

# Dodekafonia i pamięć

## czyli

### raz jeszcze o *Ocalałym z Warszawy* Arnolda Schönberga

---

M a r c i n K r a j e w s k i

Instrumentalny wstęp wprowadzający słuchacza *in medias res*, w sam środek tej muzycznej historii liczy 11 taktów. Początkowa fanfara trąbek wsparta tremolem skrzypiec a potem kontrabasów eksponuje interwały małej sekundy, kwarty i wielkiej tercji. Dwanaście dźwięków układa się w lekko zmieniony porządek trytonowej transpozycji serii zasadniczej: *f i s g c e a s d i s h b f c i s a i s d*<sup>1</sup>. W jedenastu taktach wstępu jest ona transponowana, odwracana i rozbijana na części, rozrzucone w głosach instrumentalnych. Te ostatnie zestawiane w różnych kombinacjach: tremola altówek z figurami drzewa, fłażoletowe nuty skrzypiec z triolami harfy i tremolandem niskich smyczków, stukot ksylofonu z wybijanymi szesnastkami klarnetów wiolonczel. Trójdźwięk zwiększony *c e a s* daje się tu słyszeć nieustannie – wędruje między grupami instrumentów, by w t. 10 (partia puzonów)<sup>2</sup> posłużyć za tło opadającej figurze skrzypiec i klarnetów, i utorować drogę pierwszemu słowom recytatora: „I cannot remember everything!”.

Tak rozpoczyna się relacja o wydarzeniach w jednym z obozów zagłady (umiejscowienie akcji w warszawskim getcie ma raczej charakter umowny): pobudka, wrzask, bicie do nieprzytomności, wreszcie odliczanie odsyłanych do komory gazowej – zrazu nieporządne, utykające, potem już metodyczne i coraz szybsze, aż do momentu gdy nad impetycznym potokiem liczb wznosi się wspólny śpiew, wywołane w chwili katastrofy „zapomniane wyznanie wiary”, *Shema Yisroel*. Tekst tej relacji, w oparciu o słowa naocznego świadka, napisał sam kompozytor. Wypowiedzi feldfebla oddane zostały w brzmieniu niemieckim, modlitwa, którą w finale wykonuje chór, śpiewana jest po hebrajsku (słowa pochodzą z 6. rozdziału Księgi Powtórzonego Prawa – wiersze od 4. do 7.). Ton biblijnych słów ostro kontrastuje

---

<sup>1</sup> Za postać zasadniczą serii ( $P_0$ ) uznajemy następstwo interwałowe  $\uparrow 1544-541544-5$  realizowane od dźwięku *c*, gdzie cyfry oznaczają rozmiary interwałów mierzone w półtonach, strzałka – kierunek kroków interwałowych, a łącznik – zmianę ich kierunku (ten sposób zapisu serii przyjmujemy za: Bogusław Schaeffer: *Nowa muzyka*, Kraków 1958, s. 79). Symbole P, I, R, RI oznaczają odpowiednio: postać zasadniczą serii, jej inwersję, raka i raka inwersji; cyfry od 1 do 11 w indeksach dolnych tych symboli odnoszą się do dźwięków rozpoczynających daną postać szeregu (0=*c*, 1=*cis*, 2=*d* itd.).

<sup>2</sup> Arnold Schönberg: *A Survivor from Warsaw for narrator, men's choir and orchestra op. 46*, ed. by Jean-Louis Monod, Wien 1979.

z kwestiami sierżanta – te dwie nieprzystające do siebie sfery, rozdziela „neutralny” obszar wypowiedzianej po angielsku pierwszoosobowej relacji.

