

Jolanta Czerniawska

D O D E K A F O N I A A M U Z Y K A P O L S K A

Szybki rozwój różnorodnych technik nowej muzyki, którego źródeł należy chyba szukać w postępie cywilizacji naszego wieku, sprawił, że coraz to nowe orientacje estetyczne i techniczne, pojawiające się na polu kompozycji, wymagają zainteresowania i zinterpretowania ze strony teorii muzyki. Właściwa ocena estetyczna utworu nie zawsze bowiem idzie w parze ze świadomością zastosowanej w nim techniki dźwiękowej i sposobu jej potraktowania. Tradycyjne i nowe tworzywa dźwiękowe oraz technologie ich opracowania stały się już przedmiotem szeregu prac naukowo-badawczych. Liczba ich jednakże jest ciągle niewspółmierna z ilością zjawisk w nowej muzyce, które wymagają i oczekują na omówienie.

Niniejszy artykuł nie jest nowym, odkrywczym spojrzeniem na polską twórczość dodekafoniczną. Stanowi raczej próbę uogólnienia i niejako podsumowania badań nad rozwojem techniki dodekafonicznej w Polsce. Zakładamy zatem, że rozważania mają mieć w pewnym sensie charakter kompendialny. Artykuł podaje materiał, który naszym zadaniem jest nie tylko potrzebny, ale nieodzowny w pracy nauczyciela wychowania muzycznego, jako działacza i propagatora kultury muzycznej w szerokim środowisku społecznym. Dotychczasowe obserwacje stanu wiedzy studentów i absolwentów kierunku Wychowania Muzycznego o współczesnych technikach kompozytorskich wykazały stosunkowo znaczne braki informacji w tym zakresie. Jednocześnie zaś praktyka muzyczna, coraz śmielej i szerzej wykorzystująca nowoczesne kompozycje, wymaga poznania warsztatu kompozytorskiego współczesnych twórców, choćby w bardzo ogólnym zarysie.

Zawarte w artykule informacje na temat dodekafonii i jej przejawów w twórczości kompozytorów polskich powinny stanowić uzupełnienie całokształtu wiedzy o rozwoju techniki kompozytorskiej. Artykuł zawiera jednocześnie informacje o rozprawach naukowych, dotyczących dodekafonii w ogóle oraz o polskiej twórczości bazującej na tej technice.

Trzeba sobie uświadomić, że zainteresowanie kompozytorów techniką dodekafoniczną należy już zasadniczo do przeszłości. Jedynie nieliczni twórcy sporadycznie wykorzystują jeszcze tę technikę w swoich utworach. Tym niemniej należy również zdać sobie sprawę z faktu, iż dodekafonia była jednym z najważniejszych etapów przełamania supremacji zależności związków funkcyjnych systemu tonalnego, który przez prawie trzy stulecia wszechwładnie panował w twórczości muzycznej.

Próby wyzwolenia się z krępujących więzów systemu durmoll dadzą się zaobserwować już w drugiej połowie XIX wieku. Wiek XX, bogaty w postacie wielkich indywidualności kompozytorskich takich jak Aleksander Skriabin, Béla Bartók, Paul Hindemith, Oliver Messiaen, wnosi dalsze odstępstwa od systemu tonalnego^{1/}. Wymienieni kompozytorzy w swej twórczości dążą do stworzenia nowej, odmiennej bazy tak w zakresie melodyki, jak również harmoniki, czy rytmiki. Wprowadzone w ich utworach nowatorskie środki, zwłaszcza w dziedzinie melodyki i doboru materiału dźwiękowego /skale skriabinowskie, modi bartokowskie, skale o ograniczonej transpozycji/, chociaż ważne w całokształcie rozwoju współczesnego języka muzycznego, nie wywarły większego wpływu na nową organizację samego materiału muzycznego opartego na tradycyjnym stroju temperowanym. Pozostały kierunkami raczej indywidualnymi. Rewolucji dokonała dopiero dodekafonia, której głównymi reprezentantami są kompozytorzy szkoły wiedeńskiej, zwani klasykami wiedeńskimi XX wieku - Arnold Schönberg, Alban Berg i Anton Webern.

Wydaje się, że korzystne będzie, dla rozwinięcia podjętej problematyki, przesiedzenie historycznej ewolucji tej techniki.

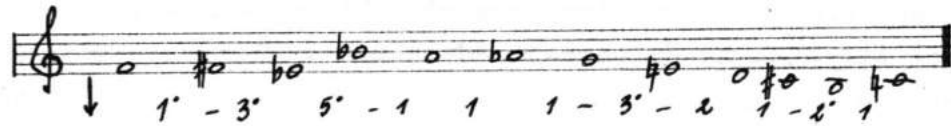
Rozważania z konieczności potraktujemy skrótowo, rozpatrując tylko istotne momenty.

Należy wyraźnie zaznaczyć i podkreślić, że dodekafonia nie została wynaleziona, lecz znaleziona. Długotrwały proces odchodzenia od ścisłej tonalności, przez coraz pełniej stosowany materiał chromatyczny, doprowadził do momentu, w którym kompozytor miał do dyspozycji dwanaście dźwięków, traktowanych jako w pełni autonomiczne elementy. Naprowadziło to kompozytorów - teoretyków do sformułowania "metody komponowania za pomocą dwunastu wzajemnie odnoszących się do siebie dźwięków". Rzecz charakterystyczna, że w początkowej fazie rozwoju dodekafonii nie tyle muzyka, co liczne rozprawy teoretyczne w znacznym stopniu przyczyniły się do rozgłosu tego kierunku. Wśród podstawowych publikacji traktujących o założeniach techniki dodekafonicznej należy wymienić prace: H. Eimerta, H. Jelinka, E. Křenka, R. Leibowitza, J. Ruffera^{2/}.

Pierwsze skodyfikowane zasady techniki dodekafonicznej^{3/} zakładały konsekwentnie równe wykorzystanie w konstrukcji wszystkich dwunastu dźwięków, ujętych w serię. /Przykład 1 a-b/. Realizacja tych założeń odbywać się miała przy użyciu środków kontrapunktycznych, takich jak: rak, odwrócenie, rak odwrócony, oraz powtórzenie i transpozycje wszystkich tych postaci serii. /Przykład 2a-d/. Na tym etapie seria była założeniem materiałowym utworu i wykazywała prostą budowę.

