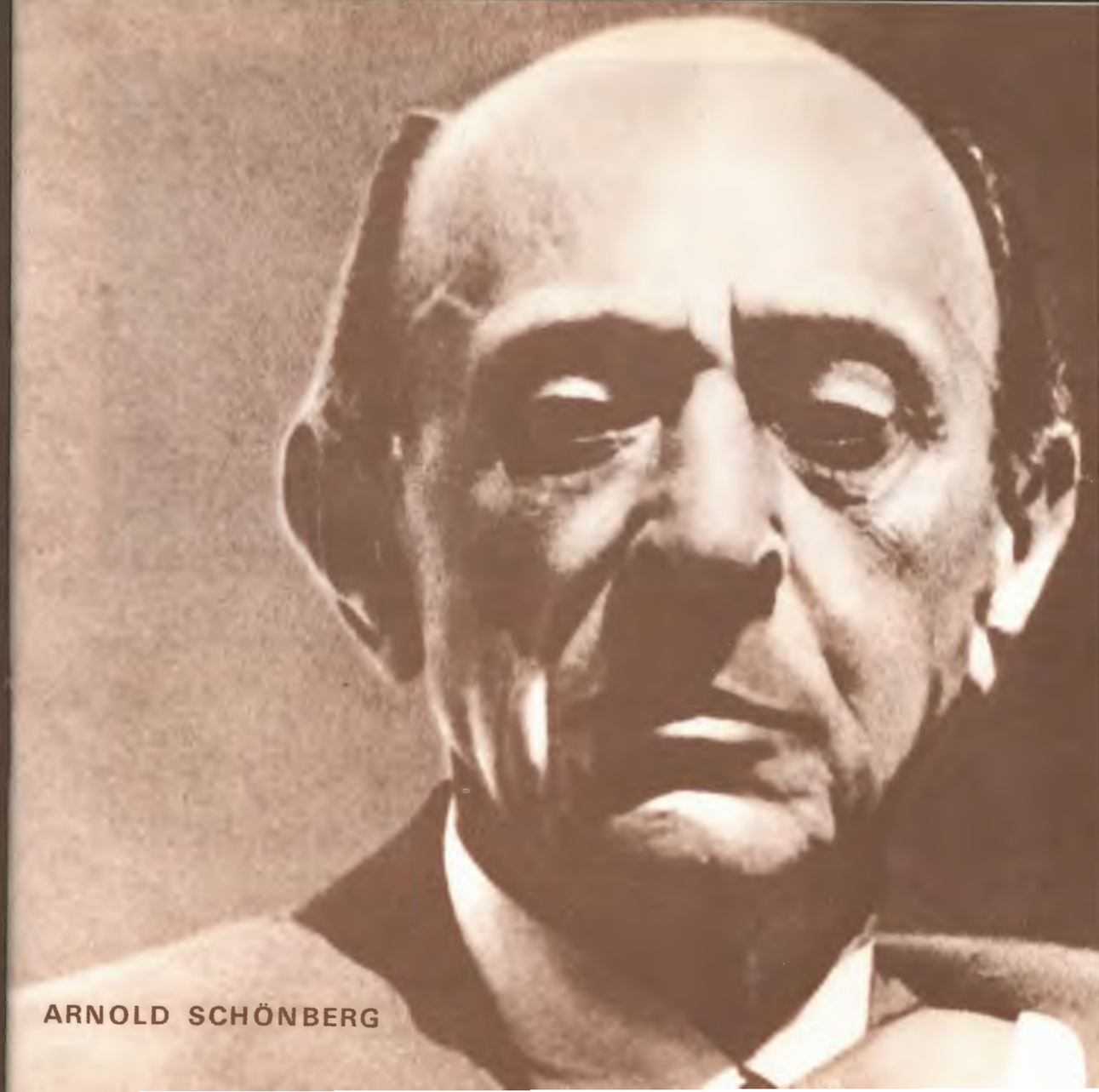
KSIĘŻYCOWY PIERROT
NOC ROZJAŚNIONA

KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

SCENA OPEROWA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Ludwik Solski



ARNOLD SCHÖNBERG

ROBERT SATANOWSKI
Kierownictwo muzyczne

KRYSTYNA ZACHWATOWICZ
Realizacja sceniczna

JADWIGA GADULANKA

MIECZYSŁAW GRĄBKA

ARNOLD SCHÖNBERG

PIERROT LUNAIRE

„Księżycowy Pierrot"

Śpiewa: JADWIGA GADULANKA

Zespół Kameralny:

JERZY ŁUKOWICZ — fortepian
KAZIMIERZ MOSZYŃSKI — flet, piccolo
STANISŁAW PRZYSTAŚ — klarnet, klarnet basowy
JANUSZ MIRYŃSKI — skrzypce
HENRYK ŻYWICKI — altówka
JERZY KLOCEK — wiolonczela

Kierownictwo muzyczne: ROBERT SATANOWSKI
Realizacja sceniczna: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ
Układ pantomimy: MIECZYSŁAW GRĄBKA
Dyrygent asystent: JERZY ŁUKOWICZ

Pierrot: MIECZYSŁAW GRĄBKA
Colombina
Kassander

POLSKA PRAPREMIERA SCENICZNA: 20 grudnia 1976 roku

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT:
„Pierrot Lunaire"

W lecie 1911 przeniósł się Schönberg do Berlina-Zehlendorfu. Jesienią rozpoczął cykl wykładów w Konserwatorium Sterna (...). Z małych kompozycji powstała w 1911 roku pieśń „Herzgewächse", napisana do wiersza Maurycego Maeterlincka (...). Stylistycznie przedstawiała ona przejście od „Małych utworów fortepianowych" do następnego dzieła, sławnego niebawem „Księżycowego Pierrota".

W Berlinie poznał Schönberg aktorkę Albertynę Zehme, która podsunęła mu pomysł napisania większego utworu na głos recytujący. W marcu 1912 rozpoczął komponowanie cyklu 21 melodramatów do wierszy Alberta Girauda, przetłumaczonych na język niemiecki przez Ottona Eryka Hartlebena. 9 września, na cztery dni przed trzydziestą ósmą rocznicą urodzin kompozytora, partytura została ukończona. Tego samego lata rozpoczął Schönberg próby przed prawykonaniem.

Mała Choralionsaal na berlińskiej Bellevuestrasse, która w roku 1945 stała się rumowiskiem, była 9 października widownią próby generalnej w obecności zaproszonych gości i berlińskiej prasy. W tydzień później nastąpiło publiczne wykonanie. Na estradzie stały ciemne parawany, pośród których występowała Albertyna Zehme w kostiumie kolombiny. Za kulisami grała pod dyrekcją Schönberga garstka muzyków. Byli to (...) wyborowi berlińscy kameraliści, wśród nich członkowie królewskiej kapeli i orkiestry filharmonicznej.

O tym wieczorze pisał w „Vossische Zeitung" Maks Marschalk, wówczas stronnik Schönberga, a kiedyś pierwszy jego wydawca. W jego wyczerpującej relacji można przeczytać, że wykonanie wywołało — ku zdziwieniu krytyki — owacje dla Schönberga.

Większość publiczności pozostała po zakończeniu na sali i wymogła powtórzenia, chociaż sam Marschalk uznał przedstawienie za „w dużej mierze niedoskonałe". Nie zawiniły tu, zdaniem referującego, znakomite osiągnięcia muzyków, lecz techniczny i duchowy niedowład recytatorki — trudno było stwierdzić, czy jej kreacja była chybionym mówieniem, czy chybionym śpiewaniem. Całość miała sprawić wrażenie nieomal parodii.

Bardzo odmienny sąd wydał wielki krytyk teatralny, Alfred Kerr, który w swoim czasopiśmie „Pan" poświęcił spektaklowi kilka entuzjastycznych zdań:

„Pierrot lunaire... Wydaje mi się, że to, co w nim dźwięczy, nie oznacza końca muzyki, lecz początek nowych perspektyw słuchania. Do tego dzieła — które przetapia w dźwięki nastroje i rozstroje księżycowego arlekina przy pomocy wspaniale różnorodnego, swobodnego, a przecież dokładnego ilustrowania szlochem, przeraźliwymi dźwiękami, rezonarstwem, katastroficznymi nastrojami — podeszła melodramatycznie jako recytatorka aktorka Zehme; jej podanie tekstu nie było z pewnością doskonałe, wiele robiła po dyletancku, a mimo to bardziej wstrząsająco, niżby to potrafił ktokolwiek z doświadczonych w sztuce scenicznej ludzi; nie dbając o siebie, w sposób naturalny oddała całe swe wnętrze duszy ludzkiej. Bo prostytuowała się, rezygnując z wszelkiego wstydu (jak to w sztuce być powinno), w nie chybiącej efektu, sumiennej pracy — jako służebne stworzenie". Tak dobrzy znawcy dzieła, jak Herman Scherchen, który towarzyszył jej w późniejszych wystawieniach, wypowiadali się także o Zehme z wielkim uznaniem. Problematyka, jaką Marschalk obciąża konto aktorki, tkwi w samym dziele; jest — możemy to teraz uznać za wadę lub zaletę — nierozerwalnie związana z jego stylem, wciągnięta świadomie w koncepcję tego artystycznego przedsięwzięcia.

Trzy razy po siedem wierszy z „Pierrot lunaire" Alberta Giraud, w przekładzie niemieckim Ottona Eryka Hartlebena, na głos recytujący, fortepian, flet (także pikolo), klarnet (także klarnet basowy), skrzypce (także altówkę) i wiolonczelę — tak brzmi dokładny tytuł 21 opusu Schönberga, który jako podtytuł dodaje jeszcze w nawiasie słowo: *Melodramaty.*

Melodramat, kombinacja mówionych wierszy lub prozy z muzycznym akompaniamentem, uchodzi z dawna za formę problematyczną. Ani czeski kameralista, Georg Benda, który uprawiał ją około roku 1750 w północnych Niemczech, ani kompozytorzy XX wieku, jak Ryszard Strauss i Maks Schillings, nie zdołali zapewnić jej trwałego życia. Nowa próba Schönberga różni się jednak od ich melodramatów w zasadniczym punkcie. Głos recytujący w *Księżycowym Pierrocie* nie tylko został zanotowany z taką dokładnością rytmiczną jak normalna partia wokalna; Schönberg wypisuje go nadto w wartościach nutowych — nutami z krzyżykami, bemolami, kasownikami; w kilku miejscach głos przechodzi w rzeczywiście śpiewane dźwięki. Lecz Schönberg — jak sam wyjaśnia w przedmowie do partytury — wymaga, poza nielicznymi wyjątkami, nie śpiewanych dźwięków, lecz melodii mowy „przy należytym respektowaniu przepisanych wysokości dźwięków". Ostrzega interpretatora, by nie popadał w śpiewny sposób mówienia, i żąda od niego, żeby dokładnie uświadamiał sobie różnicę między dźwiękiem śpiewanym a mówionym. Definiuje tę różnicę: dźwięk śpiewany utrzymuje niezmiennie daną wysokość; dźwięk mówiony intonuje ją wprawdzie, ale, opadając lub wznosząc się zaraz porzuca.

