

## „Schreker und die Moderne“

---

Jolanta Guzy-Pasiak

Tekst *Schreker und die Moderne – Zur dramaturgie des Fernen Klang* zamieszczony został w zbiorze dwudziestu ośmiu esejów Carla Dahlhaus'a *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*<sup>[1]</sup> pisanych na przestrzeni ponad 20 lat (od 1964 r.). Angielskie wydanie opatrzone bardziej nośnym tytułem *Schoenberg and the New Music*, nie tak dobrze jednak oddającym zawartość książki, poświęconej nie tylko Schönbergowi i Nowej Muzyce, ale też innym kompozytorom: Webernowi, Schrekerowi i Skriabinowi.

Teksty, ułożone w porządku tematycznym, dotyczą zarówno szczegółowych kwestii techniki kompozytorskiej, takich jak innowacje w zakresie poszczególnych elementów dzieła muzycznego (harmoniki, rytmiki, formy) czy są analizami wybranych utworów, lecz również podejmują problemy o ogólnym charakterze, np.: kategoria nowości w muzyce, rozwój i awangarda, koncepcja dzieła sztuki, muzyka programowa.

Pierwsze zdanie eseju o formie może charakteryzować sposób myślenia autora, który nie sprawi satysfakcji części pedantycznych badaczy: „pokusa do definiowania, ogarniania i zapanowania zdaje się być tak samo silnie obecna jak przeciwny impuls nakazujący by wszystko rozkładać i dystansować się. Definicje działają uspokajająco, ale też ograniczają. Szuka się w nich podparcia i natychmiast nabiera się względem nich podejrzeń”<sup>[2]</sup>. Należy przy tym zauważyć, że autor przekazuje swój punkt widzenia czytelnikowi gruntownie wprowadzonemu w problematykę sztuki i muzyki I połowy XX wieku, dla którego oczywista jest znajomość pewnych idei, poglądów, polemik.

Lektura tych frapujących i trafiających w sedno tekstów skłania do ponownego rozważenia rozpowszechnionych poglądów – dobrze więc, że staną się przedmiotem uwagi jeszcze innych autorów w ramach naszego seminarium dahlhausowskiego.

Wybrany przeze mnie do zreferowania na tym spotkaniu tekst *Schreker und die Moderne – Zur dramaturgie des „Fernen Klang”* został wcześniej opublikowany w księdze konferencji, zorganizowanej pod tym samym tytułem w 1978 dla uczczenia 100-lecia urodzin Franza Schreker'a, kompozytora nadal w Polsce mało znanego, zatytułowanej *Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik*<sup>[3]</sup>.

Schreker, rówieśnik Schönberga, cieszył się ogromnym uznaniem publiczności, krytyki i muzyków sobie współczesnych, lecz popadł w niemal kompletne zapomnienie po wyeliminowaniu go przez nazistów z

życia muzycznego z powodu żydowskiego pochodzenia oraz szokujących moralnie niektórych treści w librettach swych oper. Badania prowadzone systematycznie od lat 80-tych XX wieku[4] wskrzeszają twórców prześladowanych przez nazistów, takich jak Franz Schreker, Alexander Zemlinsky, Egon Wellesz, Erich Wolfgang Korngold oraz kompozytorów młodszej generacji; procesowi temu towarzyszy włączanie nie wykonywanej od lat muzyki do repertuaru koncertowego, dzięki czemu powraca w swym bogactwie europejska twórczość muzyczna sprzed momentu, w którym gwałtownie odmówiono jej statusu sztuki, a jej twórców napiętnowano.

Franz Schreker, twórca na wiele lat zapomniany, cieszył się w swoim czasie międzynarodową sławą (zwłaszcza od premiery opery *Der ferne Klang* w 1912), był najczęściej grywanym żyjącym kompozytorem w kręgu niemieckiej kultury w okresie 1912-1922, a jego dzieła gościły na każdej scenie operowej Niemiec i Austrii. Profesor wiedeńskiej Akademii Muzycznej, dyrektor Volksoper, dyrygent chóru Filharmoników Wiedeńskich, w 1920 r. został dyrektorem prestiżowej berlińskiej Hochschule für Musik i wyniósł szkołę na niezwykle wysoki poziom, kładąc nacisk na promowanie muzyki najnowszej. Wywarł duży wpływ jako kompozytor, dyrygent i pedagog w kręgu zainteresowanych muzyką współczesną. Miał też udział w sukcesach innych muzyków, np. Schönberga, prowadząc z wielkim powodzeniem dwie prapremiery jego utworów: *Friede auf Erden* (Wiedeń, 9 XII 1911[5]) i *Gurrelieder* (Wiedeń, 23 II 1913 r.[6]).

