

*Musique de douze sons.*

Uwagi o recepcji techniki dodekafonicznej we Francji

---

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

Na stronach wydanego w 1636 roku w Paryżu traktatu Mersenne'a *Harmonie universelle* znajdujemy – pośród wielu innych – rozważania na temat podziału monochordu, ruchu wahadeł, teorii afektów i poszukiwań języka uniwersalnego. Z ostatnią kwestią wiąże autor zagadnienie następujące: pyta o ilość sekwencji muzycznych możliwych do utworzenia, gdy ma się do dyspozycji rozłożone w trzech oktawach 22 diatoniczne stopnie, respektuje się zakaz ich powtarzania w ramach sekwencji, a równoważność oktawową nie obowiązuje. Stosując rutynowy wzór kombinatoryczny uzyskuje Mersenne 22-cyfrową liczbę tak pomyślanych porządków<sup>1</sup>.

Niespełna sto lat później, w roku 1722 (i również w Paryżu), Jean-Philippe Rameau publikuje swoją *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. W dziele tym prezentuje ideę „klas wysokości dźwięku” oraz „klas interwałowych”, a także inwersyjnej tożsamości dźwiękowych układów<sup>2</sup>. W toku rozważań stwierdza: „Ileż akordów, ileż pięknych melodii, ta nieskończona różnorodność, ten wyraz, tak piękny i słuszny, uczucia oddane z taką wiernością; wszystko pochodzi z dwóch lub trzech interwałów ułożonych tercjami, których zasada zawiera się w jednym jedynym dźwięku”; i dalej: (...) „nic nie jest prawdziwsze i bardziej oczywiste niż znalezienie źródła wszystkiego w jedności”<sup>3</sup>.

Czyniąc teraz kolejny – tym razem ponad z górą dwustu latami – krok w czasie, sięgnijmy jeszcze do *Composition with Twelve Tones* Arnolda Schönberga, by przypomnieć tu sobie i jego zdanie: „Podstawowym walorem mojej metody komponowania seriał dwunastu dźwięków jest integracja utworu muzycznego”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Dokładnie 1 124 000 727 777 767 607 680 000; por.: U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł.: W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 152-3.

<sup>2</sup> A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 25-41.

<sup>3</sup> Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł.: Z. Skowron, Kraków 1997, s. 200.

<sup>4</sup> Cyt. za: A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 189.

Zachwalana tu przez Schönberga metoda kompozycyjna miała według jego wielokrotnie przwoływanych słów: „zapewnić muzyce niemieckiej panowanie na najbliższych sto lat”<sup>5</sup>. Za sprawą Tomasza Manna to skojarzenie dodekafonii z niemieckością nabrało po latach znacznej nośności; po paryskiej premierze *Kwintetu op. 26* Schönberga wielu tamtejszych krytyków skłonnych zaś było uznać technikę dwunastotonową za z gruntu obcą „duchowi francuskiemu”<sup>6</sup>. Dopiero później przychodzi czas na snucie paralel w typie tej boulezowskiej z lat sześćdziesiątych zeszłego stulecia: „Tylko Debussy wykazuje podobieństwo do Weberna; obydwaj próbowali odejść od wszelkiej organizacji formalnej, która poprzedza kreację dzieła; usiłowali posłużyć się pięknem dźwięku *per se* i za pomocą redukcji środków zatomizowali język muzyczny”<sup>7</sup>.

Ci dwaj właśnie – Debussy z jednej, Webern z drugiej strony – patronowali poszukiwaniom młodego (a także – dodajmy – niemłodego) Bouleza. Liczbowe wartości odpowiadające pozycjom dźwięków w dwunastotonowym szeregu decydują o rytmicznej i dynamicznej organizacji *Struktur* na 2 fortepiany, dając możliwość operowania to zagęszczonym, to znów rozrzedzonym materiałem w dwóch nałożonych na siebie warstwach<sup>8</sup>. Rezultat ten byłby nie do pomyślenia bez zdobyczy Weberna; zarazem jednak jego oblicze brzmieniowe przywodzi na myśl (choć oczywiście nie wprost) Debussy’ego. Nie zapominajmy przy tym, że lekcją Weberna i Debussy’ego była dla Pierre’a Bouleza lekcja Leibowitza i Messiaena.

