznych, wkracza już w sferę nie-muzyki. I w jednym, i w drugim wypadku dochodzi nawet do takich przesileń, gdzie nie tylko nie można mówić już o muzyce, ale nawet o jakiegokolwiek sztuce. W owej nie-muzyce, często ubranej w formę happeningu, ekscesu, usunięte zostają fundamentalne punkty oparcia czynności artystycznych. XX-wieczny twórca – wiedziony swoją wolną decyzją – niejednokrotnie uznał: że muzyka może się obejść bez tonu muzycznego, a nawet bez jakiegokolwiek dźwięku czy szmeru; może całkowicie wyeliminować instrumentarium muzyczne; nie musi być rezultatem jakiegokolwiek pracy kompozytora – może „dziać się” sama; może stać się nią czynność prozaiczna, nieartystyczna, codzienna; może być wreszcie wykonywana przez ludzi, którzy nie mają żadnych umiejętności muzycznych, ani instrumentalnych, ani wokalnych. Może być – wyłącznie! – protestem, żartem, nonsensem, niekontrolowaną ekstrawagancją.

Oto kilka przykładów: John Cage – kompozycja pod tytułem *4'33* (*tacet*), w której muzycy (lub muzyk) nie wydają ze swoich instrumentów żadnego dźwięku, „produkują” ciszę, a jedyne odgłosy pochodzą od zgromadzonego audytorium; kompozycja *4'33 no. 2 (0'00)*, ograniczająca się do podania uwagi, że utwór może wykonać każdy i w dowolny sposób. Mauricio Kagel – *Pas de cinq*, gdzie pięciu wykonawców chodzi po estradzie, wystukując laskami oraz stopami podane w partyturze modele rytmiczne; *Con voce*, w którym muzycy nie wydają z instrumentów żadnych dźwięków, są niemal bezgłośni, z instrumentami prezentują jedynie pantomimę, a z wykonywanymi przez siebie ruchami synchronizują rozmaite reakcje wokalne (śpiew, gwizd, nucenie); antyopera *Staatstheater*, stanowiąca całkowite zaprzeczenie tradycyjnej opery, m.in. z niemymi instrumentami, przedmiotami wydającymi dźwięki, alarmem pochodzącym z futerału skrzypiec, pomyleniem funkcji solistów i chórzystów, baletem dla nie-tancerzy. La Monte Young – *Piano Piece*, będący audiowizualnym performance, wedle wskazówki: by pchać fortepian w stronę ściany i postawić go jego płaską stroną przy ścianie, po czym nadal – z całej siły – należy pchać fortepian ku ścianie; jeśli fortepian przejdzie przez ścianę ...

Najistotniejsze, że działania takie uznano za naturalną część twórczości kompozytorskiej. Figurują one w leksykonach, encyklopedycznych spisach dzieł muzycznych, a naukowcy poświęcają im swoje pióra. Wprawdzie na tle całości powstałego repertuaru stanowią one rzadkie incydenty, wszelako – związane często z koryfeuszami awangardy – są spektakularnym znakiem XX wieku. Nigdy wcześniej sytuacja taka nie miała miejsca. Słuchacz – albo lepiej widz – będący świadkiem tego rodzaju „kompozycji” nierzadko dozna konsternacji, a przeżycia te niekoniecznie muszą zaowocować jakąkolwiek konstruktywną refleksją.

Twórcy – dzieła

John Cage – *Imaginary Landscape no. 1* na 2 gramofony o różnej szybkości, nagrania dźwięków sinusoidalnych, niemy fortepian i talerz (1939), *Living Room Music* na perkusję, znajdujące się w pokoju meble, książki, papiery, szyby, ściany, drzwi i kwartet mówiony (1940), *4'33 (tacet)* na dowolny instrument lub instrumenty (1952), *4'33 no. 2 (0'00)* na jednego wykonawcę (1962), *Speech* na 5 radiodbiorników nadających wiadomości (1955); Mauricio Kagel – *Composition und Decomposition*, utwór do czytania (1964), *Pas de cinq* na 5 wykonawców (1965), *Solo* na samego dyrygenta (1967), *Ornithologia multiplicata* na 2 klatki ptaków (egzotycznych i krajowych) i 2 mikrofony (1968), antyopera *Staatstheater* (1970), *Con voce* dla 3 muzyków (1972); La Monte Young (ur. 1935) – *3 Piano Pieces* (1960).