Do kwestii zaliczania Schrekera do twórców „nowej muzyki”, co sugerowałby tytuł jubileuszowego wydawnictwa: *Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik*, Dahlhaus odnosi się w zdecydowany sposób już w pierwszych zdaniach eseju *Schreker und die Moderne – Zur dramaturgie des Fernen Klang*:

„Schreker pisał *Der ferne Klang* w latach 1901-1910, w dekadzie, w której – jak zgodnie uważają historycy muzyki – rodziła się „nowa muzyka”, tworzona przez pokolenie kompozytorskie, do którego należał Schreker, jednak muzyka Schrekera nie należy do „nowej muzyki”, tej która rozwinęła się w latach 20-tych XX wieku”[7].

Samo określenie „nowa muzyka” nie mówi wiele o samej muzyce, jedynie sygnalizuje, że doszło do przerwania ciągłości, że rozpoczął się jakiś kolejny etap w historii muzyki. Dahlhaus wyjaśnia dalej, że najważniejsza dla tego przełomu jest schönbergowska emancypacja dysonansu (emancypacji dysonansu Dahlhaus poświęcił osobny esej, zamieszczony w tym samym tomie). Hermann Erpf, który wyczerpująco sformułował „materiałowe” zasady „nowej muzyki”[8] zwrócił uwagę na występujące w twórczości reprezentantów „nowej muzyki” różnorodne metody wbudowywania dysonansu w strukturę interwałową.

Dahlhaus kontynuując rozważania formułuje swoją główną tezę:

„o ile trudno jest traktować Schrekera jako przedstawiciela <<nowej muzyki>>, to bez wątpienia należy do tego, co Hermann Bahr[9] nazywa modernizmem, który powstał w muzyce później niż

w literaturze, i do którego należą dzieła takie jak *I symfonia* Mahlera czy *Don Juan* Ryszarda Straussa”<sup>[10]</sup>.

Autor krytykuje więc nazywanie Schrekera późnym romantykiem, widząc w nim właśnie twórcę modernistycznego:

„etykiety <<późny romantyk>>, która uczyniła tyle złego dla recepcji muzyki Schrekera, nie należy więcej stosować, dlatego, że jest zbyt ogólna na określenie tego czasu. Ten okres charakteryzowały w istocie przeciwieństwa i konflikty: w oczach współczesnych Strauss i Mahler reprezentowali modernizm muzyczny, natomiast przeciw temu określeniu protestował np. Pfitzner. (...) Jest absurdalne nazywać Straussa, Mahlera i Schrekera <<późnymi romantykami>>. (...) Przy tym termin <<późny romantyzm>> ma negatywne konotacje, podobnie jak dekadencja – był stosowany przez neoklasyków i przedstawicieli <<nowej rzeczowości>>, którzy dążyli do oddzielenia się od niedawnej przeszłości przesuwając ją w kierunku <<okropnego XIX stulecia>>”<sup>[11]</sup>, a jej przedstawicieli ujmując jako epigonów romantyzmu.

Schönberg skarżył się w 1928 r. w „Musikblätter des Anbruch”, że on i Schreker dzielą ten sam los: nagle zostali przydzieleni do przeszłości jako „romantycy”, podczas gdy niedawno byli „infante terrible” muzyki i muzykami przyszłości - lecz określenie to przylgnęło jednak tylko do Schrekera.

Zastąpienie „późnego romantyzmu” „modernizmem” jest rozwiązaniem terminologicznym, pozwalającym przedstawicielom modernizmu, tak samo jako „nowej muzyki”, przyznać estetyczną niezależność, wynikającą z podejmowania poszukiwań w ramach zasobów tonalnych, rytmicznych, brzmieniowych, poszukiwań służących większemu zróżnicowaniu, subtelności i ekspresyjności, w powiązaniu jednak z rozpoznawalnymi tradycyjnymi środkami muzycznymi. Modernizm, umiejscowiony na przelomie stuleci, jest rzecz jasna pojęciem dość pojemnym, zawierającym liczne kierunki w różnych dziedzinach sztuki (secesja, impresjonizm, symbolizm i in.).