Niewątpliwie Schönberg przewidział trudności wynikające stąd dla praktycznego wykonania, jakie więc artystyczne pobudki mogły je skłonić do eksperymentu z tą nową techniką?

Nie wierzymy — co próbuje wykazać Hans Mersmann — że chodziło tu o konsekwentną kontynuację drogi, na którą wszedł rozwój śpiewu. Schönberg z pewnością nie uważał, iż możliwości śpiewu zostały wyczerpane. Na krótko przed *Pierrotem* skomponował *Herzegewächse* na sopran koloraturowy, niebawem powstały *Cztery pieśni orkiestrowe* op. 22. Żaden z tych utworów nie ma związku — jeżeli chodzi o fakturę wokalną — z eksperymentem, jakiego dokonał Schönberg z głosem recytującym w *Pierrocie*, a *Herzgewächse* stawiają śpiewaczce wirtuozowskie wręcz wymagania.

Natomiast efektami melodramatu posłużył się Schönberg przedtem dwukrotnie. Pierwszy raz bardzo wcześnie, w roku 1901, w ostatniej części *Gurrelieder*, gdzie melodramat *Des Sommerwindes wilde Jagd* (*Letniego wiatru dzikie harce*) przygotowuje, kontrastując z chóralnym kanonem, potężny finałowy wschód słońca. Drugi raz w dramacie *Szczęśliwa ręka*, gdzie sześciogłosowy chór posługuje się bezdźwięcznym szeptem. Efekt kontrastu, który jest celem w obu wypadkach, wskazuje, że Schönberg starał się tu o uzyskanie specjalnych form artystycznego kształtowania. Melodramatyzm *Pierrota* nie jest jednakże, jak mniema pewien amerykański socjolog (Elie Siegmeister), objawem dojścia mieszczańskiej muzyki do zupełnej bezradności. Po prostu wynikał raczej z pragnienia, aby do danego tekstu można było komponować bardziej elastycznie, z większym bogactwem pośrednich dźwięków i nieokreślonych brzmień, niż pozwoliłby na to głos śpiewany. Melodramatyzm ten umożliwiał takie traktowanie głosu ludzkiego, o jakie starał się zawsze późnosymboliczny teatr w latach przed I wojną światową, umożliwiał syntezę skrajnej, antynaturalistycznej stylizacji z najściślejszą muzyczną notacją, której można podporządkować mowę. Artystyczny zamysł i realny efekt służą tu podwójnemu celowi: dramatyzmowi i psychologii.

Jaki udział w tej formie mają wykorzystane przez Schönberga wiersze? *Pierrot lunaire* ukazał się po francusku w roku 1884. Jego autor był mało znanym Belgiem, członkiem brukselskiej grupy literatów, która nadała sobie nazwę „Le Parnasse de la Jeune Belgique". Wiersze wywołały wówczas pewną sensację, chociaż ich autor z pewnością nie zajmował na parnasie znaczniejszego miejsca. Ale miały makabryczny urok ironicznego estetyzmu, ukazywały Pierrota obok jego kompanów z włoskiej komedii improwizowanej, w otoczeniu ruchliwym, ożywionym jaskrawymi kolorami, dziwacznymi zdarzeniami, upiornymi starciami, wzbudzającymi dreszcze czynami. (Zresztą także tytułowe postacie w *Arlekinie* z r. 1917 Busoniego i w *Pietruszce* z r. 1911 Strawińskiego wywodzą się z komedii dell'arte).

Giraudowski dandys z roku 1884 ma rysy zakochanego w sobie i zblazowanego zepsucia, właściwego pewnemu odłamowi literatury u schyłku XIX wieku. Rysy — które na wyższej, co prawda, literackiej i moralnej płaszczyźnie — odnaleźć można w powieści *A rebours* Jorisa Karla Huysmansa. Dla psychologa i psychoanalityka wiersze te nie są pozbawione uroku. Zawierają wyraźne sadystyczno-masochistyczne zwroty, chorobliwe, perwersyjne nastroje. Płynie w nich wiele krwi: z wychudłych piersi Madonny, z hostii, w którą przemienia się serce Pierrota w czasie czerwonej mszy, z katafalków, trumien, gdzie szuka on rubinów, z warg chorej, której zjawa błyska spoza dźwięków Chopinowskiego walca, po ciałach poetów ukrzyżowanych na własnych wierszach. Skrwawiony jest też obraz Pierrota w chwili, gdy wkręca świder w łysinę swego wroga Casaandra, aby w jego czaszce palić tytoń.

W jednej ze swoich prac porównał Andre Schaeffner francuski oryginał wierszy Girauda z niemiecką wersją poetycką, którą Hartleben opublikował mniej więcej 20 lat później i doszedł do wniosku, że przekład przewyższa znacznie oryginał pod względem formy literackiej i smaku. W *Walcu Chopina* na przykład mówi Giraud o *crachat sanguinolant*, a więc o krwawej plwocinie suchotnicy. Hartleben łagodzi to drastyczne wrażenie, pisząc: „blada kropla krwi na wargach chorej".

Ujmowanie w dźwięki takich treści jest rysem późnoromantycznym, znamionującym wielu kompozytorów z przełomu XIX i XX wieku oraz z lat poprzedzających I wojnę światową. Jego zalążki tkwią już w Wagnerowskim *Parsifalu*, punkt szczytowy osiąga ta tendencja w *Salome* i *Elektrze* Ryszarda Straussa. Co jednak Strauss przedstawia wszystkimi środkami naturalizmu, u Schönberga przyjmuje postać nader zróżnicowanego i muzycznie przestylizowanego psychologizmu. Nie bez krytycznej intencji mówi Virgil Thomson w związku z *Księżycowym Pierrotem* o mikroskopowych badaniach, o psychologicznych analizach danej poetyckiej treści.

Jesienią 1912 na jednej z ostatnich prób do berlińskiego prawykonania znajdował się wśród słuchaczy Igor Strawiński. Balet rosyjski Sergiusza Diafilewa gościł wtedy w Berlinie i wystawiał *Ognistego Ptaka* i *Pietruszkę*; na wpół ukończona partytura *Święta wiosny* towarzyszyła kompozytorowi w czasie podróży. O swoich wrażeniach z *Pierrota* informuje Strawiński w *Kronice mojego życia*. Odpychająco podziałało nań coś, co określa jako estetykę beardsleyowską. O ile mało sprawiedliwa jest ta krytyka w stosunku do ducha Schönbergowskiej partytury, to samo porównanie ma pewne uzasadnienie w odniesieniu do kolorytu tekstu. Zbliżony do Aubrey Beardsleya i „jugendstilu" symbolizm stanowi jeden z elementów wierszy Girauda i Hartlebenowskiego przekładu.

Technika wersyfikacyjna wierszy mogła być podnietą dla Schönberga. Giraud-Hartleben posługują się formą o 13 wierszach, z których pierwszy powraca w charakterze motta jako siódmy i jako ostatni. Drugi wiersz powtarza się jako ósmy. Powstaje więc schemat formalny A-B-C-D E-F-A-B G-H-I-K-A. A zatem muzyczny element formalny, repryza, przeniesiony zostaje do poezji.

Problemowi poezji poświęcał wtedy Schönberg wiele żarliwego wysiłku. W latach 1908 i 1909 w *II Kwartecie smyczkowym* i w *Georgelieder* przełamał bariery minionej estetyki — jak sam to określił. Tonalność przestała istnieć, dysonansowi przyznano te same prawa co konsonansowi. W ten sposób dwie najważniejsze formy klasycznej muzyki, sonata i fuga, pozbawione zostały tonalnych napięć, na których wspierały się w ciągu stuleci. Zanika zależność między toniką a dominatą, znikły punkty węzłowe w sensie tradycyjnej kadencji. Polifonia, podstawowy element Schönbergowskiej muzyki, zyskała swego rodzaju autonomię, możność rządzenia się własnymi prawami, co uwolniło ją z więzów harmoniki. Twórcze rezultaty są znane, chociaż analitycznie jeszcze nie wyjaśnione. Powstało zjawisko kurczenia się formy, szczególnie wyraźnie w komprymatach *Malych utworów fortepianowych* op. 19 i w dziełach Antona Webera. Powstał styl atematyczny, na którym wspiera się forma monodramatu *Oczekiwanie*.

W porównaniu z obu wymienionymi dziełami jest *Księżycowy Pierrot* pierwszą próbą wyjścia poza te fazy rozwojowe. Schönberg stosuje tu świadomie i wręcz programowo styl tonalnej i harmonicznej swobody w szeregu tradycyjnych schematów formalnych, wypełniając je — mocą genialnej inspiracji i kompozytorskiego doświadczenia — nowym zupełnie życiem dźwiękowym. Jeżeli było coś artystycznie nowego w wierszach Girauda-Hertlebena, to właśnie połączenie ścisłości formalnej z libertynizmem treściowym. Mimo różnicy poziomów, jaka dzieli je od muzyki Schönberga, właśnie tą błazeńską syntezą mogły poruszyć w Schönbergu pokrewną strunę. Jego stosunek do tekstu był często — jak sam wyznaje — czysto impresyjny; opisywał kiedyś, że znając pieśni Schuberta na wskroś i na pamięć, nie uświadamiał sobie zupełnie treści ich tekstów. Służyć to może jako klucz do zrozumienia szczególnej beztroski wobec form literackich, bezkrytycznego często wyboru tekstów, co uderza w wokalnym dziele Schönberga.

Cykl *Pierrota* składa się z trzech części zawierających po siedem melodramatów lub raczej melodramacików. Całość trwa okrągło pół godziny, tak że na każdy wiersz przypada przeciętnie 85 sekund. Są tu aforystyczne, ulotnie przemykające twory, jak dwunasty w cyklu, *Galgenlied* (*Pieśń Wisielcza*), trwający tylko 13 sekund, i szeroko rozpięte, jak numer 5, *Valse de Chopin*, czy passacaglia *Die Nacht* (*Noc*), która jako numer 8 rozpoczyna drugą część.

Ta passacaglia, najposępniejszy nokturn cyklu, stanowi kompendium tematycznego i motywicznego kunsztu kompozytorskiego. Może być przykładem bezkompromisowej odpowiedzialności wobec każdego dźwięku; znamionuje ona muzykę Schönberga wraz z jego rosnącą dojrzałością.