Zależność koncepcji *Struktur* od idei *Mode de valeurs et d’intensités* nie ulega wątpliwości. Messiaen przedstawia wprawdzie składniki swej serii dość swobodnie, zachowuje przy tym jednak charakterystyczne przyporządkowania dźwięk-rytm-głośność-dynamika na przestrzeni całego utworu, w jego trzech warstwach przebiegających równolegle. Rozwiązanie to nie pozostaje bez wpływu również na dalszy rozwój techniki twórczej samego Messiaena, zwłaszcza zaś na istotną dla niej koncepcję „postaci rytmicznych”<sup>9</sup>. Zdarza się, że tym ustawicznie przekształcanym tworum towarzyszą niezmiennie jakości dynamiczne, barwowe i wysokościowe. Zdaniem Małgorzaty Woźnej – Stankiewicz: „Messiaen z jednej strony korzysta więc z doświadczeń wyniesionych z własnych (...) poszukiwań w zakresie totalnego

<sup>5</sup> H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, przeł.: St. Haraschin, Kraków 1987, s. 69.

<sup>6</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985 („Muzyka polska w dokumentach i interpretacjach”, red. M. Perz), s. 217-8.

<sup>7</sup> P. Boulez: *Incipit*, [w:] *Relevés d’apprenti. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin*, Paris 1966, s. 273-4; przekład za: E. Fubuni, *op. cit.*, s. 491.

<sup>8</sup> A. Jarzębska, *Idee relacji serialnych w muzyce XX wieku*, Kraków 1995, s. 226-8; B. Schaeffer, *Klasyki dodekafonii. Część analityczna*, Kraków 1964, s. 186.

<sup>9</sup> Chodzi tu o rytmiczne motywy o indywidualnym profilu, łączone w grupy i w ramach grup przekształcane we wzajemnym uwikłaniu (np. jedna z postaci zostaje o daną wartość rytmiczną skrócona, druga – o tyle samo wydłużona, trzecia zaś nie ulega pod tym względem zmianom); por.: M. Woźna-Stankiewicz, *Postacie rytmiczne Oliviera Messiaena*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją. Księga pamiątkowa na 60-lecie urodzin Marka Podhajskiego*, Gdańsk 1998 („Prace specjalne”, red. J. Krassowski, 55) s. 144.

serializmu (...), a z drugiej strony przeciwstawia się tendencji do nadmiernej atomizacji kontinuum muzycznego<sup>10</sup>. Tyle w kwestii starszego z dwóch mistrzów Bouleza<sup>11</sup>.

Drugim z nich był urodzony w Warszawie, uczony dodekafonii w Wiedniu, a działający stale w Paryżu René Leibowitz: z początku – wiedeński uczeń Schönberga; z czasem – paryski przyjaciel Bataille’a, Sartre’a, Queneau, Massona i Merleau-Ponty’ego; pierwszy spośród tych, którzy technikę dwunastonową związać próbowali z określonym stanowiskiem filozoficznym: interpretacja dodekafonii dana przez Leibowitza w jego *Introduction à la musique de douze sons* inspirowana jest ideami fenomenologii. „[Schönberg] uplasował się – mówi autor – poza wszelkimi istniejącymi wcześniej rodzajami muzyki (...) Tego rodzaju postawa, ujmująca jakby w nawias świat muzyczny jest dokładnym odpowiednikiem procesu redukcji fenomenologicznej Husserla<sup>12</sup>. Dwanaście skal systemu modalnego, to dwanaście różnych jakości, dwadzieścia cztery skale dur-moll<sup>13</sup> – przenoszona na różne stopnie jedna jedyna jakość dźwiękowa. Z ogromnej ilości wszystkich możliwych dwunastotonowych szeregów każdy jest inny, wszystkie jednak mają tę samą istotę – są bowiem wszystkie permutacjami tego samego dwunastoelementowego zbioru. Wynalezienie, czy – jak mawiał Schönberg – odkrycie dodekafonii stanowi więc w koncepcji Leibowitza kulminacyjny moment historii muzyki, z którego nastaniem – zacytujmy raz jeszcze słowa tego ostatniego – doszło wreszcie do „pełnego uświadomienia sobie możliwości skali chromatycznej<sup>14</sup>”.

Przyjmując stanowisko fenomenologiczne, gloryfikuje więc Leibowitz technikę dwunastotonową. Inspirowany myślą Husserla Ernest Ansermet dochodzi do wniosków zgoła odmiennych. Zawarte w jego pracy *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* rozważanie „fenomenów świadomości wywołanych przez przejawiającą się w dźwiękach muzykę”, prowadzi do wniosku, że zasadą tej ostatniej jest relacja toniczo-dominantowa owa „podstawa podstaw”, determinująca ludzką świadomość muzyczną i odpowiadający jej muzyczny język<sup>15</sup>. O Leibowitzowskim „uświadomieniu sobie możliwości skali chromatycznej” nie może być więc mowy.