Przykładów związków Schrekera z modernizmem Dahlhaus szuka w jego dziełach operowych, zwłaszcza w tytułowej operze *Der ferne Klang*, konstatując, że o przynależności twórcy do modernizmu decyduje dramaturgia tytułowej opery, która należy stylistycznie do francuskiego naturalizmu. Libretto opery, autorstwa Schrekera, ujęte skrótowo przedstawiałoby się następująco: kompozytor Fritz (tenor) opuszcza swoją ukochaną, dziewczynę z prostej i niezamożnej rodziny, by szukać „odległego dźwięku”. Po 10 latach bezskutecznych poszukiwań muzycznych (II akt) spotyka Gretę (sopran), będącą wówczas elegancką kurtyzaną w Wenecji, lecz nie godząc się na jej nowe wcielenie ponownie ją porzuca. Po kolejnych 5 latach (III akt), gdy udaje mu się w końcu wystawić swą operę spotyka dziewczynę, tym razem jest ona zwykłą ulicznicą. Opera Fritza nie odnosi sukcesu, a kompozytor umiera w ramionach Grety uświadamiając sobie – zbyt późno – że odległy dźwięk słyszał tylko w jej obecności.

Dahlhaus uważa dramat *Der ferne Klang* za zdecydowanie naturalistyczny, pod pewnymi względami podobny do *Luizy* Gustawa Charpentiera (1900), choć nie przesiąknięty do tego stopnia

naturalizmem. Bohaterami opery są zwykli ludzie, mieszczenie, niekiedy używający slangu, jednak wulgaryzmy służą tu celom przede wszystkim estetycznym, uzyskaniu większego kontrastu. Dahlhaus przyznaje, że trudno mówić o spójnej koncepcji dramaturgicznej dzieła Schreкера, a założenie tej tragedii, polegające na tym, że im dłużej bohater szuka swego „dźwięku”, tym bardziej się od niego oddala należy do klasycznych wątków. Przeciwwstawienie sztuki życiu było tematem wówczas aktualnym i wielokrotnie podejmowanym przez Ibsena (*Gdy się zbudzimy spośród zmarłych*), Hofmannsthal, Thomasa Manna, co potwierdza uczestnictwo muzyka w życiu literackim jego czasów.

Dahlhaus zdecydowanie docenia innowacyjność sztuki, lecz zarazem zauważa, że warstwa muzyczna nie jest w stanie korespondować z dialektyką sytuacji, w którą Fritz jest uwikłany, a nawet, że dochodzi do rozejścia się logiki przebiegu dramatu i muzyki. Jasnym przykładem może być tytułowy „odległy dźwięk” ukazany słuchaczom za pośrednictwem czelesty: śpiewak grającego głównego bohatera dramatu trzykrotnie, przy każdym spotkaniu z Gretą, faktycznie słyszy „odległy dźwięk”, którego jako Fritz – postać literacka – naprawdę nie odnajduje aż do końca życia. Dramat naturalistyczny powinien być wystawiony właściwie jako sztuka bez muzyki, lecz jeśli jest operą – jak w tym przypadku, to możliwym wyjściem z tej problematycznej sytuacji jest nawiązanie do koncepcji Wagnera i potraktowanie tej opery jak baśni, w której muzyka i treść wzajemnie się wspierają.

Pogląd Paula Bekkera, widzącego w Schrekerze „współczesnego Wagnera”, jedyne nowoczesnego kompozytora, który mógłby zająć miejsce romantycznego twórcy, jednakże bez konsekwencji stylistycznych, został również w tym eseju skomentowany przez Dahlhauusa, który nie dostrzega w Schrekerze następcy twórcy z Bayreuth, lecz rozważa związki naturalizmu i muzycznej metafizyki zawarte w operze *Tristan i Izolda*, w której przenikają się symbole miłości i śmierci.