Przykład 1.

a/ Seria zasadnicza /Z/ - zapis neutralny. /Tadeusz Baird - "Divertimento"- "Quasi valse"/

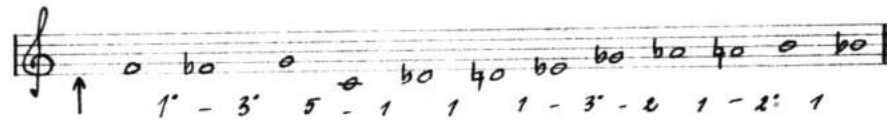


b/ Seria zasadnicza /Z/ - zapis realny. /Tadeusz Baird - "Divertimento" - "Quasi valse", klarnet, takty 1-3/.

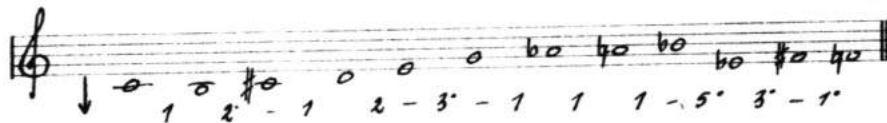


Przykład 2.

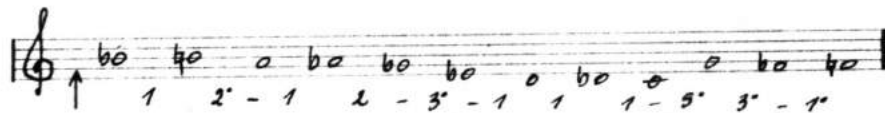
a/ Seria w odwróceniu /O/ - zapis neutralny.



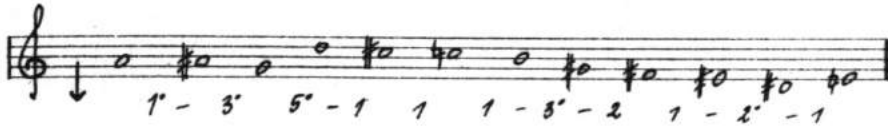
b/ Seria w przekształceniu raka /R/ - zapis neutralny.



c/ Seria w przekształceniu raka odwróconego /RO/ - zapis neutralny.



d/ Seria zasadnicza /Z/4/ w transpozycji o tercję wielką.



Uwagi:

zapis neutralny serii - przedstawienie dźwięków serii bez rytmu i metrum w postaci całych nut, na jednej pięcioletniej linii i w obrębie oktawy;

zapis strukturalny serii - określenie budowy interwałowej serii za pomocą cyfr. Rozmiar interwałów podajemy według ilości zawartych w nich półtonów. W tym celu stosujemy cyfry od 1 do 6 /1 oznacza półton, 6 - tryton/. Interwały większe od trytonu zapisujemy jako przewroty i zaznaczamy to kropką u góry cyfry. Kreska pozioma przy określaniu struktur wskazuje na zmianę kierunku interwału.

zapis realny serii - przedstawienie dźwięków serii z zachowaniem wszystkich, wprowadzonych przez kompozytora, zasad organizacji materiału.

Ścisłe powtarzanie serii było krępujące dla twórcy, stąd w późniejszych kompozycjach dodekafonicznych zauważalna jest rezygnacja z absolutnej ścisłości na rzecz "zdyscyplinowanej swobody".

Dla Albana Berga, ucznia Arnolda Schönberga, sprawa wierności zasadom pierwotnej dodekafonii nie była nigdy najważniejszą. Jego dodekafonia jest bardziej elastyczna i wielostronna; Alban Berg widział w niej nie dyscyplinę lecz impuls do kształtowania muzyki bliskiej jego odczuciom estetycznym, wyposażonej w olbrzymią skalę barw, cieniowań i subtelności dźwiękowych, z wyraźną supramacją melodyki.

Odmianą postawę wobec założeń dodekafonii wykazywał inny uczeń Arnolda Schönberga - Anton Webern. W jego twórczości seria, traktowana dotąd jako założenie materiałowe, przekształcała się w założenie strukturalne. Dokonują się zmiany w budowie serii - w miejsce ukształtowań prostych, pojawiają się uporządkowania złożone, które z czasem coraz częściej wykorzystywane są fragmentarycznie. Doprowadza to w końcu do operowania w przebiegu wydzielonymi grupami dźwiękowo-strukturalnymi. Ewolucja odbywa się zatem również na gruncie podstawowego materiału dodekafonii - serii. Ujmowana przez Weberna, seria wykazywała początkowo budowę złożoną lecz jeszcze bez konsekwencji rozbicia na swobodnie traktowane grupy. Kolejnym etapem było wprowadzenie przekształceń poszczególnych grup serii /transpozycje, przekształcenia strukturalne i kontrapunktyczne/, przy jednoczesnym zachowaniu kolejności pokazów jak w modelu - serii Z. Rozwinięta technika dodekafoniczna Weberna operowała niemalże wyłącznie wydzieloną, samodzielnie grupą, poddawaną wielorakim przekształceniom. W twórczości Weberna widoczna jest również ewolucja w zakresie funkcji poszczególnych komponentów utworu. W hierarchii elementów konstrukcyjnych na pierwszy plan wysuwa się interwał. Od dodekafonii Weberna jest już tylko krok do totalnej serializacji i punktualizmu. Krok ten uczynili kompozytorzy młodszej generacji, w latach pięćdziesiątych naszego stulecia.

Uniwersalna, zdyscyplinowana organizacja materiału w zakresie wszystkich elementów oraz atomizacja muzyki, przez specyficzne, statyczne kształtowanie faktury, stworzyły nowy gatunek ekspresji.

Ogólne możliwości dodekafonii jako techniki kompozytorskiej są olbrzymie^{4/}. Kompozycje dodekafoniczne są muzyką wielowarstwową, jednakże punktem wyjścia w tej technice jest zawsze seria. Seria jest nie tylko dyspozycją materiałową, lecz również - i to należy wyraźnie podkreślić - założeniem strukturalnym dzieła^{5/}. Rola interwału w dodekafonii jest zasadniczo większa od roli samego materiału dźwiękowego jako układu dwunastu dźwięków.