Ułożony stosownie do muzycznych potrzeb tekst Schönberga obfituje w momenty dla dźwiękowej wyobraźni niezwykle inspirujące, a opracowane potem niemal onomatopiecznie – jak te fragmenty, w których mówi się o porannym capstrzyku, o miarowym odliczaniu, o nerwowym pośpiechu („nervous agility”), o „tętnie sploszonych koni” („a stampede of wilde horses”). Szczególne predyspozycje kompozytora do muzycznego ilustrowania scen napięcia i katastrofy<sup>3</sup> nieustannie dają o sobie znać w tej partyturze. Przeznaczona trąbkom i smyczkom (rzadziej dętym drewnianym) fanfara towarzyszy słowom: „the day began as usual” (t. 25) i „the trumpets again” (t. 32-3) Wspomnieniu nerwowego pośpiechu („nervous agility”) wtórują nieregularne repetycje pojedynczych dźwięków oraz akordów w partiach oboju, fagotu, trzech trąbek i trzech puzonów dobarwionych perkusją (t. 36-7); podstawę harmoniczną tego fragmentu (głosy puzonów) stanowi następstwo trójdzźwięków wielkotercyjnych, które powróci jeszcze – w podobnym kontekście wyrazowym – pod koniec utworu (t. 72-80, partia altówek). Tremolandowe eksklamacje instrumentalne służą za tło okrzykom feldfebla: „Achtung!”, „Abzählen!” (flet piccolo, róg i ksylofon – t. 41; po dwa flety, oboje oraz klarnety – t. 63; pary fletów piccolo, trąbek i rogów z altówkami – t. 66). W scenie odliczania słyszymy najpierw nieregularne („They started slowly and irregularly...”) pizzicato smyczków, a następnie („They began again...”) miarowe i coraz szybsze („faster and faster”) ostinato, angażujące coraz więcej instrumentów orkiestry i narastające aż do pełnego tutti (t. 64-5, 72-80).

Towarzysząca głosom wokalnemu orkiestra raz tylko, w finale kantaty, użyta jest *en masse*; dominują w tej partyturze kolorystyczne ansamble wyłaniane z dość licznej grupy<sup>4</sup> (jak te, o których wyżej wspomniano). Do roli zasady instrumentacyjnej pretenduje tu również unikanie zdwojeń i eksponowanie kontrastów rejestrowych.

Barwowe zróżnicowanie sprzyja partykulacji formy, uwydatnia kolejne nawroty wiążących ją motywów, których da się tu wyróżnić kilka<sup>5</sup>. Fanfarrowe wezwanie trąbek otwierające kantatę (t. 1) powraca dwukrotnie (t. 25-7, 31-5) – raz w partii trąbki, raz w smyczkach i drzewie; charakterystyczną zstępującą figurę z t. 10 (skrzypce *pizzicato* wsparte klarnetami na tle trójdzźwięku zwiększonego w partii puzonów) słyszymy ponownie w t. 51, w instrumentacyjnej „inwersji” i „augmentacji”: tym razem szesnastkowy pasaż całej niemal (bez fagotów) sekcji drzewa wspierają skrzypce *arco* i *tremolo* – wielkotercjowe tło nie zmienia swego położenia; dodekafoniczna melodia, intonowana w finale przez chór

<sup>3</sup> W twórczości Schönberga znajdujemy liczne tego przykłady, jak np. monodram *Erwartung* op. 17 (1909) czy *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1929-1930).

<sup>4</sup> Skład orkiestry jest następujący: 2 flety (ze zmianą na *piccoli*), 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 4 rogi, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja (ksylofon, dzwony, werbel, wielki bęben, kotły, talerze, triangel, tamburyn, tam-tam, kastaniety), harfa, 10 I skrzypiec, 10 II skrzypiec, 6 altówek, 6 wiolonczel, 6 kontrabasów.

<sup>5</sup> Por. sposób wyróżnienia jednostek motywicznych w: Beat A. Föllmi: „I cannot remember everything”. *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate „Ein Überlebender aus Warschau”*, w: *Archiv für Musikwissenschaft*, 55 (1998), s. 38-43.

(ze słowami modlitwy *Shema Yisroel*), pojawia się w szczątkowej postaci już wcześniej, w partii rogu w t. 18-21. Powroty wyróżnionych motywów decydują w dużym stopniu o spoistości przebiegu kantaty, który jawi się słuchaczowi jako trójdzielny: po instrumentalnym wstępie (t. 1-10) następuje opowieść narratora (t. 11-80), zwieńczona ustępem chóralnym (t. 80-99), będącym *de facto* rodzajem fantazji chorałowej opartej na dodekafonicznym, śpiewanym *cantus firmus*. Konstrukcja Schönbergowskiego Triu smyczkowego op. 45 doczekała się znamiennej konstatacji Hansa Heinza Stuckenschmidta, którą odnieść można w dużym stopniu również do ukształtowania *Ocalalego z Warszawy*: „(...) łatwo dostrzegalne powtórzenia przyczyniają się do uplastycznienia formy całości. Uzyskują tu charakter nawiązania, odwołania się, które nie jest jednak mechaniczną repetycją tego, co zostało już powiedziane, lecz (...) staje się czymś w rodzaju montażu z gotowych elementów. (...) stosunkowo łatwo – zarówno od strony tematycznej, jak i motywicznej – można wyśledzić sposób montowania struktur, które grupują znane elementy w ciągle nowe, zaskakujące, podobne kalejdoskopowym figurom kombinacje”<sup>6</sup>.