Majstersztykiem tego, co Schönberg nazwał kiedyś formą rozwojowej wariacji, są chociażby: powstający w pierwszych taktach z trzytonowego motywu E-G-Es trzygłosowy, prowadzony w skupieniu kanon, który powoduje akordowe zagęszczenie utworu; rozwijanie półtonowej odległości dwóch najniższych dźwięków motywu w sześciotonowe zejście ćwierćnutami, które wraz z zasadniczym momotywem tworzy temat passacaglii — a wszystko skupione na minimalnej przestrzeni. Łecz to dopiero początek! W stu wariantach, rozdrobniony w ósemkowym i ćwierćtonowym ruchu, w trzygłosowych akordach o mocnym rytmicznym podziale, w kontrapunktycznych i kanoniczych splotach, w lustrzanym odwróceniu raka — ukazuje się ów trzytonowy motyw, a mimo niego opadają i wznoszą się chromatyczne pochody, ruch potęguje się, dynamika przechodzi od ledwo słyszalnego ppp do fff; nagle pełne napięcia życie gaśnie i powraca cichy basowy początek. Ale to wszystko nie służy tylko i wyłącznie celowi muzyczno-formalnemu. Staje się czymś więcej niż sugestywną interpretacją dźwiękową niesamowitego, zaklętego w tekście obrazu ponurych czarnych motyli — olbrzymów, które zabijają blask słońca i jako niewidzialne monstra opadają ciężkimi skrzydłami na ludzkie serca. Wizją prehistorycznej nocy nazwał tę passacaglię głęboko nią wstrząśnięty pisarz amerykański, James Huneker; wyłącznie klarnet basowy, wiolonczela i fortepian splatają się tu w osobliwe barwy dźwiękowe.

Cały kunszt wyrafinowanej techniki kontrapunktycznej rozwija Schönberg w osiemnastym utworze, *Mondfleck* (*Księżycowa plama*). Tekst ukazuje Pierrota spacerującego ciepłym wieczorem; na plecach czarnego surduta ma on białą plamę jasnego księżyca. Ponieważ jest próżny, a ponadto szuka przygody, coś niepokoi go w ubiorze. Ogląda się ze wszystkich stron i rzeczywiście znajduje białą księżycową plamę. Rozzłoszczony, trze gipsową — jak sądzi — plamę, nie może jej usunąć, trze do samego rana.

Z tego osobliwego epizodu wybiera Schönberg moment, który nęci jego muzyczną fantazję — gdy Pierrot, oglądając się ze wszystkich stron, odkrywa plamę na plecach. To rzeczywiście niezwykłe, że człowiek może zobaczyć się od tyłu. Taka sytuacja już raz, choć w całkiem inny sposób, inspirowała Schönberga. Wśród obrazów, które namalował w latach 1907—1910, znajduje się wiele autoportretów. Jeden z nich ukazuje kompozytora od tyłu, wchodzącego na górę. Aby to namalować, musiał Schönberg przeprowadzić studia w lustrze. Obserwował tak dokładnie, że portret z całą wiernością oddaje jego sylwetkę i tył głowy z okrągłą przypominającą tonsurę łysiną.

Ten sam środek, lustrzane odbicie przenosi Schönberg na formę muzyczną. Cały utwór jest podwójnym kanonem lustrzanym lub w raku, prowadzonym w głosach pikola i klarnetu z jednej, a skrzypiec i wiolonczeli z drugiej strony. Zatem partie czterech łączonych parami instrumentów przebiegają do określonego punktu naprzód, a potem wstecz. Miejsce w którym ruch przenika zwierciadło, znajduje się między słowami „richtig" i „einen weissen Fleck". Niezależnie od treści wiersza fantazję Schönberga mogły tu inspirować repryzowe konstrukcje Girauda. Ze wstecznym pochodem instrumentów dętych i smyczków biegnie równocześnie fugowany, ale nie odbity lustrzanie akompaniament fortepianu.

Tego rodzaju technika kanonu i fugi, która przypomina sztuki niderlandzkich polifonistów z wieku XV i XVI, pojawia się także w innych utworach cyklu, szczególnie w drugiej części. Tak więc poprzedzający *Mondfleck* utwór, *Parodia*, zawiera zaraz na początku kanon w odwróceniu między altówką a klarnetem, do którego dołącza się w imitacji z altówką mówiono-śpiewany głos: gra ta powtarza się między głosem a pikolem.

Obok form czysto kontrapunktycznych, inspirowanych treścią tekstu, znajdują się w owej niezwykle złożonej partyturze formy inne, homofoniczne, jak wykonywania swobodnie w rytmie wolnego walca *Serenada* z wirtuozowskim głosem wiolonczeli, którego kantylenom i kadencjom towarzyszy fortepian w niemal wyłącznie akordowym lub figuracyjnym akompaniamencie. W numerze 9, *Gebet an Pierrot* (*Modlitwa do Pierrota*), łączą się podobnie flet, klarnet i fortepian, a w numerze 2, *Colombina* — flet, klarnet, skrzypce i fortepian. Czysto koncertującym utworem jest numer 7, *Der kranke Mond* (*Chory Księżyc*), gdzie pełnobrzmiącemu głosowi mówionemu akompaniuje delikatnie flet.

Jednym z najmocniejszych środków kontrastu w *Księżycowym Pierrocie* jest barwa instrumentalna, a każdym utworze odmienna, wypróbowana w coraz to nowych kombinacjach. Pięciu wykonawców dysponuje ośmioma instrumentami, bo skrzypce zmieniają się z altówką, flet z pikolem, klarnet z klarnetem basowym. Specyfika instrumentacji Schönberga polega na jego zdolności wydestylowania kwintesencji barwy dźwiękowej każdego instrumentu. O ile w klasycznej i romantycznej orkiestracji przeważa najczęściej dążenie do znalezienia wspólnych mianowników brzmieniowych, do osiągnięcia jak największego stopnia zespolenia (także wtedy gdy kontrasty barw stosowane są jako „dysonanse") — Schönbergowska paleta dźwiękowa zasadza się na uwypukleniu przeciwieństw. Można powiedzieć, że w *Pierrocie* każdy instrument wraz z jego krańcowymi barwami odkrywany jest na nowo. Dotyczy to zarówno drzewa i smyczków, jak też fortepianu, uprzywilejowanego w cyklu. Barwy rozkładają się w partyturze następująco: fortepian występuje w 17 utworach, klarnet i wiolonczela — każde w 14, skrzypce i flet — każde w 12, pikolo w 7, klarnet basowy — w 6 i altówka — w 5.

Z przewagi brzmienia fortepianowego wypływa konieczność jego szczególnego zróżnicowania. Faktura fortepianowa, w każdym utworze inaczej słyszalna i użyta, przechodzi stopniowo od najgęstszej polifonii do prostej i rozłożnej akordyki, od hucznej pełni brzmienia po nagą głosowość, od solistycznej przewagi do funkcjonującego jako fundament akompaniamentu. Wszystkie osiem barw pojawia się tylko w ostatnim utworze. *O alter Duft* (*O dawna woni*), stanowiącym najprostszy przekład homofonicznej w zasadzie pieśni z wariacyjnymi zwrotkami. Nie każdej jednak zwrotce odpowiada zwrotka kompozycji. Stała zmienność okresowości gotuje co takt niespodzianki: prosty temat główny ukazuje się w pomniejszeniu, odwróceniu, w trzygłosowych akordach, figuracyjnie zmieniony i w kanonie własnego pomniejszenia ze swoim odwróceniem. Głos, który w 1. takcie rzec można, recytuje takst unisono z fortepianem, czyni to samo w 14. takcie w kanonie. Wrażenie prostoty potęguje prowadzenie tematu tercjami. Przy tym przebiega on w E-dur, z akordem kwartsekstowym w 3. i 16. takcie. Zakończenie jest wariacją durowej kadencji, E w basie, w którym fortepian kończy przebieg — wymuszonym niejako roz-

wiązaniem dysonansu; ponieważ to E poprzedził zwiększony akord Es-G-H, ucho dąży mimo woli do uzupełnienia go dźwiękami Gis i H.

Prostota tego ostatniego utworu wiąże się z tekstem. Hartleben pisze: „Szczęsne życzenie usposabia mnie przychylnie do lekceważonych z dawna przyjaciół". Może do tych lekceważonych przyjaciół należały wtedy w krytycznym etapie Schönbergowskiego rozwoju, tonalność, trójdźwięk, konsonans?

Dużo później w artykule *On revient toujours* skomentował Schönberg tonalne kompozycje ze swoich amerykańskich lat. Ostatni z melodramatów *Pierrota*, a także fragment tekstu „o szczęsnym życzeniu" niech nam przypomną późniejszą wypowiedź Schönberga.

Pierrot lunaire, jedno z reprezentacyjnych dzieł XX wieku, stał się takim pojęciem jak *Mężczyzna z gitarą* Pabla Picassa czy *Ulisses* Jamesa Joyce'a. Jako twórcze, jednolite stylistycznie osiągnięcie, jako artystyczne zjawisko jest odosobniony nawet wśród dzieł Schönberga.

H. H. Stuckenschmidt: „Arnold Schönberg" tłum. St. Haraschin, PWM 1965

UWAGI O SCHÖNBERGOWSKIM SPRECHGESANGU

Czym jest zjawisko Sprechgesangu (czyli „śpiewu mówionego")? Czy jego odkrycie oznaczało istotną rewolucję w zakresie techniki, ekspresji i dramaturgii wokalnej? I ile tu było nowości a ile tradycji? Ten sposób podania tekstu niegdyś zadziwiał, szokował, śmieszył, oburzał, zachwycał, olśniewał. Dla jednych był zapewne kamieniem obrazy, bezczelną drwiną z fundamentalnych reguł śpiewu, dla drugich odkryciem zupełnie nowych, fascynujących obszarów muzycznej poetyckości. Jednym przybliżał, ujaśniał, uplastyczniał — obraz poetycki, dla innych — właśnie go oddalał, mącił, zaciemniał.

Spróbujmy teraz — z przeszło sześćdziesięcioletniej perspektywy — rozpatrzeć zjawisko jakby z dwóch stron, w dwóch zasadniczych aspektach: w „strukturalnym" aspekcie istoty, oraz w historycznym aspekcie genezy.

1.

Powiada Schönberg we wstępie do wydanej partytury *Pierrota* — a słowa te chociaż wielokrotnie cytowane, musimy jednak przypomnieć: — „Zadanie wykonawcy polega tu na tym, by uwzględniając oznaczone wysokości dźwięków potrafił je przekształcić w melodię mowy, melodię recytacji. Będzie to możliwe przy dokładnym respektowaniu wartości rytmicznych dźwięków, oraz przy całkowitym zrozumieniu różnicy pomiędzy dźwiękiem śpiewanym i mówionym: dźwięk śpiewany utrzymuje niezmiennie daną wysokość, mówiony zaś intonuje ją wprawdzie ale, opadając lub wznosząc się, zaraz ją porzuca."

Tekst powyższy daje nam już podstawę do pewnej dynamicznej interpretacji zjawiska Sprechgesangu. Powstaje on mianowicie jak gdyby w wyniku eksplozji, jako rezultat eksplodującego zderzenia („reakcja łańcuchowa") dwóch tradycyjnych, zasadniczych sposobów eksponowania dźwiękowej konkretyzacji słowa: m o w y i ś p i e w u — mowy nastawionej na komunikację, śpiewu nastawionego na ekspresję. Oto mowa, to, co mówione, w sposób nowy, zaskakujący i rozświetlający — wdziera się w „świętą sferę śpiewu": zakłóca to, co śpiewane, mąci wokalną czystość śpiewu, relatywizuje (i jakby zaciera) to, co w śpiewie — a przynajmniej w śpiewie o tradycjach europejskich — jest kanonem strukturalnego kształtowania, zasadą substancjalną formy śpiewu: sprecyzowane i jednoznaczne odległości między poszczególnymi dźwiękami. W wyniku „zderzenia", więc, w wyniku ingerencji „mówionego" w „śpiewane", pozostaje tylko jakby pewien zarys, schemat i pewien odblask czy „cień" dawnego (tradycyjnego) śpiewu, otwiera się równocześnie pole do wypełnienia inwencją wykonawcy — znacznie szersze i rozleglejsze niż w śpiewie „normalnym" (jak szerokie jest to pole, o tym świadczyć mogą duże różnice w wokalnych interpretacjach *Pierrota*).