Jak już wspomniano, technika dodekafoniczna skrytykowała się teoretycznie w latach dwudziestych XX wieku. Powstałe wkrótce potem, w latach trzydziestych, wielkie dzieła tej miary jak "Wariacje" op. 31 na orkiestrę A. Schönberga, "Koncert skrzypcowy" A. Berga, "Koncert" na 9 instrumentów op. 34 A. Weberna, jak również wyjazd Schönberga do Ameryki, w dużym stopniu przyczyniły się do szybkiego rozprzestrzenienia nowej techniki. Technika dodekafoniczną zainteresował się cały świat muzyczny.

Dodekafonia, mimo, iż należy już do przeszłości, wywarła znaczny wpływ na sposób myślenia kompozytorów i znalazła swoje odbicie również w twórczości polskiej. To zagadnienie pragniemy nieco bliżej rozpatrzeć.

Omawianie tematu zawartego w tytule artykułu jest dość skomplikowanym zadaniem. Wszelkie bowiem rozważania, dotyczące dodekafonii w Polsce, można oprzeć tylko na nielicznych publikacjach. Poruszają one zagadnienie raczej z punktu widzenia estetyczno-historycznego, brak jest natomiast ujęć syntetycznych. W zasadzie prawie wszyscy wybitni polscy muzykolodzy zajmują się aktualnymi kierunkami i tendencjami /w tym również dodekafonią/, które przejawiają się we współ-

czesnej twórczości muzycznej. Ich wypowiedzi dotyczą jednakże pewnych zjawisk i zagadnień głównie w aspekcie ogólnego rozwoju kultury muzycznej. Nawiązanie do stanu wiedzy o dodekafonii oraz badań przeprowadzonych w Polsce, które pozostają w związku z tematem, jest nieodzowne. Nie jest naszą ambicją, ani celem prezentowanie wszystkich stanowisk na dany temat, nie sposób jednak pominąć choćby pobieżnej analizy piśmiennictwa.

Do muzyki polskiej dodekafonia przeniknęła, nie licząc wyjątku, jakim była twórczość Józefa Kofflera /ucznia A. Schönberga/, dopiero w latach pięćdziesiątych. Stąd prace teoretyczne na temat tej techniki bazowały przede wszystkim na traktatach wspomnianych uprzednio teoretyków zachodnich^{6/} - H. Eimerta, H. Jelinka, E. Křeneka, R. Leibowitza, J. Rufera. Wymienić w tym miejscu należy również późniejsze publikacje teoretyków obcych na temat dodekafonii, które dostępne są w tłumaczeniach czytelnikowi polskiemu. Są to na ogół niewielkie rozprawy przyczynkarskie, koncentrujące się w swej problematyce na małym wycinku twórczości poszczególnych kompozytorów. Omawiane są w nich szczegółowo techniczne właściwości dodekafonii i sposoby jej zastosowania w konkretnych dziełach /5, 16, 17/. Należałoby również zwrócić uwagę na monograficzną pozycję Hansa Stuckenschmidta, która ukazała się w tłumaczeniu na język polski, a przedstawia wszechstronnie sylwetkę kompozytorską twórcy techniki dodekafonicznej - Arnolda Schönberga /42/.

Piśmiennictwo polskie traktujące o dodekafonii podzielić można zasadniczo na dwie grupy. Jedną i nieliczną grupą, to artykuły o charakterze analitycznego szkicu wybranych utworów dodekafonicznych kompozytorów obcych i polskich /15, 25, 24, 27, 28/. W artykułach tych autorzy omawiają również stronę wyrazową dzieł, co powoduje niekiedy przeniesienie istotnego momentu analizy dźwiękowej i formalnej na dalszy plan. Nie świadczy to jednak, że pomijają go w ogóle. Unikanie wywodów analitycznych wiąże się być może z niewielkimi rozmiarami niektórych spośród tych publikacji.

Prace te mają niewątpliwie dużą wartość poznawczą. Z jednej strony przybliżają słuchaczowi i czytelnikowi konkretne dzieło muzyczne od strony estetycznej i warsztatowej, z drugiej zaś mogą służyć jako wskazówka metodyczna do przeprowadzania analizy innych utworów opartych o technikę dodekafoniczną. Takie też role na ogół artykuły te spełniają.

Drugą grupę wśród literatury na temat dodekafonii stanowią dość liczne publikacje różnego rodzaju. Szereg większych prac muzykologicznych i historycznych zawiera rozdziały poświęcone problematyce dodekafonii /2, 20, 26, 40, 44/. Ujmują one najczęściej zagadnienie w aspekcie rozwoju historii i kierunków muzycznych ogólnoeuropejskich, sygnalizując jedynie pewne zjawiska w muzyce polskiej.

Na temat dodekafonii w muzyce polskiej szersze opracowania o charakterze syntetycznym przedstawili tylko Józef Chomiński /2, 26/ oraz Ludwik Erhardt /20/. Szczególną pozycję wśród literatury traktującej o dodekafonii zajmuje dwutomowa praca Bogusława Schäffera /38, 39/, w której autor przedstawia twórczość dodekafonistów wiedeńskich i jednocześnie dokonuje próby klasyfikacji i oceny wartości estetycznej utworów przez nich stworzonych. Wywody swoje autor popiera analizami utworów /II tom zawiera materiały analityczne/, co podnosi rangę całej pracy.

Na uwagę zasługuje również cykl artykułów Antoniego Prosnaka, publikowanych w latach 1961-1964 na łamach kwartalnika Muzyka /28-36/. W rozprawach tych rozważane są perspektywy dalszego rozwoju techniki dwunastotonowej, w sensie wykorzystania w procesie tworzenia innych elementów formotwórczych, ujętych serialnie. Takie potraktowanie zagadnienia jest w pewnym sensie rozwinięciem założeń punktualizmu. Autor zastanawia się również nad możliwościami wprowadzenia w orbitę rygorów dodekafonicznych i seryjnych innych sztuk.