Współczesność i duch romantyzmu

Ostatnie dekady przyniosły kolejne nowości. W twórczości o tendencjach modernistycznych i awangardowych pojawiły się: muzyka spektralna (spektralizm), „nowa złożoność” (*new complexity*), polistylistyka (np. łączenie różnych stylów historycznych), aprioryczny eklektyzm (wchłaniający np. jazz, rock, blues, rap), awangardowy manieryzm, z kolejnymi swoimi deformacjami, dekompozycjami, transgresjami, wielkie przedsięwzięcia przestrzenno-multimedialne na kształt *Gesamtkunstwerk*, wreszcie coraz silniejsze wpływy muzyki różnych kultur światowych (m.in. japońskiej, koreańskiej, chińskiej). Towarzyszą temu, podobnie jak wcześniej, kompozytorskie indywidualności, zmierzające już to do muzyki niejednorodnej, kalejdoskopowej, na swój sposób atrakcyjnej, bo sięgającej do rozmaitych zdobyczy, gatunków i stylów XX wieku, już to do wykreowania dzieła spójnego, w jednorodnym wizerunku dźwiękowym, gdzie wieloletnie doświadczenia twórcy odnajdują swoją syntezę. Wszystkie te zjawiska przedsta-

wiają ewidentną kontynuację nowatorskich dążeń i kompozytorskiego pluralizmu z wcześniejszych dekad.

Fundamentem muzyki spektralnej – reprezentowanej twórczością Gérarda Griseya, Tristana Muraila, Huguesa Defourta, Horatio Radulescu – jest idea wykorzystania możliwie pełnego fonicznego spektrum dźwięku, jakie kryje się w jego alikwotach (aż po mikrotony). Tak zdefiniowany materiał, niosący ze sobą zasadę o znamionach metaserializmu i postsonorizmu, staje się budulcem dzieła muzycznego w jego wszystkich wymiarach. Nawrotem do bardzo skomplikowanych sposobów pisania muzyki stał się nurt *new complexity*, zainicjowany przez Briana Ferneyhough'a, a wyróżniający się przede wszystkim najdalej posuniętą złożonością warstwy rytmicznej. Z kolei monumentalnym zrealizowaniem idei nowego *Gesamtkunstwerk* jest cykl operowy Karlheinza Stockhausena *Licht. Die Sieben Tage der Woche*. Stanowi on syntezę wieloletnich doświadczeń kompozytora, wykorzystuje zdobycze muzyki spektralnej, łączy w sobie elementy rytuału, pantomimy, tańca, muzyki przestrzennej, włącznie z ekstrawaganckimi wymaganiami, by np. muzycy wykonujący kwartet smyczkowy grali na pokładach czterech lecących helikopterów (*Helikopter-Streichquartett*). Gdy chodzi o indywidualne postawy kompozytorskie, można wskazać na dwie odmienne od siebie tendencje. Przykładem postawy tyleż indywidualnej co eklektycznej może być Michael Tippett, który np. w operze *New Year* zestawia z muzyką wysoką negro spirituals, jazz, rock, blues, rap. Podobnie Hans Werner Henze, którego cała twórczość naznaczona jest polistylistyką. Na przeciwnym zaś biegunie sytuuje się np. Witold Lutosławski, który w przeciągu wielu lat doszedł do strukturalnego monolitu – harmonijnego zestrojenia precyzji formalnej (przede wszystkim w odniesieniu do tzw. dwufazowego modelu formalnego) z techniką aleatoryzmu kontrolowanego, co zaowocowało niezwykle spójną i jednorodną wypowiedzią artystyczną; najlepszym przykładem jest tu jego *IV Symfonia*.

W stosunku jednak do powojennych dziesięcioleci można dostrzec jedną zasadniczą zmianę. Mamy tu na myśli żywe odrodzenie ducha muzyki późnego romantyzmu. Od dłuższego już czasu obserwujemy, jak przywracana jest ranga melodyce, harmonice, logice oraz wyrazistości konstrukcji formalno-dramaturgicznej, do której przedostają się wzniosłe emocje i uniesienia, promieniujące z szerokich planów narracji dźwiękowej i epickiego rozmachu. Nade wszystko jednak doświadczamy restytucji idei piękna muzycznego.

Przedłużenie postaw neoromantycznych – w rozmaitych zabarwieniach i odcieniach – widać oczywiście od samego początku XX wieku, nie tylko u kompozytorów, którzy w naturalny sposób zakorzeni byli jeszcze w poprzednim stuleciu

(Max Reger, Jean Sibelius, Siergiej Rachmaninow), lecz także u niektórych twórców późniejszych (Samuel Barber). Nurt ten jednak, choć znaczony dziełami pięknymi, chętnie wykonywanymi, cenionymi też przez publiczność, pozostawał na marginesie zasadniczych przemian, a w czasach apogeum awangardy niemal zupełnie zamarł.