Odpowiedź na *Tristana*, faktyczny powrót do opery, oznaczała stworzenie jednak czegoś mniej wartościowego, ale Schreker – według Dahlhauusa – nie zdawał sobie z tego do końca sprawy. Kompozytor był w stanie wyjść ponad elementy naturalizmu przez przywołanie atmosfery *Tristana*, w którym muzyka wyrażała świat nierealny. W sytuacji historycznej, gdy z jednej strony, duch czasów wymagał zwrócenia się ku naturalizmowi, a z drugiej strony muzyka, z dala od weryzmu, była post-wagnerowska, powstało dzieło, w którym współistniały dwa, sprzeczne ze sobą, poziomy.

Kwestię opery *Der ferne Klang* podjął wcześniej Theodor W. Adorno<sup>[12]</sup>, który oceniał dość krytycznie Schreker jako kompozytora i librecistę. Ogromna popularność Schreker deprecjonowała kompozytora w oczach Adorna, wyrażającego przekonanie, że prawdziwa sztuka musi napotkać na złe przyjęcie wśród szerokiej publiczności. Rozwiązania instrumentacyjne, być może jeden z głównych walorów języka muzycznego, zostały uznane przez filozofa za zbyt błyskotliwe i powierzchowne. Eklektyzm języka tonalnego, nie opowiedzenie się po stronie atonalności i brak systemowych rozwiązań obecnych w twórczości idealizowanego przez niego Schonberga<sup>[13]</sup> sprawiły, że język muzyczny kompozytora nie uzyskał wysokiej oceny ucznia A. Berga.

W kontekście głównego problemu podjętego w eseju Dahlhaus'a istotny jest jednak fakt, że również Adorno postrzega Schreker'a nie jako romantyka, zapatrzonego w dawne ideały muzyki niemieckiej, a modernistę wyrażającego nową wizję świata, choć w krytycznym ujęciu Adorno Schrekerowi trochę brakuje pogłębionego podejścia do problemu modernistycznej kondycji człowieka.

---

[1] Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978, s. 218-226. Cytaty podaję za przekł. angielskim: *Schreker and modernism: on the dramaturgy of „Der ferne Klang“*. W: Carl Dahlhaus: *Schoenberg and the New Music. Essays*. Przekł. Derrick Puffett, Alfred Clayton. Cambridge 1987 s. 192-200.

[2] Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music...*, op. cit., s. 248 (wszystkie cytaty w przekł. J.G.P.).

[3] *Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik*. Red. Otto Kolleritsch. Graz 1978.

[4] Jedną z pierwszych publikacji z omawianego zakresu była praca Freda K. Prieberga *Musik im NS-Staat* (Frankfurt a.M. 1982). Z ostatnich wydawnictw zob. np. zbiór esejów pod redakcją Michaela H. Katera, Albrechta Riethmüllera *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945* (Laaber 2003). Zob. też Jolanty Guzy-Pasiak *Między Schrekerem a Schönbergiem – z zagadnień twórczości Karola Rathausa* („Muzyka” 52: 2007 nr 3 s. 101-122).

[5] Prapremiera odbyła się w Großer Musikvereins-Saal, wykonawcami byli: Philharmonischer Chor, Wiener Lehrergesangsverein i Wiener Tonkünstler-Orchester.

[6] Prapremiera odbyła się w Großer Musikvereins-Saal, wykonawcami byli Anna Bahr-Mildenburg, Marya Freund, Franz Nachodź i Philharmonischer Chor.

[7] Carl Dahlhaus, op. cit., s. 192.

[8] Hermann Erpf: *Vom Wesen der Neuen Musik*. Stuttgart 1949. Podaję za pracą Macieja Gołąba *Józef Koffler* (Kraków 1995, s. 189-190).

[9] Hermann Bahr stworzył pojęcie modernizmu w literaturze (zob. *Zur Kritik der Moderne* z 1890 r.).

[10] Carl Dahlhaus, op. cit., s. 192.

[11] Carl Dahlhaus, op. cit., s. 193.

[12] Theodor W. Adorno: *Franz Schreker*. W: *Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II*. Frankfurt/Main 1963 s. 181-200. Zob. również Sherry D. Lee: *A Minstrel in a World without Minstrels: Adorno and the Case of Schreker*. „*Journal of the American Musicological Society*” 58: 2005, nr 3, s. 639–696.

[13] Zob. Theodor W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*. Przekł. Fryderyka Wayda. Warszawa 1974 (niem. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/Main 1948).