Lecz kim jest tu sam wykonawca? Jaki jest jego zasadniczy punkt wyjścia, podstawa, na której kształtuje on dopiero swoją interpretację? Czy jest on tylko recytatorem, deklamatorem, swoiście markującym (udającym) śpiew; rozszerzającym zasób swoich środków o pewne chwyty „wokalno podobne"? Czy śpiew mówiony powstaje tu jako przedłużenie, dźwiękowe spotęgowanie, przerost normalnej recytacji? I — idąc dalej po linii tego rozumowania, biorącego za punkt wyjścia utwór poetycki jego naturalną „mówioną" formę dźwiękowej konkretyzacji: czy w aspekcie warstwowej struktury dzieła literackiego nie zachodzi tu jedynie pewien przerost, szczególna aktywizacja, intensyfikacja oraz szczególne eksponowanie (za sprawą wykonawcy) warstwy brzemieniowej utworu?

Otóż jest to dopiero jeden punkt widzenia, nie tylko wyjaśniający istotę Sprechgesangu ile ją spłaszczający, redukujący do jednego wymiaru. W rzeczywistości bowiem zjawisko wymaga ujęcia podwójnego, syntetyzującego obydwa różne punkty widzenia: zarówno od strony mowy, jak i od strony śpiewu. Mowy jako uzewnętrznienia języka, śpiewu jako uzewnętrznienia muzyki. Muzyka i język znowu się tu więc ze sobą spotykają (zderzają) — w środowisku poezji, w osobliwie poetyckiej wizyjnej nadrealistyczno-sarkastycznej aurze — a w wyniku tego zderzenia śpiew i mowa znoszą się, dając jakość nową: mowę uintensywnioną i uniezwykloną pierwiastkiem śpiewu: śpiew rozluźniony, uelastyczniony pierwiastkiem mowy.

„Mówione" wdziera się w obszar „śpiewanego". Zdawało by się więc, że mowa — jako element ekspansywny — tutaj, z pozycji zwycięzcy góruje, panuje nad śpiewem, że ona jest tu „ważniejsza".

Nie zapominajmy jednak, iż cały ten proces dynamicznego spotkania, konfrontacji dwóch „żywiołów" inicjuje, reżyseruje, rozgrywa k o m p o z y t o r; nie zapominajmy, że ów cały Sprechgesang wpleciony jest w tok jednej z najbardziej kunsztownych, kontrapunktycznie mistrzowskich i zachwycająco pięknych tkanin muzycznych jakie wydał wiek dwudziesty. Nie, Schönberg jest za bardzo muzykiem i zbyt wielkim kompozytorem, aby się w swej muzyczności miał podporządkować językowi — choćby i najbardziej uwodzącemu. Jego manewr jest chytry i — celowo — łudzący słuchacza (zwłaszcza słuchacza świadomego odwiecznego konfliktu — i odwiecznej rywalizacji — słowa i dźwięku w obszarze muzyki). Oto, zdaje się mówić Schönberg, pozwólmy się wreszcie poezji wypowiedzieć — w pełnej barwności i sugestywności jej poetyckich obrazów. Dość już romantycznej podległości słowa poetyckiego poezji, wszechwładnie panującej muzyce. Dość już w muzyce wokalnej, niepodzielnego panowania śpiewu.

I rzeczywiście — w dobrym wykonaniu *Pierrota lunaire* przemawia do nas cała zawartość poetyckich wizji Giraud-Hartlebena: cała tych wizji groteskowa makabryczność, cała ich — nocna, księżycowa wielobarwność, cała ich atmosfera przestylizowanej, romantycznej niesamowitości. I gotowi jesteśmy przyznać, że to rzeczywiście poezja i przede wszystkim poezja na nas tak działa.

Lecz proszę zróbmy prosty eksperyment: przeczytajmy sobie głośno, normalnie owe teksty, scenki Pierrotowe, jedna po drugiej, starając się zapomnieć o jakiejkolwiek muzyce. Cóż pozostanie?

Wrażenie podobne, jak po wszystkich tekstach poezji średniej, przeciętnej, nie najwyższego lotu. Wrażenie fantazji, inwencji poetyckiej, która ślizga się tylko po powierzchni stwarza obrazy ładne i efektowne, usiłuje — ale tylko usłuje — budzić jakiś dreszcz głębszy, „metafizyczny", a w tym usiłowaniu jest często pretensjonalna.

Tak tedy okazuje się, że całe nasze przeżycie zawdzięczaliśmy muzyce Schönberga, dzięki niej wizje poetyckie uszlachetniły się, nabrały prawdziwie poetyckiej mocy. Podobnie jak niegdyś w *Pięknej młynarce* i *Podróży zimowej* Schuberta, podobnie — jak całkiem niedawno (w r. 1908) — w *Pieśni o ziemi* Mahlera.

Podobnie — lecz równocześnie na nowych zasadach syntezy — połączenia, zespolenia: słowa i muzyki, mowy i śpiewu. Nowość połączenia nie sprowadza się tu li tylko do tego, że sam obraz poetycki staje się bardziej wyrazisty, czytelny, bardziej sugestywny — poprzez działanie kompozytora, rozszerzające pole czysto wokalnej aktywności wykonawcy (aktywność czysto wokalna wzbogacona i poszerzona tu zostaje o mowę). Nowość polega na nowym ustawieniu w stosunku do słuchacza obrazu poetyckiego przez muzykę, na zupełnie nowym tego obrazu oświetleniu.

Sprechgesang w Schönbergowskim *Pierrocie* jest mianowicie p a r o d i ą: śpiewu normalnego, ekspresji czysto wokalnej, romantycznego liryzmu. Jak każdy zaś akt mądrej, twórczej parodii jest już sam w sobie o b i e k t y w i z a c j ą — ponieważ parodiując ustawiamy się do parodiowania obiektu w pewnym ironicznym dystansie. I jeżeli owe średniej jakości poetyckie obrazy Girauda-Hartlebena dostępują tutaj takiej artystycznej nobilitacji, to dzieje się tak, naturalnie, dzięki muzyce, ale przede wszystkim dzięki tej sferze muzyki, która przybrała ową specjalną formę śpiewo-mowy, śpiewu mówionego. Ta właśnie a nie inna — ówcześnie nowa — forma wokalnej prezentacji jest tu bezwzględnie konieczna dla uzys-

kania efektu estetycznego tak wysokiej rangi. Jestem pewien, że przy śpiewie normalnym (z zachowaniem tej samej struktury interwałowej) wizje Girauda-Hartlebena znowu by się zbanalizowały, sam *Pierrot* pozostałby wartościowy, ale jako muzyka czysto instrumentalna.

2.

Odrębnym problemem jest geneza Sprechgesangu. Z czego ta specyficzna forma kreacji wokalnej się wywodzi, jakich ma poprzedników, jakie wzory i w jakich obszarach historii muzyki? Tu wypadnie nam się przyjrzeć bliżej trzem przede wszystkim relacjom.

Sprechgesang a tradycja europejskiego wokalizmu.

Sprechgesang w swym aspekcie negatywnym powstał w intencji przeciwstawienia się tradycjom (lirycznym, romantycznym) normalnego, pełnego śpiewu, śpiewu melodycznego („linearnego"), jednoznacznie interwałowego, śpiewu „pięknego", śpiewu „samego w sobie", śpiewu wyraźnie w tradycji europejskiej odgraniczonej od mowy (choćby i najbardziej wzburzonej czy afektowanej). Ta linia tradycji czystego wokalizmu biegnie — skroś różne gatunki muzyki — nieprzerwanie od czasów chorałowej melodii aż do naszych czasów. Stanowi w muzyce wokalnej linię główną, której ciągłość nigdy nie ulega przerwaniu.

Lecz przecież obok niej jest w obszarze europejskiego wokalizmu jeszcze coś, co nieustannie (choć nie regularnie) zbliża „śpiew" do „mowy", coś, co przypomina o wspólnym źródle „poezji" i „muzyki", o starożytnej greckiej jedności słowa poetyckiego i dźwięku wysokościowo różnicowanego, o ideale poezji śpiewanej.

To „coś" nie zawsze jest dla nas w historii muzyki oczywiste, albowiem często nie uwidocznione w zapisie, w notacyjnym przekazie. O istnieniu tego czegoś wnioskujemy (często) w sposób pośredni, na podstawie opisowych źródeł praktyki wykonawczej dawnych wieków. A jednak to coś, to stałe przenikanie śpiewu mową jest ciągle obecne w tradycji — przejawia się zarówno w śpiewanych formach liturgii, jak i w formach bardziej popularnych, muzyki świeckiej. I gdy muzyka „świecka" (pod wpływem prądów renesansowych otwiera się (w XV—XVI wieku) bardziej na „życie", na rozmaite przejawy rzeczywistości zewnętrznej, pozwala na rozwinięcie w swych autonomicznych, hermetycznych strukturach również efektów ilustracyjnych (francuska chanson programowa, włoski madrygał i formy jemu pokrewne) — wówczas mowa (to, co mówione) przenika również do najbardziej „uczonych" i ściśle kompozytorskich regionów muzyki. Wszelako przenika w postaci przestylizowanej, jako mniej lub bardziej wyrafinowana muzyczna parodia mowy (przypomnijmy tu wszystkie efekty językowo-naśladowawcze w madrygałach włoskich, zwłaszcza w komedii madrygałowej).

A na przełomie stuleci XVI/XVII, w środowisku włoskim, w kręgu odrodzonych ideałów estetycznych antyku, w obszarze kultury poetycko-teatralnej kontynuuje się coś, co określić można jako ustalenie pewnego trwale obowiązującego prawa, utrwalenie pewnej sytuacji relacyjnej, pewnego określonego związku owych dwóch „żywiołów", pierwiastków ludzkiej komunikacji i ekspresji: słowa i muzyki, mowy i śpiewu.

Powstaje mianowicie solowy, akompaniowany, dramatyczny i opowiadający recytatyw — podstawowa, elementarna, zasadnicza formuła całej przyszłej muzyki scenicznej, teatralnej, dramatycznej, operowej — i to zarówno w obszarze „świeckiego" jak i „sakralnego".