Do odrodzenia neoromantyzmu w ostatnich dziesięcioleciach nie doszło wszakże przez nawiązanie do tych twórców, którzy przechowywali spuściznę późnego romantyzmu, ale dzięki syntezie środków XX-wiecznych z wielką tradycją sztuki ekspresywnej zapisaną dziełami Wagnera, Brucknera, Mahlera. Złagodzone więc środki wyrazu i powściągnięto modernistyczny woluntaryzm, jednocześnie powrócono do logiki kształtowania przebiegu muzycznego, napięć w konstrukcjach harmonicznym i dramaturgii dźwiękowej, śpiewności, grawitacji tonalnej, dyscypliny kontrapunktycznej, bardziej naturalnego traktowania aparatu wykonawczego *etc.*, co razem wzięte przyniosło remedium na przerosty awangardy. „Rozwichrzone”, permanentnie zatomizowane nowatorstwo znalazło swoje ramy. Ucieleśnieniem takiej wizji stały się dzieła Krzysztofa Pendereckiego, niegdyś kompozytora awangardowego, a począwszy od połowy lat siedemdziesiątych ukazującego współczesność – i nowoczesność zarazem – w duchu neoromantycznym.

W twórczości ostatnich dziesięcioleci Krzysztof Penderecki zespolił w całość środki wypracowane w okresie awangardowym (rozmaite efekty sonorystyczne, jak klaster, glissando, krzyk, syk, szept, głośny oddech, nadto poszerzone instrumentarium, np. okaryny czy perkusyjne tubafony) z elementami sięgającymi tradycji późnego romantyzmu (m.in. powrót do myślenia kategoriami tonalnymi i śpiewności melodyki, czytelność narracji, klarowność formy). Wielokrotnie łączy nową brzmieniowość z tradycyjnymi technikami kontrapunktycznymi i metodami budowania ekspresji, tworząc syntezę współczesnej wyobraźni twórczej i dźwiękowej oraz szeroko rozumianej muzyczno-kulturowej spuścizny Europy. Owo zespolenie tradycji i nowoczesności ujawnia się najpełniej w dziełach oratoryjnych i operowych. Zbliżoną tendencję można zaobserwować także u innych kompozytorów. Przykładem Elliot Carter, niegdyś nowator, a w swojej twórczości z lat dziewięćdziesiątych powracający do ideałów piękna.

Trzeba zaznaczyć, że jakkolwiek późnoromantyczna inspiracja odgrywa główną rolę w twórczym przywoływaniu przeszłości, to nie jest to bynajmniej jedyny punkt odniesienia. Neoromantyczne odrodzenie wytworzyło bowiem sprzyjający klimat do tego, by mogła ponownie powstawać muzyka, która w ogólności chce wypełniać te cele, jakie miała przez stulecia – przynieść piękno, wzruszenie, es-

tetyczną satysfakcję, przekazać ważne treści, zbudować człowieka, i to niekiedy tylko za pośrednictwem romantyczności. Z takich pobudek rodzą się zarówno utwory zwrócone w stronę tradycji, śpiewne i pełne eufonii, łagodności, melodycznego i brzmieniowego powabu, niekiedy archaizujące, jak i takie, do których wnikają sztandarowe zdobycze XX wieku – serializm, sonoryzm, aleatoryzm, a nawet bruityzm. Owe nowoczesności wszakże znajdują teraz swoje nowe uporządkowania, same też ujawniają się w bardziej wysublimowanych i wyselekcjonowanych kształtach. Doświadczają swoistej metamorfozy i stają się współuczestnikami nowego piękna. Jest to bardzo ważny znak muzyki naszych czasów, ale – pamiętajmy – tylko jeden z wielu.