Przekonanie zbliżone do wyrażonego tu przez Ansermeta podzielało – choć w różnym stopniu – wielu innych. Wyznawcą wiary w szeroko rozumianą tonalność jest na obszarze francuskim postać – podobnie jak sam Ansermet – pierwszej wielkości: mowa o Henri Dutilleux. Dążenie do utrzymania w przebiegu muzycznym stałych punktów słuchowego oparcia idzie jednak u niego w parze ze

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 155. Inne przykłady zbieżności Messiaenowskich technik z myśleniem dodekafonicznym przedstawia B. Schaeffer w: tenże, *op. cit.*, s. 128, 132, 154.

<sup>11</sup> Poszukiwaniom w zakresie dodekafonicznej organizacji materiału poświęcił się również inny uczeń Messiaena, Jean Barraqué. Doprowadziły one kompozytora do wypracowania techniki „proliferaacji seryjnej”, pozwalającej na przekształcanie jednych szeregów w inne, spokrewnione z nimi; por. A. Riotte, *Les séries proliférantes selon Barraqué. Approche formelle*, [w:] *Entretiens*, 5 (1987), s. 65-74.

<sup>12</sup> R. Leibowitz: *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949, s. 100; przekład za: E. Fubini, *op. cit.*, s. 461.

<sup>13</sup> Każda skala systemu dodekachordalnego Glareana ma inną strukturę interwałową; wszystkie skale systemu dur-moll są (w ramach każdego z dwóch trybów) tożsame pod względem diastematycznym.

<sup>14</sup> R. Leibowitz, *op. cit.*, s. 107-8; przekład za: E. Fubini, *op. cit.*, s. 461.

<sup>15</sup> E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, t. I, Neuchâtel 1961.

stosowaniem procedur właściwych dodekafonii. Środkowy segment jednej z najszerszej znanych kompozycji Dutilleux (myślmy o orkiestrowych *Métaboles*) wykorzystuje tę właśnie technikę<sup>16</sup>. Mamy tu do czynienia ze specyficznie zbudowaną i swoiście wyzyskiwaną serią dwunastotonową. Dominującymi w niej interwałami są trytony i małe sekundy; porządek kolejnych dźwięków serii powoduje, że centralny heksachord każdej z czterech jej podstawowych form (pozycje 4-9) jest – jeśli idzie o dźwiękowy materiał – niezmienny. Dobrany w ten sposób szereg dzieli kompozytor na różną ilość równolicznych grup (2 grupy po 6 elementów, 3 grupy po 4 elementy itd.) kupiając się na eksponowaniu jego własności harmonicznyc. Zbliża się pod tym względem do Lutosławskiego, którego Muzyka żałobna zaważyła zresztą – jak można sądzić – na konstrukcji innego epizodu omawianych *Métaboles*<sup>17</sup>.

Przywołany tu Dutilleux nie wyczerpuje listy kompozytorów francuskich, łączących w indywidualny sposób inspirację schönbergowską z tym, co nazwalimy wyżej „wiarą w tonalność” (przy szerokim, podkreślmy, rozumieniu ostatniego z tych słów). Twórcą podążającym w tym właśnie kierunku, był mało w Polsce znany, zmarły przed trzema laty paryżanin Claude Ballif. Uczeń Messiaena w Paryżu, a potem Rufera i Blachera w Berlinie, stworzył w połowie lat pięćdziesiątych system teoretyczny, określony mianem „metatonalności” (*métatonalité*). Koncepcja ta oferuje zbiór zasad regulujących poruszanie się między dawną modalnością, tonalnością dur-moll, dodekafonią czy skalowością typu messiaenowskiego. „Ujęciu w nawias” ulegają tu wszystkie inne systemy harmoniczne przeszłości, a dokonuje się w oparciu o takie elementy jak „dźwięk kierunkowy” (a więc tonalne centrum) i 11-dźwiękowa seria<sup>18</sup>. Pomysł Claude’a Ballifa przypominać może (prezentowaną już w języku polskim) ideę dodekatoniki Oswalda Balakauskasa a także teorię struktur Macieja Zalewskiego. Odnieść można go również do przedstawionej tu Leibowitzowskiej koncepcji – nie dodekafonia wówczas lecz metatonalność byłaby wtedy przejawem właściwej redukcji fenomenologicznej.

Idee Leibowitza i polemika Ansermeta, sytemowe propozycje Ballifa, twórczość Messiaena, Barraqué, Bouleza, Dutilleux, a także idee baroku – wszystko to zostało dobrane, ułożone i zaprezentowane bez intencji dania tu kompletnego oglądu zagadnienia, jakim jest francuska recepcja czy – w przypadku Mersenne’a i Rameau – francuski zwiastun idei dodekafonii. W skromnej rozmiarami wypowiedzi próba taka jest z góry skazana na niepowodzenie; powikłana historia angażowania się francuskojęzycznych twórców w myślenie dodekafonią i o dodekafonii sprowadzona została tu do kilku istotnych momentów.