Tu, w owym szczególnym, późno renesansowym związku słowa i muzyki — w którym to, co muzyczne miało tylko służyć słowu, wzmacniać jego treść, nośność, dramatyczną ekspresję — widzieć można źródło najbardziej odległe, ale i najbardziej zasadnicze, pierwotne, Schönbergowskiego Sprechgesangu. Ten sposób śpiewania, ta forma, podanie tekstu, ta nowa „maniera" wykonawcza — jest bowiem w swej istocie recytatywem — interwałowo rozwiniętym, wywiedzionym z Schönbergowskich (atonalnych) zasad organizacji dźwięków. Recytatywem, jako formą aktywnej, dynamicznej teatralizacji muzyki, przeciwstawieniem („autonomicznej") arii i pieśni. Recytatywem, w którym dochodzi do szczególnego otwarcia, rozjaśnienia, rozbłysku poetycko-dramatycznych treści tekstu. Recytatywem, w którym melodyka języka splata się z melodyką muzyki w sposób szczególnie ścisły.

Sprechgesang a język

Zdanie o szczególnie ścisłym spleceniu dwóch rodzajów melodyczności (językowej i muzycznej) sugeruje, że Sprechgesang mógł się narodzić tylko na gruncie określonego języka narodowego — mianowicie języka niemieckiego. Czy tak jest w istocie? Czy tylko na gruncie melodyki niemieckiego języka powstać mogła podobna formuła wokalnej prezentacji? Czy tylko język niemiecki mógł zostać w ten sposób muzycznie pobudzony? Definitywna, rozstrzygająca odpowiedź na te pytania była by tutaj przejawem zarozumialstwa. Rzecz wymaga studiów głębokich i specjalnych — lingwistyczno — muzyczno — porównawczych. Tutaj mogę najwyżej wysunąć pewne przypuszczenie, postawić pewną hipotezę.

Próbuję mianowicie wyobrazić sobie formułę Schönbergowskiego recytatywu wstawioną w inne języki: polski i rosyjski, czeski i angielski, francuski i włoski... I wyczuwam mniejszą lub większą obcość, mniejszy lub większy stopień oddalenia Sprechgesangu od natury danego języka. Oddalenie największe — w polskim, rosyjskim — tego rodzaju maniera mowo-śpiewu brzmi tu wręcz karykaturalnie. Bardziej zbliżone do Schönbergowskiej formuły („recytatywnej") wydają mi się francuski, angielski, włoski — każdy zresztą na swój sposób. Angielski jest tu chyba najbliższy — po niemieckim.

Co decyduje o tej językowej bliskości, względnie oddaleniu, od Schönbergowskiej „maniery" wokalnej?

Różne chyba czynniki, a nie tylko ten określony jako „melodyka języka". A więc — wewnętrzne, wrodzone każdemu językowi tempo (puls) narracji, charakter rytmiki językowej — jej ostrość, energiczność, względnie łagodność, rozlewność, miękkość, jej symetryczność lub asymetryczność, skłonność do „synkopowania" itd.; proporcje akcentów, stosunku głosek — długich i krótkich, rodzaj „frazowania", najbardziej dla danego języka naturalny. Ogólnie—wrodzona każdemu językowi skłonność do wytwarzania własnej „melodyki mowy", czyli brzmieniowo-wysokościowego różnicowania poszczególnych słów, zgłosek. I wreszcie to, jak i o ile dany język jest podatny do deformacji swego stanu naturalnego mowy. Taką bowiem działalnością deformacyjną, w stosunku do naturalnej materii języka, jest również tworzenie Sprechgesangu.

Otóż wydaje mi się, że język niemiecki — i jego uzewnętrznienie dźwiękowe, czyli mowa niemiecka — w swym brzmieniowo-rytmiczno-ekspresyjnym charakterze odznacza się pewną szczególną właściwością, w innych językach jakkolwiek obecną, to nigdy tak uderzającą i wyrazistą. — Właściwość tę można określić jako romantyczną, w najbardziej głębinowym, (a nawet „podziemnym") sensie. Język niemiecki mianowicie — ów język najmniej dbający o zewnętrzne, eufoniczne powaby (przeciwieństwo francuskiego), o krój, miarę, wdzięk, lekkość, szyk i elegancję, ów język ze wszystkich może języków Zachodu najbardziej myślowo gęsty w swej nieprzepartej skłonności do pojęciowego tłumaczenia, wyjaśnienia rzeczywistości, w swym uporczywym ruchu słowa do pojęcia, pojęcia syntezującego (stąd słynne w tym języku słowa — zbitki wieloczłonowe i zadziwiająca łatwość tworzenia takich słów) — w tym wszystkim język niemiecki odznacza się szczególną skłonnością do uzewnętrzniania, eksponowania w mowie ekspresji „ciemnych", ekspresji śmierci i bólu, ekspresji spraw ostatecznych, ekspresji grozy autentycznej, metafizycznej grozy istnienia. O ileż wyraziściej, prawdziwiej działa, o ileż mocniej uderza w nas niemieckie: „Tod", „sterben" niż francuskie „mort", „mourir"... — Krzyk, skowyt, płacz, szept w mowie niemieckiej przejąć mogą autentycznym dreszczem... ów „ciężki" język otwarty jest szczególnie na przedłużanie, potęgowanie, nasilanie własnej ekspresji mowy, także na jej wykrzywianie, grymas, skurcz, na ekspresyjne deformacje. Jest to język ze swej najgłębszej wewnętrznej natury — ekspresjonistyczny i w swym ekspresjonizmie otwarty jak żaden inny — całym sobą, najbardziej bezpośrednio — na muzykę: to ona jest jego ekspresyjnym przedłużeniem, wynika bowiem z jego natury, z jego rdzenia. Muzyka, nie w znaczeniu gładkiej eufoniczności lecz w sensie demonicznej siły ekspresji powołującej do życia struktury (konstrukcje) dźwiękowe. Język niemiecki z natury swej prze do muzyki, do muzyczności (w podobnym stopniu, jak prze do pojęć, do pojęciowości).

I to parcie, tę siłę pierwotnie muzykotwórczą, odczuwają doskonale kompozytorzy dla których język ten jest językiem rodzimym.

Cóż tedy zrobił Schönberg wobec owego językowego bycia — ku muzyce? Rzecz pozornie sztuczną i udziwnioną, a w istocie zgodną z naturą niemieckiego języka, dążącego w sposób naturalny do „dziwności". Wyeksponował językową przesadę (grymas, przerysowanie, skrzywienie), kazał wykonawcy mówić muzyką. A równocześnie tę przesadę, tę skłonność języka do ekspresji, utrwalił, sprecyzował, uściślił. Przez co nabrała ona osobliwie waloru obiektywnego. Język niemiecki przegląda się w Schönbergowskim *Pierrocie* jak zwierciadle nie tyle krzywym i nie tylko wyolbrzymiającym jego „ekspresjonistyczne" cechy, ile je sublimującym i przydającym im walorów niezwykłego, nowego piękna.

Sprechgesang a mowa muzyczna Wagnera.

Czymś fascynującym byłaby historia niemieckiej mowy muzycznej, czyli dzieje formuły recytatywnej w niemieckiej muzyce: Od Schütza poprzez Bacha, Mozarta, Haydna, Beethovena, Webera, Schuberta aż po Wagnera, Brahmsa, Mahlera, Schönberga i Berga. Być może odkrylibyśmy tu w strukturze melodycznej jakiś idiom dźwiękowy z naturą języka związany, w rdzeniu swym niezmienny, a tylko podlegający pewnej ewolucji (zgodnej z samą autonomiczną ewolucją muzyki)?. Tutaj ograniczymy się do wskazania poprzednika bezpośredniego i prawdopodobnie, źródła inspiracji pomysłu Schönberga. Źródło

to tkwi w twórczości Wagnera. Podobnie bowiem jak Schönbergowska organizacja materiału dźwiękowego (atonalizm, później dodekafonia) jest logiczną (i genialnie wyprowadzoną!) konsekwencją Wagnerowskiej tonalnej chromatyki, zasady chromatycznej, tak i Sprechgesang wydaje się mieć zakorzenienie w pewnych partiach Wagnerowskich dramatów. Istnieje mianowicie w Wagnerowskim teatrze kategoria postaci ciemnych, karłów fizycznych i duchowych, reprezentujących — dosłownie i w przenośni — świat podziemny, wyposażony w cały zasób cech ujemnych: obłudność, zawiść, mściwość, chytrość, podstępność (również — choć nie zawsze — ograniczoność i głupotę). To Alberyk i Mime w *Nibelungach*, Klingsor w *Parsifalu*, Beckmesser w *Śpiewakach z Norymbergii*. Ich partie wyposażył Wagner w szczególnie mocne (a na owe czasy wręcz drastyczne) środki wyrazu, dzięki czemu postaci te odciskają się w naszej pamięci wyraziściej może niż niejedna postać jasna i szlachetna.

Wsłuchując się na przykład w partię Alberyka w pierwszej scenie *Złota Renu* — w kwestie Mimego w pierwszej scenie *Zygfryda*, w kwestie Beckmessera w III akcie *Meistersingerów* — odnosimy wrażenie, iż bardziej oni mówią niż śpiewają, że mówią w muzyce, a ich „mowa" jest karykaturalna i groźna równocześnie, wzburzona, afektowana, ożywiona złą namiętnością, ponurą pasją. To karykatury postaci mistrzowskie, pełne psychologicznej prawdziwości, a sam pomysł podobnie „ekspresjonistycznej" charakterystyki muzycznej poprzez mowę zrodził się zapewne nie bez dalekiej inspiracji słynnej nocnej sceny w Czarcim Jarze z *Wolnego Strzelca* Webera, z niesamowitego nawoływania (Samiel, Samiel...) i zaklęć (a więc „mowy magicznej") Kaspra.

Poetycki świat *Pierrota* jest również w jakimś sensie światem ciemnym, nocnym, podszytym grozą, światem „z tamtej strony", zaczarowanym światem czarnej magii. Tylko że Schönberg, w przeciwieństwie do swoich romantycznych poprzedników (jak również w niejakiej opozycji do swojego poetyckiego „modelu" tj. poematów Girauda) nie idzie bynajmniej po linii prostego potęgowania cech niesamowitości i grozy. Można by rzec, iż na „czarną magię" poezji działa „białą magią" swojej muzyki — rozjaśniająco, sublimująco, uszlachetniająco. Dosadna i demoniczna Wagnerowska formuła muzycznej karykatury charakterów przeobraża się oto (nie tracąc nic z pierwiastka demonizmu!) w subtelną grę. Czarodziejską, uwodzącą pięknościami grę ironii i parodii (ironicznej parodii — antyromantycznej i romantycznej równocześnie) z tęsknotą, sentymentem, z tym, co baśniowe (*O alter Duft aus Märchen Zeit*). W grze tej wygrywa p i ę k n o. Nowe piękno, po którym przewodnikiem jest nam ów Schönbergowski Sprechgesang — mowa śpiewana, mowa w muzyce, mowa muzykę rozjaśniająca.