Znaczenie relacji motywicznych wydaje się być dla konstrukcji op. 46 równie doniosłe, co wysokościowa organizacja dzieła, regulowana dwunastodźwiękową serią o wzorze interwałowym  $\uparrow 1544-541544-5$  (por. przypis 1.), dającym (w postaci  $P_0$ ) następstwo: *c cis fis ais d a f e h g dis gis*. Druga połowa szeregu zbieżna jest z inwersją pierwszej, transponowanej o kwartę w górę (lub kwintę w dół) – takie wewnętrzne powiązanie typowe jest dla większości serii Schönberga; pozwala ono budować dwunastotonowe kompleksy w poziomie i w pionie wtedy, gdy zestawia się dwie formy szeregu związane tą samą relacją, co oba jego heksachordy<sup>7</sup>, np.:

	12 różnych dźwięków						12 różnych dźwięków					
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>IX</b>	<b>X</b>	<b>XI</b>	<b>XII</b>
$P_0$	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>ais</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>dis</i>	<i>gis</i>
$I_5$	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>dis</i>	<i>gis</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>ais</i>	<i>d</i>	<i>a</i>

Seryjna składnia *Ocalalego* kształtowana jest w głównej mierze właśnie przez tego typu zestawienia.

Kolejne dźwięki opisywanego szeregu układają się m. in. w trzydźwiękowe grupy o zawartościach interwałowych: 156<sup>8</sup> (dźwięki I-III i V-VII), 145 (II-IV, IV-VI oraz VII-X), 134 (VII-IX), 336 (X-XII) i 444 (III-V), współtworzące harmoniczną warstwę kompozycji. Szczególna rola przypada tu trójdzźwiękowi zwiększonemu, utworzonemu przez 3., 4. i 5. dźwięk serii. Współbrzmienie to stanowi

<sup>6</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schönberg*, tłum. Stanisław Haraschin, Kraków 1987, s. 119.

<sup>7</sup> Z listu Schönberga do Josepha Rufera (z 8 czerwca 1950 r.): „Osobiście staram się tak przygotować serię, by inwersja pierwszych sześciu dźwięków dała pozostałe sześć dźwięków w kwincie dolnej. Następnie, dźwięki od siódmego do dwunastego, złożony jest z tych drugich sześciu dźwięków w odmierzonej kolejności. Daje to tę korzyść, że partiom muzycznym złożonym z pierwszych sześciu dźwięków towarzyszyć mogą harmonie drugich sześciu dźwięków i nie otrzymamy żadnych zdwojeń”. Cyt. za: Luigi Rognoni: *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Kraków 1976, s. 287.

<sup>8</sup> Zapis cyfrowy odnosi się tu do tzw. sum harmoniczných; por.: B. Schaeffer: op. cit., s. 79.

rodzaj harmonicznego przebiegu<sup>9</sup>, występuje niemal nieustannie na przestrzeni całego utworu. Każda z trzech możliwych transpozycji tej triady łączy (poprzez występowanie na pozycjach III-V) sześć form serii<sup>10</sup> – dla trójdźwięku *c e as* są to: P<sub>2</sub>, P<sub>6</sub>, P<sub>10</sub>, I<sub>2</sub>, I<sub>6</sub>, I<sub>10</sub>. Takie zestawienie seryjnych postaci zauważamy w partyturze kilkakrotnie, najbardziej jednak wyraziście w instrumentalnym wstępie, porządkowanym przez trójdźwięk *c e as* i sześć wskazanych wyżej form serii. Szczególnie interesująco przedstawia się dyspozycja postaci seryjnych w głosach instrumentalnych pod koniec wstępu (t. 10-11):