Wśród pozycji teoretycznych należy zwrócić uwagę na prace z zakresu współczesnych technik kompozytorskich - Jana Gawlasa /11/, Tadeusza Natanson'a /21/ i Konrada Pałubińskiego /22/, które stworzone zostały dla potrzeb dydaktyki w wyższych szkołach muzycznych.

Uwagi, jakie się nasuwają przy lekturze, to brak jednolitej terminologii, co powoduje czasem dezorientację czytelnika w wywodach poszczególnych autorów. Nadto nie dość wyraźnie potraktowane są w pracach tych metody analizy. Najbardziej wyczerpującą pracą teoretyczną na temat założeń i zasad techniki dodekafonicznej wydaje się być podręcznik /na prawach skryptu/ Konrada Pałubickiego. Skrypt ten, potraktowany jako materiał do studiów głównie dla przyszłych kompozytorów, ujmuje metodycznie wszystkie problemy dotyczące dodekafonii. Pozwala dzięki temu prześledzić proces komponowania za pomocą dwunastu dźwięków i jednocześnie wskazuje na możliwości techniki dodekafonicznej.

Dodekafonia w muzyce polskiej jest problemem ciągle jeszcze otwartym. Jako technika kompozytorska została przez współczesnych twórców już na ogół zarzucona, brak natomiast wciąż prac w zakresie teorii muzyki i muzykologii, które kompleksowo ujęłyby i niejako podsumowały ten kierunek w rozwoju muzyki polskiej. Pewne prace badawcze nad tym zagadnieniem zostały już podjęte przez Zygmunta Folgę. Opublikowany obszerny artykuł tego autora /10/ porusza jednakże tylko wąski zakres problematyki, zaś temat "dodekafonia w muzyce polskiej" nadal oczekuje na całościowe opracowanie.

Rok 1924 jest rokiem przełomowym w krystalizowaniu się techniki dodekafonicznej jako systemu. W tym bowiem roku powstały utwory Arnolda Schönberga, w których urzeczywistnił on w pełni swoje rozważania na temat "metody komponowania dwunastoma dźwiękami". Mamy tu na myśli: "Suitę fortepianową" op. 25 oraz "Kwintet na instrumenty dęte" op. 26. Prawykonania tych dzieł, które miały miejsce w Wiedniu, z okazji Wiedeńskiej Wystawy Teatralnej i Muzycznej, stanowią historyczny moment w rozwoju nowej techniki.

W owym czasie społeczeństwo polskie przeżywa ogromny kryzys natury ekonomiczno-gospodarczej, a z tym również związane poważne niepokoje polityczne. Powstałe wskutek niewoli odmienne poglądy w różnych dziedzinach myślenia i działania, różnice nawykowe, a nawet pewne tradycje wyrosłe z lat niewoli, nie tworzyły wcale przychylnego klimatu do opracowania ogólnego planu rozwoju kultury w nowej rzeczywistości. Toteż kultura w szerokim znaczeniu, rozwijała się żywiołowo, w zależności od zainteresowania społecznego i od zamożności, względnie ambicji danego środowiska.

W okresie międzywojennym istniały w Polsce tylko trzy konserwatoria państwowe, kształcające młodych muzyków /Poznań, Katowice, Warszawa/, których poziom nauczania nie budził poważniejszych zastrzeżeń. W innych miejscowościach rozwijało się natomiast prywatne szkolnictwo muzyczne o bardzo zróżnicowanym poziomie, uzależnionym niejednokrotnie w dużym stopniu od wykształcenia i ambicji samego właściciela szkoły. Mimo wysiłków podejmowanych przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, zmierzających do zapewnienia odpowiedniego poziomu szkół artystycznych /ale dopiero w latach trzydziestych/, w praktyce nie było jednolitego systemu organizacyjnego, ani pod względem programowym, ani co do wymagań kwalifikacyjnych stawianych nauczycielom i uczniom.

Również filharmonie i opery nie stanowiły poważnej bazy dla rozwoju kultury muzycznej. Zasadniczo zespołami zawodowymi dysponowały tylko Poznań i Warszawa. Po roku 1930 pewną planową rolę koncertową, w zakresie propagowania muzyki kameralnej, podjęła agencja koncertowa "ORMUZ". Swoim zasięgiem działania obejmowała ona większe miasta, które pozbawione były poważniejszych imprez muzycznych.

Każdy kompozytor wiąże swoje dzieło bardziej lub mniej z tradycją. Tej tradycji nie miała twórczość muzyczna w okresie międzywojennym, zwłaszcza w początkowych latach.

Starsze pokolenie kompozytorów kształtowane było na wzorach Wiednia, Berlina lub Petersburga /W. Maliszewski, H. Melcer, E. Morawski, H. Opieński, L. Różycki, P. Rytel, M. Sołtys i inni/. Młode pokolenie czerpało wzory z Paryża, zwłaszcza ze szkoły Nadii Boulanger /T. Szeligowski, W. Raczkowski, S. Wiechowicz, J. Maklakiewicz, K. Sikorski, P. Perkowski, B. Woytowicz/. Neoklasycznym, zwany również stylem klasycyzującym, był w Polsce niemal jedynym kierunkiem reprezentującym muzykę nowoczesną. Kierunek ten sprowadzał się do szukania wzorów w przeszłości, zarówno dalszej, jak i bliższej. Miał tę dobrą stronę, że nie wykluczał narodowego charakteru twórczości muzycznej, jak również pozwalał na sięganie do materiału ludowego, zwłaszcza w kształtowaniu wielkich form.