Bohdan Pociej

Bogusław Schäffer

Od romantyzmu do ekspresjonizmu muzycznego czyli O wczesnej twórczości Arnolda Schönberga

Najpierw trzeba to sobie wyobrazić. Jest rok 1912, Berlin, niewielka Choralions-Saal: aktorka Albertine Zemhe wykonuje kompozycję Arnolda Schönberga — *Pierrot lunaire* do tekstu Alberta Giraud, poety — jak to ktoś pięknie powiedział — zagubionej generacji wieku romantycznego, któremu śmiech zszedł z twarzy. Zehme jest przebrana w kostium arlekina, nie śpiewa właściwie, lecz mówi melodyjnie. Poeta Giraud nazywa się właściwie Kayenbergh, instrumenty grają za czarną kotarą, nikt nie potrafi powiedzieć dlaczego Arnold Schönberg wybrał akurat taki tekst, taki temat i taki sposób jego przekazu, choć od lat wiadome było, że każde nowe dzieło kompozytora ma w sobie coś z przesłania. Dzieło nie wywołało zachwytu, ale: zaistniało.

Przypomnijmy zasadniczy kanon każdego faktycznie nowego utworu muzycznego. Nowa muzyka była zawsze niewygodna, była obcym ciałem, czymś wrogim, czymś, czego sobie nie wyobrażano w pełnej asymilacji z utworami uznanymi, z których ludzkość jest tak dumna. Aż monotonnie powtarza się cykl: obcość i niezrozumienie, walka twórcy o miejsce w sztuce, zwycięstwo idei (choćby z braku innych, „lepszych") i pełne wtopienie się dzieła twórczego w tradycję. Schönberg zmarł przed dwudziestu pięciu laty i dziś już nie możemy się bez jego sztuki obejść. Ale było inaczej. Kiedy słuchamy jednego z najwcześniejszych dzieł Arnolda Schönberga, *Verklärte Nacht* na sekstet smyczkowy — nie potrafimy w żaden sposób wytłumaczyć, jak takie łagodne, kojące niemal, zwykłe tradycyjne dzieło mogło wywołać na początku naszego stulecia potężny skandal i na czym też mógł polegać szok wywołany tą muzyką. Jej autor przez długie lata nie mógł doczekać się przyjęcia, jakie dane było najzwyklejszym muzykom, a jakiego jemu — z zasadniczych przyczyn — odmawiano. Mam na ten temat własną teorię: rozdźwięk pomiędzy dziełem a odbiorcami bardzo się sztuce niemal, zwykłe tradycyjne dzieło mogło wywołać na początku naszego stulecia potężny skandal i na czym też mógł polegać szok wywołany tą muzyką. Jej autor przez długie lata nie mógł doczekać się przyjęcia, jakie dane było najzwyklejszym muzykom, a jakiego jemu — z zasadniczych przyczyn — odmawiano. Mam na ten temat własną teorię: rozdźwięk pomiędzy dziełem a odbiorcami bardzo się sztuce w końcu przydaje: autor zamyka się w sobie (każcie np. autorowi komercjalnemu „zamknąć się w sobie"!), gromadzi energię, wysnuwa z siebie idee, których być może nie stworzyłby, gdyby mu wszystko szło gładko, bez trudności; twórca staje się bohaterem, a jego zapoznany geniusz może o wiele więcej zdziałać, niż gdyby był przyjęty grzecznie, a obojętnie. W sztuce tak subtelnej jak muzyka, wartości estetyczne banalizują się szybko: dla samego twórcy lepiej jest, gdy działa w pojedynkę, mając przeciw sobie całą współczesną muzykę. Schönberg zajmuje się w muzyce współczesnej pozycją odosobnioną.

W przeciwieństwie do pozostałych uznanych klasyków nowej muzyki, jak Debussy, Strawiński czy Bartók, Schönberg jest postacią dla większości słuchaczy nie znaną lub mało znaną. Jest mimo to jednym z największych, a zasięg jego wpływu na nową muzykę — olbrzymi.

Arnold Schönberg urodził się 13 września 1874 w Wiedniu. Był synem kupca, który zmarł, gdy mały Arnold miał zaledwie osiem lat. Już w ósmym roku życia rozpoczął naukę gry na skrzypcach, później na wiolonczeli. Z tego okresu pochodzą pierwsze jego próby kompozytorskie, utrzymane w bardzo eklektycznym, ale swobodnym stylu dziewiętnastowiecznym. Wiedzę muzyczną zdobywał samodzielnie; przez pewien czas uczył się kontrapunktu pod kierunkiem swego późniejszego szwagra, Aleksandra von Zemlinskiego. W 1895 zostaje dyrygentem chóru robotników metalowych w Stockerau pod Wiedniem. W 1899 powstaje pierwsze ważniejsze dzieło Schönberga, wspomniany już sekstet smyczkowy *Verklärte Nacht*. W 1901 Schönberg przenosi się do Berlina, gdzie pracuje jako dyrygent i instrumentator kabaretu Wolzogena. Były to czasy wielkiej biedy materialnej i moralnej. W tym samym czasie przemyśliwał nad wielkimi dziełami i instrumentował na małe zespoły bzdurną muzykę operetkową (podobno napisał ponad 3000 stron partytury tych aranżów — rzecz, czysto roboczo biorąc, gigantyczna). Następne dzieło, *Gurre-Lieder*, zwraca uwagę Ryszarda Straussa, który poleca Schönberga jako profesora Konserwatorium Sterna w Berlinie. W 1902 kompozytor pisze poemat symfoniczny *Peleas i Melizanda* podług dzieła Maeterlincka o tym samym tytule, które (niezależnie od Schönberga) inspirowało Debussy'ego do napisania opery. Dzieło Schönberga jest jednoczęściowe, lecz trwa godzinę; jest to muzyka wyrafinowana, pełna efektów barwnych (wprowadzenie glissanda puzonów! — i to jak wcześnie w dziejach muzyki), ilustracyjności i polifoniczno-tematycznej kombinacji, które coraz częściej decydują o harmonice, i tak już — jak na wrażliwość współczesnych — pogmatwanej i trudnej, a odtąd niemal już niezrozumiałej. Trzeba wszakże dodać, że nie wypływało to z niewiedzy kompozytora, który już w tym czasie tworzy pierwsze zarysy swojej — jednak tradycyjnie ujętej — Harmonielehre, nauki o harmonii. Pojawili się interesujący uczniowie — Alban Berg, Egon Wellesz i Anton Webern. Nigdy później nie miał Schönberg szczęścia do tak znakomitych uczniów. Około 1908 — od pięciu lat Schönberg jest znów w Wiedniu — zaczyna malować (do 1910 powstaje około 70 obrazów, głównie portretów). Utwory jego wykonywane są częściej, ale też stają się pastwą krytyków, którzy do tego stopnia obrzydzili kompozytorowi publiczne wykonania, że zamyśla nad koncertami zamkniętymi, na które dostęp mieliby tylko członkowie związku za okazaniem legitymacji, członkowie ekskluzywni, którzy by zobowiązali się nie wyrażać swych sądów ani na koncercie, ani w dziennikach (związek taki powstał przed I wojną światową, a pierwsze koncerty już w czasie wojny, toteż popadł, rzecz oczywista w kłopoty finansowe i został wkrótce rozwiązany).

Pierwsze utwory kameralne Schönberga, pisane dla użytku domowego niemal, noszą jeszcze piętno niesamodzielności i nieoryginalności, przy całym swoim bagażu swobód, na które nikt z współczesnych mu młodych kompozytorów by sobie nie pozwolił. Schönberg — wbrew temu, co się od dawna zwykło o nim sądzić — nie chciał być oryginalnym kompozytorem. Jednemu z uczniów, Eduardowi Steuermannowi (z Sambora rodem), zwierzył się nawet kiedyś, że chciał właściwie zostać kompozytorem typu Goldmarka (Goldmark był znanym wiedeńskim kompozytorem eklektykiem z końca XIX wieku).

W pierwszych publicznych wykonanych utworach wykazywał cechy przeciętnego adepta kompozycji. Brahms, Wagner, Dworzak — ci trzej zaważyli może najsilniej na wczesnym stylu Arnolda Schönberga.

Pełniejsze usamodzielnienie stylu kompozytora dokonało się w trzech kompozycjach, które zresztą uchodzą niesłusznie za typowo wagnerowskie: w sekstecie smyczkowym *Verklärte Nacht* (Noc Rozjaśniona), w poemacie symfonicznym *Peleas i Melizanda* oraz w *Gurre-Lieder*. W pierwszym utworze wpływ Wagnera jest iluzoryczny. Jest to kompozycja klasyczna, właśnie może brahmsowska, jeśli już mamy ją podporządkować komukolwiek, i chyba tylko w pięknej spotęgowanej ekspresji odzywa się przykład Wagnera. *Peleas i Melizanda* — omówiona już pobieżnie powyżej — stała się dla kompozytora bodźcem do dyrygowania własnymi utworami. *Gurre-Lieder* do tekstów Jensa Petera Jacobsena na pięć głosów solowych, głos mówiony, 12-głosowy chór męski, chór mieszany i orkiestrę (wprost gigantyczną! 8 fletów, 10 rogów, 7 puzonów itd., itd.). Dzieło to komponował Schönberg 11 lat (z przerwami), a czas wykonania — ponad dwie godziny — przerasta niemal całkowicie wyobrażenia współczesnych o możliwościach muzyki i jej zasięgu ekspresyjnym. Romantyk staje się ekspresjonistą, tonalność jest tu rozszerzona poza przewidywane granice, jej prawa przestają już działać.

Okres ten zwykło się nazywać — zresztą nie tylko w odniesieniu do twórczości Schönberga — atonalnym. Schönberg powodował się w tym intuicją, jakiej od czasów Wagnera nie posiadał żaden kompozytor. Okres atonalny wywarł poważny wpływ na jego muzykę. Przede wszystkim przyczynił się do emancypacji dysonansu jako kategorii nie tylko niezależnej, ale wręcz strukturalnej, co w pełni uwidacznia się w późniejszej muzyce dodekafonicznej, w której materiał strukturalny niejako sam determinuje jakość współbrzmień (Schönberg był specjalnie wyczulony na uroki małej sekundy i wielkiej septymy, które stały się desygnatami nowego stylu harmonicznego; poszczególnym interwałom — np. tercji wielkiej przejętej od Debussy'ego w sensie kategorii paralelnej — Schönberg wyznaczał role konstrukcyjne i autonomicznie brzmieniowe, w czym może być uważany za prekursora nowej techniki barw dźwiękowych). Emancypacja współbrzmień i oddalenie się od zawężeń tonalnych pozwoliły kompozytorowi zwrócić uwagę na możliwości nowego funkcjonowania innych elementów. Z porównania z muzyką tych czasów i najwybitniejszych współczesnych mu kompozytorów wynika jedno: Schönberg pracuje w pierwszym dziesięcioleciu naszego stulecia w technice tak zaawansowanej, że dopiero w naszych czasach niektórzy kompozytorzy mogliby mu w tym dorównać (wystarczy przejrzeć indeks rytmów, które stosuje Schönberg, w stosunku do katalogu środków dzisiejszych — naturalnie chodzi tu o stężenie procentowe rytmów ametrycznych w proporcji do zwykłych, metrycznych i niejako mechanicznych). Wiem, że tu wkraczamy już w dziedzinę niezwykle trudną nawet dla muzyków, ale nie można pominąć zasadniczych innowacji kompozytora, gdyż one najwięcej zaważyły na ukształtowaniu się współczesnego stylu (w tym sensie właśnie Schönberga można uznać za głównego „winowajcę").