Twórcy – dzieła

NOWOCZESNOŚĆ: Michael Tippett (1905-1998) – opera *New Year* (1988); Witold Lutosławski – *Chain 3*. na orkiestrę (1986), *Koncert fortepianowy* (1988), *IV Symfonia* (1992); Isang Yun (1917-1995) – *V Symfonia* (1987); Hans Werner Henze (1926-2012) – opera *Die englische Katze* (1982); György Kurtág (ur. 1926) – *Kafka-Fragmente* na sopran i skrzypce (1986); Karlheinz Stockhausen – heptalogia operowa *Licht. Die Sieben Tage der Woche* (1977-2005); Alfred Schnittke (1934-1998) – *IV Symfonia* na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę kameralną (1983); Helmunt Lachenmann (ur. 1935) – opera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997); Heinz Hollinger (ur. 1939) – *Scardanelli-Zyklus* na flet solo, chór mieszany, orkiestrę i taśmę (1985); Horatio Radulescu (1942-2008) – *Wild Incantesimo* dla 9 orkiestr (1978); Brian Ferneyhough (ur. 1943) – *Carceri d'Invenzione I-III* na kameralne zestawy instrumentów (1982-1986); Gérard Grisey (1946-1998) – cykl *Les espaces acoustiques* na orkiestrę (1974-1985); Tristan Murail (ur. 1947) – *Time and Again* na orkiestrę i syntezatory (1985); Dun Tan (ur. 1957) – opera *Marco Polo* (1995). NURT PÓŻNOROMANTYCZNY I POSTROMANTYCZNY: Gabriel Fauré (1845-1924) – cykl pieśni *La chanson d'Ève* na głos solo i fortepian (1910); Edward William Elgar (1857-1934) – *Koncert wiolonczelowy* (1919); Giacomo Puccini (1858-1924) – opera *Madama Butterfly* (1904); Jean Sibelius (1865-1957) – *Koncert skrzypcowy d-moll* (1904); Williams Ralph Vaughan (1872-1958) – opera *The Pilgrim's Progress* (1949); Max Reger (1873-1916) – *Romantische Suite* (1912); Siergiej Rachmaninow (1873-1943) – koncerty fortepianowe *III* (1909), *IV* (1926), *Rapsodie sur un thème de Paganini* (1934); Gustav Theodore Holst (1874-1934) – suita *The Planets* na chór dziecięcy i orkiestrę (1926); Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) – poemat symfoniczny *Jūra* (1907); Mieczysław Karłowicz (1876-1909) – poemat symfoniczny *Smutna opowieść* (1908); Joaquín Rodrigo (1901-1999) – *Concierto de Aranjuez* na gitarę i orkiestrę (1939); Samuel

Barber (1910-1981) – opera *Anthony and Cleopatra* (1966). ODRODZENIE NEOROMANTYZMU I RESTAURACJA IDEI PIĘKNA: Elliot Carter (1908-2012) – *Koncert klarnetowy* (1996); Henri Dutilleux (1916-2013) – *Koncert skrzypcowy „L'arbre des songes”* (1985); Tadeusz Baird (1928-1981) – *Concerto lugubre* na altówkę i orkiestrę (1975); Krzysztof Penderecki – opera *Raj utracony* (1978), *Polskie Requiem* na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę (1984), *Siedem bram Jerozolimy (VII Symfonia)* na 5 głosów solowych, głosy recytujące, 3 chóry mieszane i orkiestrę (1996); Henryk Mikołaj Górecki – *Totus Tuus* na chór a cappella (1987).

Magia przełomu wieków i ciekawość przyszłych czasów towarzysząca biegnącemu już nowemu stuleciu skłaniają do namysłu. Czy w muzyce obecnej doby zauważamy zjawiska, które za sprawą swojej wyrazistości, nowości i sugestywności zwiastowałyby ogólnie choćby rysujące się perspektywy rozwojowe na najbliższe dziesięciolecia? Czy zaistniały ostatnio takie wydarzenia, które byłyby jakąś analogią do tych sprzed stu lat – dzieł Debussy'ego, Schönberga, Strawińskiego? Albo jeszcze wcześniejszych – symfonicznej rewolucji Beethovena z początku XIX wieku czy radykalnych przewartościowań płynących z narodzin *stile moderno* na przełomie XVI/XVII wieku? Nic na to nie wskazuje, a istniejący stan rzeczy bynajmniej nie zachęca do odpowiedzialnych prognoz. Niektóre jednak pytania, dyktowane obiektywnym oglądem rzeczywistości, warto mimo wszystko postawić.

Jest bezsporne, że muzyka artystyczna naszych czasów ma dwóch potężnych rywali. Pierwszy – to kompozytorska spuścizna minionych epok; dzięki fonografii i potędze audiowizualnych mediów obecna w coraz większym stopniu, przyciągająca odbiorcę nowymi interpretacjami, stale poszerzającą się ofertą repertuarową. Tutaj na pewno terażniejszość przegrywa z historią. Czy będzie tak przez kolejne dziesięciolecia? Drugim konkurentem jest muzyka popularna. Jej inwazja przybrała niewyobrażalną dotąd skalę. Na naszych oczach twórczość ta doświadcza wielkiego awansu społeczno-kulturalnego: przedostaje się do sal filharmonicznych, przestrzeni teatralnych, sakralnych, uniwersyteckich, wchodzi w alianse z muzyką wysoką, często nawet wypierając ją z miejsc, które niegdyś były tylko dla niej. A wszystko dzieje się w dobie wzbierającego globalizmu, którego rozwoju i konsekwencji – również dla muzyki – nie sposób przewidzieć.