Na tle tych ogólnych rozważań życia muzycznego Polski międzywojennej, wydawałoby się, że dodekafonia jako nowe założenie sposobu komponowania, formułowania konstrukcji muzycznej, kształtowania nowego wyrazu muzycznego, nie znajdzie żadnego oddźwięku w czasopiśmie i periodykach muzycznych, bądź też w twórczości kompozytorskiej. Tymczasem zapoczątkowane przez Zygmunta Folgę badania wykazują, że polskiej kulturze muzycznej nie obce były tendencje najnowszych kierunków. Z artykułu Z. Folgi /10/ wynika, że publikacje zawarte w różnych ówczesnych piśmie muzycznych, takich jak: "Muzyka", "Wiadomości Muzyczne", "Przegląd Muzyczny", "Kwartalnik Muzyczny", "Myśli Muzyczne", "Polski Rocznik Muzykologiczny" zawierają wypowiedzi teoretyków oraz muzykologów /A. Chybiński, J. Chomiński, Z. Lissa, S. Łobaczewska, S. Barbag, J. Freiteiter, Z. Palester, S. Stoiński, L. Popławski i inni/, dotyczące zagadnienia muzyki atonalnej, względnie dwunastotonowej. Oczywiście wypowiedzi te mają raczej charakter estetyzujący, krytyczny, lub też rozważań o możliwościach twórczości przy wykorzystaniu nowych założeń komponowania. Często dotyczą genezy powstania samego kierunku lub stanowią sprawozdania z odbytych festiwali muzyki współczesnej.

Publikacje te jednak nie roztrząsają głębiej ani samej teorii techniki seryjnej, ani też praktycznych sposobów realizowania jej podstawowych założeń teoretycznych.

Jedynym kompozytorem polskim, który w swej twórczości zainteresował się poważnie techniką dodekafoniczną, był Józef Koffler. Kompozytor ten był nie tylko pierwszym dodekafonistą polskim, lecz również jednym z najwcześniejszych kontynuatorów szkoły wiedeńskich klasyków dodekafonii. Co więcej, będąc uczniem A. Schönberga, w swej twórczości nie ograniczał się wyłącznie do naśladownictwa dodekafonii schönbergowskiej, lecz próbował ją swoiście rozwijać. Tym cenniejszy jest jego wkład do muzyki polskiej i światowej. Z dorobku kompozytorskiego J. Kofflera /niestety, nie w pełni jeszcze znanego/, obejmującego utwory orkiestrowe, kameralne, balet, pieśni, na miano najlepszych zasługuje "Trio smyczkowe", kanata "Miłość" i mniejsze utwory fortepianowe.

Dzięki J. Freiheitowi, który w pewnym okresie swej działalności bardzo interesował się twórczością J. Kofflera, w polskim piśmiennictwie muzycznym ukazały się prace analityczne z zakresu dodekafonii w czasie, kiedy w innych krajach dodekafonia, jako system komponowania, nie wyszła poza ogólne informacje o muzyce dwunastotonowej. W latach wojny wprowadza dodekafonię w swych utworach Konstancy Regamey, kompozytor-samouk, który przed wojną działał aktywnie jako pisarz muzyczny. Twórczość J. Kofflera i K. Regameya stanowi jednakże istotnie wyjątek na tle całości ówczesnej muzyki polskiej. Wydaje się, że Z. Folga ma rację twierdząc, iż "problematyka ta nie znalazła wyznawców wśród pozostałych kompozytorów, wśród wykonawców, a także wśród propagatorów muzyki.. nie z niewiedzy, braku informacji, lecz - ze świadomego odrzucenia haseł obcych tego środowiska naturze" /10 s.48/. Można w tym wypadku przyjąć bez zastrzeżeń formułę J. Hand-schin, według której "każdy rodzaj muzyki ma zawsze jakiś związek z pewnym typem ludzkim, do którego ta muzyka jest adresowana..., publiczność jako organ recepcji pozwala

zmierzyć działanie artysty-twórcy, a o losie dzieł muzycznych decyduje cała zbiorowość muzyczna - publiczność i muzycy pospołu"^{7/}.

Kultura muzyczna w Polsce po drugiej wojnie światowej uległa radykalnym przemianom, wynikającym z objęcia nad nią mecenatu przez Państwo. Instytucje kształcące zawodowo młode pokolenie twórców i odtwórców /szkoły muzyczne/ uległy ogólnej reorganizacji, ujednoczeniu w zakresie wymagań, tak w stosunku do nauczycieli, jak i uczniów. Stworzono również odpowiednie szczeble i hierarchię samego procesu nauczania. Różnego typu szkoły, jako placówki bezpłatne, umożliwiły kształcenie tym wszystkim, którzy spełniali odpowiednie warunki pod względem uzdolnienia i wiedzy. Powstają także wyższe szkoły muzyczne, w których przekazuje się młodzieży poważną wiedzę oraz szkoli najwyższe umiejętności w zakresie praktyki wykonawczej. Decydują one o obliczu nowego absolwenta, który ma szansę osiągnąć w nich podstawy do uprawiania zawodu muzyka, na każdym polu działania wybranego kierunku.

Drugim ważnym momentem w rozwoju kultury muzycznej jest powstanie bogatej sieci instytucji upowszechniania muzyki. Mamy tu na myśli zarówno filharmonie, orkiestry symfoniczne, jak też opery i operetki. We wszystkich miastach wojewódzkich istnieje co najmniej jedna z wymienionych instytucji. W dużych środowiskach, jak Warszawa, Łódź, Kraków, Katowice, Wrocław, Poznań, czy Bydgoszcz działają jednocześnie dwie placówki - zespół symfoniczny i operowy. Działalność wymienionych placówek ma na celu przygotowanie i zapoznanie słuchacza z największymi osiągnięciami w dziedzinie twórczości muzycznej oraz za pewnienie kompozytorom wykonania nowo napisanych utworów.

Także szybki i powszechny rozwój środków masowego przekazu /radio, telewizja, nagrania płytowe/ oraz dynamiczny rozwój przemysłu umożliwiającego reprodukcję dźwięku /magnetofony, adaptery/, wpłynęły na upowszechnienie kultury muzycznej.

Wspomniane powyżej czynniki tworzyły podłoże, na którym mogła się rozwijać rodzima twórczość muzyczna. Do głosu doszło pokolenie kompozytorów, które w okresie międzywojennym wychowało się chociaż w nielicznych, ale polskich szkołach muzycznych, dysponujące dobrze opanowanym warsztatem kompozytorskim i nierzadko poważnym już dorobkiem twórczym. Miało ono możliwość, na skutek zawieruchy wojennej, zapoznać się bezpośrednio z tendencjami i kierunkami ogólnościatowymi, a także poglądami na muzykę, jej rolę oraz znaczenie we współczesnym świecie.