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII	
							IX					
P <sub>2</sub>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>as</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>cis</i>	<i>g</i>
P <sub>6</sub>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>b</i>	<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>h</i>
P <sub>10</sub>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>d</i>		<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>dis</i>
							<i>cis</i>					
I <sub>2</sub>	<i>d</i>		<i>as</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>dis</i>	<i>a</i>
	<i>cis</i>											
I <sub>6</sub>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>d</i>		<i>h</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>cis</i>
							<i>dis</i>					
I <sub>10</sub>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>e</i>		<i>as</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>		<i>dis</i>	<i>d</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>
			<i>c</i>				<i>gis</i>					
	vni		trbni			cl	vle+vcl+cb					-

O ustępie tym Adam Walaciński pisze: „(...) połączył Schönberg sześć form serii – trzy postaci oryginalne i trzy inwersje – w których występuje ten sam trójdźwięk wielkotercjowy C-E-As (...). Jednak cała warstwa motywiczna (akordy w niskich smyczkach, pasaż skrzypiec wsparty klarnetem) wykazuje jednocześnie uporządkowanie modalne, bo wyeliminowanie z szeregu (...) akordu wielkotercjowego tworzy automatycznie skalę modalną 2:1:1, względnie 1:1:2 (...)”<sup>11</sup>. Warto dodać, że figura klarnetu w t. 11 postępuje po stopniach – zawierającej się w modusie 1:1:2 – skali całotonowej. Warto w tym kontekście pamiętać o „trójdźwiękowych progresjach” (t. 35-7, głosy puzonów; t. 72-80, partia altówek), którym przypisaliśmy uprzednio znaczenie ilustracyjne.

Historia ocalałego z Warszawy jest w swej muzycznej warstwie uporządkowana dwunastodźwiękowo; zarazem jednak sposoby wyzyskiwania szeregu (*vide*: powyższa tabela) są na tyle swoiste, by skłaniać wręcz do kwestionowania seryjnej organizacji wielu fragmentów partytury.

<sup>9</sup> Michael Strasser mówi o „pedale harmonicznym”; por.: idem: „A Survivor from Warsaw” as a personal parable, w: *Music and Letters*, vol. 76, no. 1 (Feb. 1995), s. 62.

<sup>10</sup> Analogicznie dla form R oraz RI (tu oczywiście trójdźwięk zwiększony zajmuje pozycje VIII-X).

<sup>11</sup> Adam Walaciński: *Dodekafonia i modalizm*, w: *Retrospekcje. Teksty o muzyce o XX wieku*, Kraków 2002, s. 30.

Jak zauważa Luigi Rognoni: „W surowym (...) realizmie technika dodekafoniczna znika i ukrywa nawet szczegóły niezbędne dla konstrukcji”<sup>12</sup>.

Cytowana wielokrotnie relacja Josepha Rufera przypisuje twórcy dodekafonii taką na jej temat wypowiedź: „Dokonałem odkrycia, które zapewni muzyce niemieckiej panowanie na najbliższe sto lat”. W jednym ze swoich tekstów poświęconych Schönbergowi Florian Dąbrowski dopowiada: „(...) *niemieckość* (...) trzeba uznać za jeden z ważkich czynników predestynujących go na twórcę nowego systemu”, ponieważ „dogłębne dociekania właściwe są szczególnie Niemcom, a Schönberg, mimo że urodzony w Austrii czuł się głęboko związany z kulturą niemiecką, z niemiecką muzyką”<sup>13</sup>. Sam kompozytor widział wśród swoich mistrzów Bacha, Mozarta, Beethovena, Wagnera i Brahmsa; pisał przy tym: „Moja muzyka wyrosła na gruncie sztuki niemieckiej. (...) Czytając moje dzieła można to zauważyć z całą pewnością”<sup>14</sup>.