Czy zatem czeka nas era wielkich demokratycznych metropolii dźwiękowych, ugruntowanych na zaniku świadomości istnienia wszelkich dotąd odczuwanych różnic między rodzajami, gatunkami i stylami, przy rosnącym poczuciu,

że wszystko może się spotkać ze wszystkim, i na równych prawach? Czy mieszkanicami jednego gmachu będą: muzyczne tożsamości wielu kultur i kontynentów – twórczość wysoka, popularna i ludowa – muzyka dawna i nowa – piękno i brzydota – człowiek i maszyna – artysta i nie-artysta – sztuka i natura? Jak w takim otoczeniu odnajdzie się kompozytor wobec technologii multimedialnych, rozwijających się nieodwracalnie i w tak oszałamiającym tempie? Czy przyszłością staną się gigantyczne przedsięwzięcia metagatunkowe, przestrzenno-multimedialne, międzykontynentalne, a nawet kosmiczne, przy których *Licht* Stockhausena okaże się jedynie etiudą? A co w takim wypadku stanie się z coraz bardziej otwartym na świat i technologię odbiorcą? Czy także i on – wyposażony w nieograniczone możliwości manipulowania materią wizualno-audytywną i zachęcany do kreatywności – zostanie kompozytorem? I co będzie tworzył?

Możliwy jest inny scenariusz. Muzyka, którą zwykle się określać mianem poważnej lub wysokiej albo artystycznej, całkowicie ugnie się pod naporem innych wydarzeń dźwiękowych, artystycznych i paraartystycznych, zajmując wąski, nic nieznaczący margines – stając się swoistym skansenem, muzeum rzadkich pamiątek i osobliwości, zwiedzanym już tylko przez wytrwałych koneserów. Oto widzimy: ekskluzywne grono znawców pochyła się nad tajemnikami postspektralizmu i odnowionej „nowej złożoności”, toczy gorącą dyskusję nad ostatnim wyczynem notorycznego awangardysty; z nostalgią wspomina tradycyjny postwebernizm i niezapomniane efekty form otwartych; dostrzega i starannie odnotowuje wszystkie historyczne fazy rozwojowe, które doprowadziły do obecnych osiągnięć... – i podsuwa muzycznemu światu kolejną już, bardzo spójną i przemyślaną egzegezę. Świat ten jest już jednak gdzie indziej. Teraz właśnie zachwyca się ekscytującym brzmieniem niedawno założonej, a sławnej już na całym globie formacji neorockowej, porusza się zgodnie z rytmem wczoraj wymyślnego tańca, przeżywa fascynację nieoczekiwanym renesansem muzyki techno, od czasu do czasu ulega nieodpartemu urokowi świeżo powstałej piosenki, która go wzrusza i którą sam nuci. I nic nie wie o wybitnym kompozytorze, który w ostatnich latach odkrył nową metodę układania dźwięków i zrewolucjonizował język muzyczny.

Co napisze autor, który około 2100 roku będzie chciał przedstawić w główne kierunki muzyki artystycznej XXI wieku? Tego oczywiście nie wiemy. Nie jest jednak wcale wykluczone, że zamiar ten ostatecznie porzuci, bo uzna, że rzecz nie zasługuje na uwagę albo ... – że jest już nie do ogarnięcia.

SUMMARY

The article is a comprehensive presentation of the history of music in the twentieth century, taking into account the main trends and phenomena of this period, inter alia impressionism, expressionism, neoclassicism, dodecaphony, punctualism, and total serialism, then avant-garde solutions and pluralism after World War Two (inter alia electronic music, concrete music (*musique concrète*), graphic music, aleatoric music, open forms, instrumental theater, minimal music), and finally the most recent trends (e.g. spectral music, new complexity, polystylistics), including a clearly marked return to the Romantic tradition. The chronologically presented discourse includes opinions that concisely explain some compositional solutions, as well as the list of composers and the titles of their works that exemplified the problems discussed. The paper ends with the thoughts on the future of music in the new, twenty-first century.

The article is meant as teaching material for the arts and humanities programs.