Muzykologia polska widzi w powojennym rozwoju kultury muzycznej wyraźnie dwa etapy /2, 20, 26/. Etap pierwszy, w którym nie tylko **proces odbudowy kraju był czynnikiem porządkującym** całe życie kulturalne, ale gdzie postulaty polityki kulturalnej domagały się od kompozytora zaangażowania ideowego. Wyrażało się to w preferowaniu działalności twórczej, której zadaniem miała być likwidacja klasowego rozwarstwienia odbiorców kultury muzycznej. Sugerowano, aby pisać dzieła, które byłyby dostępne dla wszystkich słuchaczy, niezależnie od stopnia przygotowania. W myśl zasad tej polityki widziano rozwijanie się muzyki o charakterze narodowym, w formie spowadzanej głównie do przetwarzania folkloru.

Rodzajem pomostu między kompozytorem a słuchaczem było zjawisko stylizacji muzyki barokowej. Uwydatnia się ono zwłaszcza u tych kompozytorów, którzy w okresie międzywojennym pogłębiali swoje studia w Paryżu, we francuskiej szkole klasycznej Nadii Boulanger. Wykorzystanie efektów artykulatoryjnych, współdziałających z kolorystyką instrumentalno-harmoniczną, to znamienne cecha utworów tego typu powstałych w pierwszym 10-leciu. W dużych formach orkiestralnych widoczna jest dążność do połączenia **nowatorstwa** brzmieniowego z tworzywem ludowym, techniką polifoniczną i formami charakterystycznymi dla baroku /toccata, fuga, passacaglia/.

Wymienić tu należy takie nazwiska jak: G. Bacewicz, Z. Mycielski, K. Sikorski, M. Spisak, B. Szabelski, A. Szałowski, Z. Turski. W tym też okresie krystalizuje się indywidualność tej miary kompozytorów jak: G. Bacewicz, W. Lutosławski, A. Malawski, B. Szabelski, S. Wiechowicz, dochodzi również do głosu pokolenie wychowane już w Polsce Ludowej - T. Baird, K. Serocki i inni. Dorobek kompozytorski pierwszego 10-lecia jest duży i niewątpliwie cenny, chociaż nie znalazły w nim odbicia najnowsze prądy i kierunki muzyczne.

W drugim etapie powojennego rozwoju kultury muzycznej w Polsce nie zmieniają się zasadniczo założenia podłoża ideowego, które przejawiają się nadal w trosce o rozwój tej kultury w warunkach i dla potrzeb społeczeństwa socjalistycznego. Zmienia się raczej koncepcja kultury muzycznej, która uwzględnia zróżnicowanie poziomu przygotowania muzycznego słuchacza. Rozluźnienie ingerencji organów administracji w sprawach artystycznych spowodowało wzmożone zainteresowanie kompozytorów problemami techniki i formy. Tymi zagadnieniami zainteresowali się przede wszystkim kompozytorzy, których osobowość twórcza dojrzała po roku 1956, a mianowicie: A. Bloch, H. Górecki, W. Kilar, W. Kotoński, K. Penderecki, B. Schöffler, W. Szalonek, R. Twardowski i inni. Powstałe w roku 1955 Studio Eksperymentalne PR przyczyniło się do rozwoju kierunków eksperymentalnych.

Momentem przełomowym dla polskiej muzyki współczesnej było niewątpliwie zorganizowanie w 1956 roku Międzynarodowego Festiwalu "Warszawska Jesień". Festiwal ten wywarł decydujący wpływ na bieżącą polską twórczość muzyczną oraz miał istotne znaczenie w procesie przemian świadomości muzycznej społeczeństwa. "Warszawska Jesień" przyczyniła się wydatnie do aktywizacji środowiska kompozytorskiego w Polsce, dopomogła znacznej grupie kompozytorów polskich do zajęcia miejsca w ośrodku światowej miary twórców.

Wywarła również decydujący wpływ na kształtowanie się zbiorowych postaw publiczności muzycznej, do zmiany gustów i sposobu myślenia w muzyce. W końcu festiwal ten, o światowym znaczeniu, daje możliwość bezpośredniej wymiany myśli kompozytorów i wykonawców oraz konfrontacji poziomu artystycznego zespołów polskich i zagranicznych.

Po roku 1956 polska twórczość muzyczna weszła na nowe tory^{8/}. Wielu kompozytorów zmieniło całkowicie sposób komponowania, inni po prostu rozpoczęli pracę twórczą już w oparciu o najnowsze tendencje muzyki współczesnej. Dodekafonia wśród kompozytorów polskich nie zyskała wielu stałych zwolenników, aczkolwiek nieomal każdy kompozytor, na pewnym etapie twórczości próbował przystosować ją do swoich potrzeb.

Spśród kompozytorów polskich, którzy w większym lub mniejszym stopniu zainteresowali się techniką dodekafoniczną, należy wymienić: T. Bairda /m.in. "Divertimento", "Cassazione per orchestra", "Kwartet smyczkowy", "Cztery eseje", "Ekspresje", "Cztery dialogi"/, L. Ciuciurę /"Musica Ficta"/, H. Góreckiego /"Monologhi"/, A. Koszewskiego /"Muzyka fa-re-mi-dosi", "Notturmo"/, K. Pendereckiego /"Strofy"/, B. Schöffera /"Model I", "Model II", "Concerto per sei e tre"/, B. Szabelskiego /"Improwizacja", "Wiersze", "Sonety", "Aforyzmy 9"/, K. Serockiego /"Oczy powietrza", "Musica concertante", "Suita preludjów" nr 4 i 6/, T. Szeligowskiego /"Imitacje I 3113", "Psalm 112"/, A. Walacińskiego /"Rotazione"/, Z. Wiszniewskiego /"Trio"/.

Twórczość wymienionych kompozytorów utrzymana w konwencji techniki dodekafonicznej ogranicza się z reguły do jednego względnie dwóch utworów, rzadziej obejmuje większą ilość pozycji. Oczywiście informacje te mają charakter bardzo ogólny. Właściwy obraz, kto, gdzie i w ilu utworach użył techniki dwunastodźwiękową, dałaby dopiero kwerenda przeprowadzona wśród kompozytorów.