Naturalnie: styl tej muzyki jest w innych dziedzinach mniej zaawansowany, stąd też muzyka Schönberga może się wydać nawet nieciekawa, bezbarwna (tak!) i monotonna. Mistrz subtelnych szczegółów nie daje słuchaczowi zbyt wiele szans na usłyszenie wszystkiego, co się w jego muzyce dzieje. Nagromadzenie subtelnych zróżnicowań, ustawiczna zmienność, brak trwalszych (w czasie) punktów odniesienia, absolutna nieprzewidywalność toku melodycznego i harmonicznego — wszystko to sprawia, że słucha się tej muzyki jeszcze dziś z niemałym trudem, że wymaga ona wyjątkowej aktywności — właśnie od słuchacza.

W tym czasie obok harmonii (często traktowanej „kolorystycznie") najatrakcyjniejsza pod względem ekspresyjnym była też barwa — orkiestrowa i wokalna. Kompozytor dał w zakresie kolorystyki przykłady nowego traktowania instrumentów i głosu, nie wahając się nawet dodać do *II kwartetu smyczkowego* (*fis-moll*) głosu śpiewającego (sopran w ostatnich dwu częściach). Szczególnym rodzajem techniki kompozytorskiej staje się też tzw. melodia barw dźwiękowych, oparta nie na zmienności dźwięków, lecz barw orkiestrowych.

W ogóle zmienność staje się w muzyce naczelną zasadą, wobec której identyczność czy podobieństwo nabierają nowego sensu. Można to wprost idealnie zaobserwować w *Księżycowym Pierrocie* — po jedyncze części zmieniają się (w przybliżeniu) co półtorej minuty, przy czym podstawą formalną tych tych części są m. in. formy kontrapunktowe (takie jak kanon czy kanon rakiem) i wariacyjne (wariacje czy passacaglia). Zauważmy w tej muzyce niechęć do powtórzeń dosłownych; ta sama niechęć sprawiła, że Schönberg zaczął się zastanawiać nad nowym językiem dźwiękowym, co zostało urzeczywistnione w technice dwunastotonowej z jej absolutną niepowtarzalnością dźwięków. Pomost pomiędzy romantyzmem a ekspresjonizmem, pomiędzy tonalnością a dodekafonią stworzył w swoim wczesnym dziele nie kto inny, lecz właśnie Arnold Schönberg.

Bogusław Schäffer

PIERROT LUNAIRE

Albert Giraud
Otto Erich Hartleben

1. PIJANY KSIĘŻYCEM

I znów księżyca blady blask
Jak wino spływa w kielich morza,
Aż się przelewa piana fal
Przez horyzontu brzeg.

Trująca słodycz dziwnych żądz
Nasyca głębie oceanu!
I znów księżyca blady blask
Jak wino spływa w kielich morza.

Poeta poi światłem wzrok,
Odurza się napojem świętym,
Ku niebu zwraca bladą twarz
I znów pochłania wino światła,
I znów księżyca pije blask.

2. KOLOMBINA

Przedziwne białe róże
Poświaty księżycowej
W noc letnią rozkwitają —
O, gdyby wziąć je w dłoń!

Ból serca byłby zamarł
Tam, gdzie nad wodą czarną
Przedziwne białe róże
Poświaty księżycowej.

Ucichłaby tęsknota
I mogłabym jak w baśni
Garściami brać — i sypać
Na twoje włosy ciemne
Przedziwne białe róże!

3. FIRCYK

Baśniowym promieniem księżyca
Rozjarza się szkło flakoników i flasz,
Które trzyma na stole swym czarnym
Milczący Pierrot — fircyk z Bergamo

Opodal w basenie z mosiądzu
Fontanna wydzwania srebrzysty swój śmiec
Baśniowym promieniem księżyca
Rozjarza się szkło flakoników i flasz.

Nasz Pierrot woskową ma cerę
Więc trapi go myśl: jaką szminką ma wziąć
Odrzuca precz róż i zielenie i biel,
I maluje na twarzy dostojność i wdzięk
Baśniowym promieniem księżyca.

4. BLADA PRACZKA

Blada praczka późno w noc
Pierze swoje zblakłe chusty,
Połysk obnażonych ramion
Zanurzając w morską toń.

Podmuch wiatru muska fale,
Płynie w głębi chłodny prąd.
Blada praczka późno w noc
Pierze swoje zblakłe chusty.

Drzewa chylą się w pokłonie,
Kiedy ona, służka niebios,
Płótno światła rozpościera
Na wilgotnej, ciemnej trawie —
Blada praczka późno w noc.

5. VALSE DE CHOPIN

Jakby blada kropla krwi
Zabarwiła wargi chorej —
Tak w akordach tych się jawi
Ku zagładzie mknący czar.

Radość tonów wciąż odpycha
Lodowatą rozpacz snu —
Jakby blada kropla krwi
Zabarwiła wargi chorej.

Walcu mroczny i radosny,
Tęskny, czuły i posępny,
Znów porywasz moje serce,
Znów bawisz moje pragnienia
Niczym blada kropla krwi!

6. MADONNA

Stań, o matko wszelkich cierpień,
Na ołtarzu moich wierszy!
Miecz zajadły przelał niegdyś
Krew z zapadłej twojej piersi.

Twoje wiecznie świeże rany
Ciągle patrzą w nas, jak oczy.
Stań, o matko wszelkich cierpień,
Na ołtarzu moich wierszy!

Na wychudłych, słabych rękach
Trzymasz syna twego zwłoki,
Aby ludzie je widzieli —
Ale ludzki wzrok omija
Ciebie, matko wszelkich cierpień!

7. CHORY KSIĘŻYC

Śmiertelnie chory księżyc śpi,
Pod głową mając czarną noc.
Gorączką płonie jego twarz
I lśni, jak gdyby zlał ją pot.

To nieszczęśliwa miłość ten
Cios mu zadała, straszny cios:
Śmiertelnie chory księżyc śpi,
Pod głową mając czarną noc.

Kochanka, który poprzez mrok
Do ukochanej skrada się,
Ucieszy blady nieba blask —
A to, serdeczną brocząc krwią,
Śmiertelnie chory księżyc śpi.

8. NOC

Mroczne, groźne ćmy — olbrzymy
Śmierć zadały blaskom dnia.
Horyzontu księga trwa
Zatrzaśnięta i milcząca.

Z dymu głębin zagubionych
Bucha woń — wspomnienie znika!
Mroczne, groźne ćmy — olbrzymy
Śmierć zadały blaskom dnia.

Spada z nieba gęsty rój
Skrzydeł ciężkich, czarnych skrzydeł:
Osiadają złe potwory
Niewidocznie w ludzkich sercach...
Mroczne — groźne, ćmy — olbrzymy.

5. VALSE DE CHOPIN

Jakby blada kropla krwi
Zabarwiła wargi chorej —
Tak w akordach tych się jawi
Ku zagładzie mknący czar.

Radość tonów wciąż odpycha
Lodowatą rozpacz snu —
Jakby blada kropla krwi
Zabarwiła wargi chorej.

Walcu mroczny i radosny,
Tęskny, czuły i posępny,
Znów porywasz moje serce,
Znów bawisz moje pragnienia
Niczym blada kropla krwi!

6. MADONNA

Stań, o matko wszelkich cierpień,
Na ołtarzu moich wierszy!
Miecz zajadły przelał niegdyś
Krew z zapadłej twojej piersi.

Twoje wiecznie świeże rany
Ciągle patrzą w nas, jak oczy.
Stań, o matko wszelkich cierpień,
Na ołtarzu moich wierszy!

Na wychudłych, słabych rękach
Trzymasz syna twego zwłoki,
Aby ludzie je widzieli —
Ale ludzki wzrok omija
Ciebie, matko wszelkich cierpień!

7. CHORY KSIĘŻYC

Śmiertelnie chory księżyc śpi,
Pod głową mając czarną noc.
Gorączką płonie jego twarz
I lśni, jak gdyby zlał ją pot.

To nieszczęśliwa miłość ten
Cios mu zadała, straszny cios:
Śmiertelnie chory księżyc śpi,
Pod głową mając czarną noc.

Kochanka, który poprzez mrok
Do ukochanej skrada się,
Ucieszy blady nieba blask —
A to, serdeczną brocząc krwią,
Śmiertelnie chory księżyc śpi.

8. NOC

Mroczne, groźne ćmy — olbrzymy
Śmierć zadały blaskom dnia.
Horyzontu księga trwa
Zatrzaśnięta i milcząca.

Z dymu głębin zagubionych
Bucha woń — wspomnienie znika!
Mroczne, groźne ćmy — olbrzymy
Śmierć zadały blaskom dnia.

Spada z nieba gęsty rój
Skrzydeł ciężkich, czarnych skrzydeł:
Osiadają złe potwory
Niewidocznie w ludzkich sercach...
Mroczne — groźne, ćmy — olbrzymy.

9. MODLITWA DO PIERROTA

Dość łez! Bez śmiechu
Trudno mi żyć!
Nic mnie nie cieszy,
Już nic — już nic!

Wciąż czarna flaga
Otula maszt.
Dość łez! Bez śmiechu
Trudno mi żyć!

O, mój ty miły
Książe z księżyca,
Mój śmiech mi oddaj,
Bo żyć nie umiem,
wśród łez — bez śmiechu!

10. GRABIEŻ

Lśniące zimne łzy rubinów,
Krwawe krople dawnej chwały,
Drzemią w odemkniętych trumnach
W głębi sarkofagów mrocznych.

Cyt! to z kompanami swymi
Pierrot skrada się — by grabić
Lśniące, zimne łzy rubinów,
Krwawe krople dawnej chwały.

Lecz — tam — jeżą im się włosy,
Blady strach za gardło chwyta:
Przez grobowca mrok — jak oczy! —
Patrzą z odemkniętych trumien
Lśniące, zimne łzy rubinów.

11. CZERWONA MSZA

Komunia to straszliwa:
W jarzącym blasku złota,
Przy świecach migocących
Księdzem sam Pierrot jest!

Podnosi dłoń kapłańską
I rwie swą komżę białą:
Komunia to straszliwa
W jarzącym blasku złota.

I błogosławiąc wiernych,
Wznosi nad przerażonym tłumem
Wyrwane z piersi serce:
I krew z tej hostii ścieka,
Komunia to straszliwa!

12. PIEŚŃ O SZUBIENIC

Drewniana dziewka
O długiej szyi
Ma jego panią
Ostatnią być.

To nie przelewki,
Kiedy już czeka
Drewniana dziewka
O długiej szyi.

Zwisa jej z karku
Konopny warkocz —
Chętnie za szyję
Obejmuje łotra,
Drewniana dziewka!

13. ŚCIĘCIE

Spójrz tam: księżyca nagi miecz
Przebija czarny jedwab mroku
Podnosi się i chciałby w dół
Ciężarem całym spaść.

Co noc Pierrot się błąka sam
I patrzy w niebo przerażony,
A tam księżyca nagi miecz
Przebija czarny jedwab mroku.