W roku 1898, pochodzący z rodziny żydowskiej i żyjący w katolickim Wiedniu Schönberg przystępuje do tamtejszej gminy protestanckiej, również w ten sposób podkreślając swoją duchową genealogię. Czytuje Anioła Ślązaka i Jakuba Boehme; kluczową dla dodekafonii ideę „jedności przestrzeni muzycznej” wywodzi z pism mistycznych Swedenborga, czemu da wyraz, pisząc później *Composition with Twelve Tones*<sup>15</sup>. W okresie komponowania pierwszych dzieł dwunastotonowych (ok. 1923) zwraca się w stronę religii żydowskiej<sup>16</sup>. Technika dodekafoniczna służyć będzie odtąd wielokrotnie wyrażaniu treści religijnych, aż po ostatnie ostatnie takty ostatniego opus kompozytora, gdzie seryjne sploty towarzyszą słowom: „(...) und trotzdem bete ich”. Duchowa ewolucja artysty doprowadzi go w 1933 r. do ponownego przyjęcia wiary przodków, a tragedia własnego narodu, czy może obu własnych narodów, każe skomponować *Odę do Napoleona*, liturgiczne *Kol Nidre* i psalmy z op. 50.

Miejsce *Ocalalego z Warszawy* wypada pośród tych dzieł – jest jednak osobne. Łatwo (może nazbyt łatwo) dowieść tego, wskazując na „dokumentalny” czy nieledwie „publicystyczny” charakter tekstu, na wyszukanie seryjnej *artis combinatoriae*, sposób operowania zespołem orkiestrowym czy ścisłość słowno-muzycznych związków.

Zalążek odekafonicznej melodii, która w końcowym chórze powróci ze słowami *Shema Yisroel* pojawia się w t. 18-21 (w partii rogu, na tle harfy i solowo obsadzonych smyczków) stosownie do słów

<sup>12</sup> L. Rognoni: *Wiedeńska szkoła muzyczna...*, op. cit., s. 303.

<sup>13</sup> Florian Dąbrowski: *Arnold Schönberg*, w: *Res Facta* nr 6, Kraków 1972, s. 68.

<sup>14</sup> A. Schönberg: *Style and Idea*, London-Boston 1984, s. 172-174.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 223.

<sup>16</sup> Z listu Schönberga do Albana Berga (16 października 1933): „Jak już z pewnością zauważyłeś, mój powrót do religii mojżeszowej nastąpił dawno i widoczny jest w mojej twórczości, nawet w utworach wydanych (*Du sollst nicht, du musst*) oraz w *Mojżesz i Aronie*, o którym ty wiesz już od 1928, a który jednak jest co najmniej pięć lat wcześniejszy”; cyt. za: L. Rognoni: *Wiedeńska szkoła muzyczna...*, op. cit., s. 225-6.

narratora: „I remember only the grandiose moment when they all started to sing (...)”. Zanim dane będzie słuchaczowi usłyszeć melodię raz jeszcze, dojdzie do strettowego jakby spiętrzenia seryjnych form – kolejne transpozycje postaci oryginalnej oraz inwersji następować będą po sobie coraz to szybciej, w rytmie narzuconym przez chromatyczną progresję trójdźwięków zwiększonych (te ostatnie w partii altówek wzmocnionych potem trąbkami; t. 72-80). Gdy w końcu chórzyci (unisono z puzonem) zaintonują *Śluchaj, Izraelu*, dodekafoniczny szereg rozsypie się w partiach towarzyszenia w proste pochody chromatyczne. Dopiero po chwili seria ukonstytuuje się znowu (t. 86: dźwięki I-VI form I<sub>2</sub> i P<sub>9</sub> w niskich smyczkach; pełna postać P<sub>10</sub> w głosach drzewa w następnym takcie); stale dotąd obecne pionowe współbrzmienia wielkoterejowe nie zabrzmią na przestrzeni kolejnych 10 taktów (aż do t. 91 – tu w drzewie, rogach i skrzypcach).

Muzyka wiedzie słuchacza od „I cannot remember everything!” i „I have no recollection (...)”, i prowadzi go na drugą stronę, gdzie rygor seryjny rozluźnia się, gdzie nie recytuje się już lecz śpiewa, i słyhać „zapomniane wyznanie wiary”<sup>17</sup>. Pamięć, która w ginących odżywa, odezwie się echem w pamięci słuchacza. Czy możemy myśleć o nim i o nich inaczej, jak o „ocalałych z Warszawy”?

---

<sup>17</sup> „(...) the forgotten creed” - słowa narratora w t. 20-21.