Do kompozytorów, którzy wysunęli się na czoło dodekafonistów w Polsce należą niewątpliwie K. Serocki i T. Baird.

Dodekafoniczna twórczość polska jest dość zróżnicowana, zarówno w aspekcie warsztatu, jak i wyrazu emocjonalnego. Kompozytorzy wykazują indywidualne, pozbawione schematyzmu, podejście do założeń tej techniki. Pomimo stosowania ekstremalnych niekiedy możliwości techniki serialnej, porządkowania dodekafonicznego nie traktuje się nigdy jako celu, lecz jako środek kreowania wartości emocjonalnych /liryka, wzmożona ekspresja, sonorystyka/. Stąd też w dodekafonicznych utworach kompozytorów polskich nie dochodzi w zasadzie do, często spotykanej u kompozytorów obcych, supremacji techniki nad wyrazem.

Przedstawione rozważania mają charakter szkicu. Tym niemniej pozwalają na sprecyzowanie następujących wniosków.

1. Rozwój polskiej kultury muzycznej XX wieku należy podzielić na dwa etapy. Etap pierwszy, okres do drugiej wojny światowej, w którym stosunkowo mało interesowano się problemem rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Etap drugi, po drugiej wojnie światowej, kiedy warunki polityczno-ekonomiczne i społeczne dyktowały w niektórych wypadkach samą politykę kulturalną, a tym samym w pewnym sensie hamowały jej rozwój, niemniej w późniejszym okresie stworzyły olbrzymie możliwości dla rozwoju kultury muzycznej.
2. Opanowanie nowych środków technicznych w twórczości polskich kompozytorów dokonało się skokowo. W ciągu kilku lat przyswoili oni sobie zdobycze, których rozwój w muzyce europejskiej dokonywał się na przestrzeni dziesięcioleci. Przemiany, które zaszły po roku 1956, wyzwoliły inicjatywy twórcze w wymiarze rzadko spotykanym w dziejach polskiej kultury muzycznej. Pozwoliły one zająć współczesnej muzyce polskiej jedno z czołowych miejsc w skali światowej.
3. Współczesna muzyka polska jest bardzo zróżnicowana stylistycznie. O jej obliczu decyduje w znacznej mierze postawa indywidualna kompozytora. Tym niemniej wyraźnie zaznacza się w niej wpływ światowych tendencji artystycznych.

4. Dotychczasowy stan piśmiennictwa uniemożliwia dokonanie globalnej oceny przejawów i właściwości techniki dodekafonicznej w twórczości kompozytorów polskich. Brak jest bowiem rozpraw traktujących o podobieństwach i różnicach indywidualnego ujęcia samego materiału i jakościach warsztatu kompozytorskiego, jak i ujęć syntetycznych.
5. Wydaje się, że dodekafonia w Polsce nie wytworzyła odrębnego okresu stylistycznego. Była jak gdyby laboratorium doświadczalnym i poznawczym, ważnym etapem pośrednim, prowadzącym do najnowszych tendencji artystycznych. Nie tyle ortodoksyjna ścisłość rządziła konstrukcją muzyczną i materiałową polskich utworów dodekafonicznych, co ekspresja wyrazu, która pozwalała na większą tolerancję i unikanie rygorów. Kompozycje pisane techniką dodekafoniczną przez polskich kompozytorów mają dlatego odmienne i specyficzne oblicze artystyczne.

P R Z Y P I S Y

1. Do grupy wielkich indywidualności należy niewątpliwie również zaliczyć Igora Strawińskiego i Sergiusza Prokofiewa. Jednakże w ich twórczości zauważyć można raczej dążenia do odmiennego traktowania tradycyjnego materiału dźwiękowego i stworzenia nowych wartości w aspekcie starych form. W późniejszym etapie twórczości Igora Strawińskiego obserwujemy zainteresowanie techniką dodekafoniczną, której był przeciwnikiem przez wiele lat.
2. Prace wymieniamy w bibliografii pod numerami 6, 7, 13, 14, 18, 19, 37.
3. Zasady techniki dodekafonicznej sprecyzowane zostały w latach dwudziestych naszego stulecia, niemalże jednocześnie przez J.M. Hauer'a i A. Schönberga. Sposób potraktowania tej techniki różnił się u obu kompozytorów - teoretyków. Dodekafonia J.M. Hauer'a oparta na tropach nie przyjęła się, natomiast zasady techniki dodekafonicznej stworzone przez A. Schönberga zostały później rozwinięte przez innych teoretyków - J. Rufera, H. Eimerta, E. Křenka, H. Jelinka i innych.
4. Operując skalą dźwiękową ustaloną w naszym kręgu kulturowym można stworzyć zawrotną ilość 479001600 różnych uszeregowania dwunastu dźwięków. Podstawowy materiał utworu dodekafonicznego, który stanowi seria, poddawany może być różnym mutacjom, zarówno kontrapunktycznym, jak i strukturalnym. Ich jakość i sposób opracowania w procesie komponowania warunkuje formę i kształt dzieła. Zatem w oparciu o jedną serię można skomponować wiele odmiennych od siebie utworów.
5. Wszechstronna zależność kształtu całego dzieła od serii jest szczególnie widoczna w niektórych kompozycjach Antona Weberna /patrz artykuł Edisona Denisowa, bibliografia poz. 5/.

6. Por. przypis 2.
7. Cytat zaczerpnięto z pracy Iwo Supińskiego - Wstęp do socjologii muzyki. PWN Warszawa 1969 s. 52.
8. Pewne próby komponowania według założeń zbliżonych do dodekafonii obserwuje się już wcześniej, bo na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, u Andrzeja Panufnika /cykl utworów na fortepian "Kwintowy" 1947/ i Kazimierza Serockiego /"Suita preludjów" na fortepian, 1952 r./ Rozwiniętą technikę dodekafoniczną stosuje natomiast, od około roku 1950, kompozytor polski, działający poza granicami kraju - Roman Palester.