Wspomnijmy jeszcze o wpływie idei Schönberga na literaturę francuską i o cyklu poetyckim Georges’a Pereca *Alphabets* – zbiorze 176 utworów, z których każdy wykorzystuje inny zestaw jedenastu

<sup>16</sup> Por.: C. Potter, *Dutilleux Henri*, hasło [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

red. S.

Sadie, London – New York 2001, t. 7: “*Dàn*” to “*Egüés*”, s. 771.

<sup>17</sup> Por.: M. Joos, *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, Paris 1999 (“*Univers Musica*”, red. A.-M. Green), s. 106, 159, 223.

<sup>18</sup> C. Ballif, *Introduction a la métatonalité*, Paris 1956; D. Charles, *Ballif Claude*, hasło [w:] *The New Grove...*, red. S. Sadie, t. 2: “*Aristoxenus*” to “*Bax*”, s. 603-4.

różnych liter, rozdysponowanych w jedenastu jedenastoliterowych, a więc nie zawierających powtórzeń, wersach<sup>19</sup>.

Schönbergowski, choć już nie dodekafoniczny rodowód wykazują też – o czym warto przypomnieć – trzy kompozycje Maurice’a Ravela. Mowa tu o jego *Trois poèmes de Mallarmé* na głos, 2 flety, 2 klarnety, kwartet smyczkowy i fortepian, napisanych pod wrażeniem *Pierrot lunaire*, znanego wówczas Ravelowi jedynie z ustnej relacji Igora Strawińskiego<sup>20</sup>. Interesującą paralelę między Pierrotem Schönberga, *Trois poèmes* Ravela oraz napisanymi na tę ravelowską obsadę Trzema lirykami japońskimi Strawińskiego wypada tu jedynie zasygnalizować<sup>21</sup>. Wydaje się jednak znaczące, że w tym przypadku Schönbergowska idea dotarła na obszar francuski za sprawą twórcy, którego z wielkim uporem starano się później Schönbergowi przeciwstawić; płynące z wiedeńskiego kręgu sugestie trafiły zaś na grunt podatny – sam Ravel powiedział przecież: „Nasza sztuka jest czysto spekulatywna, operujemy wszak jedynie dwunastoma półtonami”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> W każdym z utworów pojawia się jedynie dziesięć liter występujących w języku francuskim z największą częstotliwością (E S A R T I N U L O) i jedna z pozostałych szesnastu. Cały zbiór operuje więc ich szesnastoma zestawami, a każdy z nich wykorzystywany jest na jedenaście sposobów (za każdym razem inna z jedenastu liter rozpoczyna tekst, wstępując zarazem w każdym wersie na pozycji – licząc od lewej strony – odpowiadającej pozycji tego wersu liczonej od góry: jako pierwsza litera w pierwszym, druga w drugim wersie itd.). Oto jeden z tak przez Pereca skonstruowanych liryków [cyt. za: Oulipo, *Atlas de la littérature potentielle*, Paris 2003 („Folio/Essais”, 109), s. 236]:

<b>LANGESOURIT</b>	
<b>ALORSGENITU</b>	L’ange sourit.
<b>NGLASTIREOU</b>	
<b>GRELOTASUNI</b>	Alors geint un glas tiré où
<b>ERSALUTONGI</b>	grelot a su nier salut.
<b>SAITOLURNEG</b>	
<b>OURANTLESIG</b>	On gisait.
<b>UIGNARTLESO</b>	
<b>RTISANGELUO</b>	O, l’urne, gourant le si guignart,
<b>INTEUGRASLO</b>	le sorti sang, élu, oint, eu, gras,
<b>TIONASURGEL</b>	lotion à sûr gel!

„Dodekafoniczny” rodowód stworzonej przez poetę procedury miał zapewne związek z jego zainteresowaniami muzycznymi. Na temat związków *Alphabets* z techniką dwunastotonową patrz: E. Orzechowska, J. Topolski: *Bez tytułu*, [w:] *Glissando*, 1 (2004).

<sup>20</sup> Było to na osiem lat przed pierwszą francuską prezentacją *Pierrota*, która miała miejsce w 1921 r.

<sup>21</sup> Por.: P. Boulez, *Trajectoires. Ravel, Stravinsky, Schönberg*, [w:] *Relevés...*, s. 241-262.

<sup>22</sup> Cyt. za: I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001, s. 313.