B I B L I O G R A F I A

1. Borkowski Marian : Zagadnienie formy muzycznej w utworach dodekafonicznych Weberna, Res facta 6. PWM Kraków 1972 s. 48-64.
2. Chomiński Józef : Muzyka Polski Ludowej. Studia o Polsce współczesnej. PWN Warszawa 1968.
3. Chomiński Józef : Problem dodekafonii. Muzyka 1956 nr 1 s. 73-82.
4. Czyżewski Henryk : Z zagadnień polskiej chóralnej twórczości dodekafonicznej. "Imitacje I 3113" Tadeusza Szeligowskiego. Zeszyty naukowe nr 10. PWSM Gdańsk 1971 s. 26-39.
5. Denisow Edison : Wariacje op. 27 na fortepian Antona Weberna. Res facta 6. PWM Kraków 1972 s. 75-108.
6. Eimert Herbert : Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien 1964.
7. Eimert Herbert : Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden 1958.
8. Erhardt Ludwik : "Erotyki" Tadeusza Bairda. "Ruch Muzyczny" 1960 nr 15 s. 5-6.
9. Folga Zygmunt : Bartok a dodekafonia. Zeszyty naukowe nr 2. PWSM Warszawa 1967 s. 83-105.

10. Folga Zygmunt : Dodekafonia w polskim piśmiennictwie muzycznym okresie międzywojennego. Zeszyty naukowe nr 10. PWSM Katowice 1969 s. 29-50.
11. Gawlas Jan : Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej. Część I. Zeszyty naukowe nr 3. PWSM Katowice 1963.
12. Gorczycka Monika : "Cztery eseje" Tadeusza Bairda. "Ruch Muzyczny" 1960 nr 15 s. 5-6.
13. Hauer Joseph Matthias : Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen. Wien 1926.
14. Jelinek Hans : Anleitung zur Zwölftonkomposition. Universal Wien 1959.
15. Kotyńska Marzanna : "Pieśni" Tadeusza Bairda. "Ruch Muzyczny" 1968 nr 23 s. 9-10.
16. Křenek Ernst : Nowe drogi rozwoju techniki dwunastotonowej. Res facta 3. PWM Kraków 1969 s. 42-52.
17. Křenek Ernst : Studium kontrapunktu dwunastotonowego. Res facta 3. PWM Kraków 1969 s. 22-40.
18. Křenek Ernst : Zwölfton kontrapunkt Studien. Schott Mainz 1952.
19. Leibowitz René : Introduction à la musique de douze sons. L'arche Paris 1949.

20. Muzyka polska. Informator. Praca zbiorowa pod red. Stefana : Śledzińskiego. PWM Kraków 1967.
21. Natanson Tadeusz : Współczesne techniki kompozytorskie. Część I. PWSM Wrocław 1972.
22. Pałubicki Konrad : Współczesna technika kompozytorska. Część II - Dodekafonia. Katedra Teorii i Kompozycji przy PWSM. Sopot 1962.
23. Patkowski Józef : Porzucone koncepcje kompozytorskie - pełna serializacja materiału dźwiękowego. Horyzonty muzyki nr 16/22, 02 1961/. Biblioteka Res Facta, PWM Kraków 1969.
24. Penhersi Zbigniew : "Egzorta" Tadeusza Bairda. "Ruch Muzyczny" 1960 nr 21 s. 6.
25. Podhajski Marek : Z zagadnień polskiej chóralnej twórczości dodekafonicznej. Musice Ficta Leoncjusza Ciuciury. Zeszyty naukowe nr 5. PWSM Gdańsk 1967 s. 130-160.
26. Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964. Praca zbiorowa pod red. Elżbiety Dziębowskiej. Instytut Sztuki PAN. PWM Kraków 1968.

27. Pociąg Bohdan : Muzyka polska na II Warszawskiej Jesieni. Technika seryjna o zabarwieniu kompromisowym. "Ruch Muzyczny" 1958 nr 22 s.11.
28. Proszak Antoni : "Cztery eseje" Tadeusza Bairda i perspektywy muzyki serialnej. Muzyka 1964 nr 3-4 s. 26-43.
29. Proszak Antoni : Czynniki tonalne w dodekafonii. Muzyka 1963 nr 1-2 s. 174-184.
30. Proszak Antoni : Dynamiczno-energetyczne elementy dodekafonii. Muzyka 1962 nr 4 s. 39-50.
31. Proszak Antoni : Kompozycja seria uniwersalna. Muzyka 1964 nr 1-2 s.84-100.
32. Proszak Antoni : Metoda działań analogicznych w kompozycji serialnej. Muzyka 1963 nr 4 s.60-66.
33. Proszak Antoni : Perspektywy serialności i aleatoryzmu. "Ruch Muzyczny" 1964 nr 18 s. 8-9.
34. Proszak Antoni : Seria abstrakcyjna i seria konkretna. Muzyka 1962 nr 4 s. 37-49.
35. Proszak Antoni : Seria dwunastodźwiękowa w aspekcie dynamicznym. Muzyka 1962 nr 3 s.67-82.
36. Proszak Antoni : Technika permutacyjna. Muzyka 1961 nr 2 s.26-52.

37. Rufer Jozef : Die Komposition mit Zwölf Tönen.
Hesses ver. Berlin 1952.
38. Schöffler Bogusław : Klasycy dodekafonii.
I część historyczna. PWM Kraków
1961.
39. Schöffler Bogusław : Klasycy dodekafonii. II część
analityczna. PWM Kraków 1964.
40. Schöffler Bogusław : Nowa muzyka. Problemy współczes-
nej techniki kompozytorskiej.
PWM Kraków 1969. Wydanie nowe.
41. Schöffler Bogusław : Od dodekafonii do muzyki elektro-
nowej. "Ruch muzyczny"
1958 nr 1 s. 9-19.
42. Stuckenschmidt Hans : Arnold Schönberg.
PWM Kraków 1965.
43. Wellesch Edward - The Origin of Schoenberg's
Twelve - Tone System.
Washington 1958.
44. Zieliński Tadeusz : Style, kierunki i twórcy muzyki
XX wieku. Centralny Ośrodek Meto-
dyki Badania Kultury.
Warszawa 1972.