Kolana mu ze strachu drżą,
Na ziemię pada, głośno jęcząc.
Już wie: za chwilę mroczny kat
Na jego grzeszną szyję spuści
Ten sam księżyca nagi miecz.

14. KRZYŻE

Wiersze są to krzyże święte,
Na nich zaś poeci krwawią,
Oniemieli, oślepieni
Przez upiorne sępów stada.

W ciałach miecze się nurzały,
Oblekając się w purpurę!
Wiersze są to krzyże święte,
Na nich zaś poeci krwawią.

Z głową w dół i krwią na twarzy
Tkwią na krzyżach wśród motłochu.
Słońce płonie tuż nad nimi
Jak korona purpurowa.
Wiersze są to krzyże święte.

15. NOSTALGIA

Cichą skargę kryształowych tonów,
Jak ze starej włoskiej pantomimy,
Słychać z dala: Pierrot coś odczuwa
W głębi swej sentymentalnej duszy.

Coś przenika przez pustynię serca
I stłumione brzmi we wszystkich zmysłach
Cichą skargą kryształowych tonów,
Jak ze starej włoskiej pantomimy.

Mój Pierrocie, nim strój min żałobnych!
Poprzez bladą lunę księżycową,
Poprzez fale blasku — mknie tęsknota,
Wzbija się ku czystemu niebu
Cichą skargą kryształowych tonów.

16. NIKCZEMNOŚĆ!

W ogolonym łbie Cassandra
Który wrzeszczy w niebogłosy,
Pierrot z oszukańczą miną
Czule wierci świdrem dziurę.

I już kciukiem swym ubija
Wyborowy wschodni tytoń
W ogolonym łbie Cassandra,
Który wrzeszczy wniebogłosy.

Już wkręca wiśniowy cybuch
W gładką przyjaciela czaszkę,
I wygodnie może palić
Wyborowy wschodni tytoń
W ogolonym łbie Cassandra!

17. PARODIA

Dwa druty do robótek
W jej szarych włosach lśnią:
Duenna siedzi mrucząc,
Ubrana w zwiewny tiul.

W Pierrocie zakochana,
Wciąż czeka nań w altanie,
Dwa druty do robótek
W jej szarych włosach lśnią.

Aż nagle — cyt — ktoś szepcze!
To wietrzyk parska śmiechem
I zły szyderca, księżyc,
Przedrzeźnia promieniami
Dwa druty, co tak lśnią,

18. PLAMA KSIĘŻYCOWA

Białą plamę, ślad księżyca blady,
Na surduta swego czarnych plecach
Pierrot ma gdy w ciepły wieczór idzie
Na spotkanie trafu i przygody.

Nagle czuje, że coś mu przeszkadza,
Więc ogląda się — i odnajduje
Białą plamę, ślad księżyca blady,
Na surduta swego czarnych plecach.

Głupstwo! — myśli: otarł się o ścianę!
Trze i trze, lecz plama wciąż nie znika!
I tak idzie, pieniąc się ze złości,
Trze i trze aż do białego rana
Białą plamę, ślad księżyca blady.

19. SERENADA

Groteskowym wielkim smyczkiem
Pierrot gra na jednej strunie.
Stoi chudy niczym bocian,
Brzdąka smętne pizzicato.

Nagle sam Cassander wkracza,
Wściekły na ten nocny koncert.
Groteskowym wielkim smyczkiem
Pierrot gra na jednej strunie.

Lecz odrzuca precz altówkę:
Delikatną lewą dłonią
Chwyta Cassandra pod brodę,
Śpiewnie grając na łysinie
Groteskowym wielkim smyczkiem.

20. POWRÓT

Wiosłami są promienie,
Liść służy jako łódź,
Gdy z wiatrem na południe
Nasz Pierrot płynie w dal.

Głębokie, śpiewne gamy
Pod czółnem nuci prąd.
Wiosłami są promienie,
Liść służy jako łódź.

Już Bergamo ojczyste
Przed sobą Pierrot ma,
I zmierzch już na wschodzie
Zielone złoto dnia.
— Wiosłami są promienie...

21. TA DAWNA WOŃ

Ta dawna woń z baśniowych lat
Upaja znowu moje zmysły!
Błazeński orszak śmiesznych psot
Znów dziś otacza mnie.

I nie wiem, czemu lubię tak
Uciechy, które miałem za nic.
Ta dawna woń z baśniowych lat
Upaja znowu mnie.

Już ustał we mnie wszelki gniew:
Z okienka, słońcem złoconego,
Oglądam cały miły świat,
Wybiegam w dal marzeniem błogim...
Ta dawna woń z baśniowych lat!

Tłumaczył: Stanisław BARAŃCZAK

ARNOLD SCHÖNBERG

VERKLÄRTE NACHT

(Noc Rozjaśniona)

Orkiestra Smyczkowa

Kierownictwo muzyczne: ROBERT SATANOWSKI
Realizacja sceniczna: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ
Układ choreograficzny: TOMASZ GOŁĘBIOWSKI

TOMASZ GOŁĘBIOWSKI

tańczą: Barbara GATTY
Anna GLISZEWSKA
Grażyna KARAŚ
Barbara KOTARBA
Monika PAWLUSIEWICZ
Alina TOWARNICKA

Małgorzata URANEK
Mieczysław BANET
Andrzej BAZARNIK
Włodzimierz BICZ
Lech DRUCH
Włodzimierz SZLĘK
Marian ŻAK

Pragnąłem być trochę lepszym Czajkowskim — na miłość Boską — trochę lepszym, to wszystko. Albo, sięgając wyżej, aby ludzie mogli znać na pamięć moje melodie i gwizdać je.

Arnold Schönberg

NOC ROZJAŚNIONA

Richard Dehmel:

Verklärte Nacht

Dwoje ludzi przez bezlistny, chłodny idzie las
księżyc biegnie z nimi, oni weń wpatrzeni.
Księżyc biegnie nad dębami
ani obłok nie zaciemnia lampy nieba
której czarne dotykają czuby drzew.
Mówi głos kobiety:

Noszę w sobie dziecko i nie jest ono twoje
grzeszna obok ciebie kroczę,
ciężki wobec siebie popełniłam grzech.
Już nie wierząc w szczęście
jednak nękało mnie pragnienie
treści w życiu, radości macierzyństwa,
obowiązków; tedy zuchwale się porwałam
i z odrazą oddałam me ciało
uściskom obcego mężczyzny,
jeszcze za to błogosławiąc siebie.
A teraz oto życie się pomściło
i spotkałam ciebie.

Kobieta ociężałym idzie krokiem,
spogląda w górę; księżyc biegnie z nią.
Jej mroczny wzrok w świetle tonie.
Mówi głos mężczyzny:

Dziecko przez ciebie poczęte
niechaj nie gnębi twej duszy.
Spójrz, jakże jasno wszechświat lśni!
Dokoła jakiś blask się snuje,
ty płyniesz ze mną na zimnym morzu
lecz osobliwe ciepło promieniuje
od ciebie na mnie, ode mnie na ciebie.
Ono cudze dziecię też rozświetli.
Ty je mnie urodzisz, jako moje dziecko;
tyś mnie blaskiem napełniła
tyś mnie dzieckiem uczyniła.

Ramieniem objął rozłożyste biodra
Tchnienie ich całuje się w przestworzach.
Dwoje ludzi przez wysoką, jasną idzie noc.

Tłum. Edyta Sicińska

KILKA SŁÓW O „NOCY ROZJAŚNIONEJ" — ARNOLDA SCHÖNBERGA

Sekstet smyczkowy „Verklärte Nacht" (Noc obleczona blaskiem lub prościej „NOC ROZJAŚNIONA") jest dziełem młodego jeszcze Schönberga. Kompozytor ukończył to dzieło mając lat 24 i jest to jego pierwsze dzieło kameralne. Przed „Nocą rozjaśnioną" powstały tylko krótkie cykle 2, 4 i 6 pieśni na głos i fortepian. W dziejach muzyki zdarza się to rzadko, by dzieło tak młodego autora miało w sobie tyle doskonałości, tyle racji estetycznych. Jest to bardzo piękna muzyka. Kiedy jej słucham przychodzi mi na myśl, że najlepsze, co kompozytor może zrobić, to udowodnić najpierw, że ma umiejętność pisania pięknej muzyki. Ale piękno nosi w sobie często cechy banalności. Bo przecież na czym polega, że tak łatwo poddajemy się urokowi jakiejś muzyki. Czy znamy się na tym, co jest estetycznie nowe? Nie, z pewnością nie. Po prostu w pięknej muzyce odnajdujemy to, co już przed zetknięciem się z nią uważaliśmy za piękne. Ergo: piękno od razu zrozumiane, uchwycone — a tak było w przypadku „Nocy rozjaśnionej" Schönberga — jest pięknem dnia wczorajszego. Myślę, że warto o tym słuchaczy uprzedzić — tym bardziej, że Schönberg, późniejszy nowator, współtwórca dodekafonii, techniki bardzo rygorystycznej i muzyki, która już może się nie podobać nie ma z tym młodym, bardzo zresztą utalentowanym, co czuje się od pierwszych taktów muzyki, człowiekiem wiele wspólnego. Chociaż? Pomost pomiędzy „Moderner Psalm" a o pół wieku wcześniejszą „Nocą rozjaśnioną" na pewno istnieje. Pisał oba dzieła przecież ten sam autor, surowy dla siebie, krytyczny, bezkompromisowy, kompozytor nota bene z charakterem, człowiek sztuki, który pod tym względem może być porównywalny tylko z Beethovenem.

„Verklärte Nacht" powstała w 1899 roku w ciągu trzech tygodni września, które jej autor spędził na wsi. Jest to utwór jednoczęściowy, lecz szeroko rozbudowany, w czym zbliża się do tradycji tzw. szkoły nowoniemieckiej. Typowym przykładem takiej znakomicie wyewoluowanej jednoczęściowej formy będzie słynna Sonata h-moll Franciszka Liszta. Ale jeśli owo — dla mnie: cudowne — dzieło Liszta jest dziełem par excellence harmonicznym, to „Verklärte Nacht" przepełniona jest polifoniką, ową wielowarstwowością muzyki, która składając się z kilku niezależnych linii daje słuchaczowi o wiele więcej muzyki niż to jest konieczne. Jest to więc muzyka bogata, zwielokrotniona nie tylko w sensie technicznym, w sensie wielogłosowości, ale i pod względem wyrazu, bardzo zresztą bliskiego Wagnerowi, co jednak nie powinno skłaniać pisarzy muzycznych — a działo się to aż nadto często — do uznawania w nim wpływów Wagnera. Przy końcu XIX wieku — Wagner wcisnął się wszędzie, być może dlatego, że z „Tristanem" nie można było w tym czasie niczego porównywać. Schönberg znał każdą nutkę „Tristana" (jak później Stockhausen — Weberna), „Tristan" był „w uszach" i pod palcami: na szczęście Schönberg grał bardzo mozolnie na fortepianie i do swoich koncepcji dochodził niezwykle wolno, a więc też, samodzielnie. „Verklärte Nacht" powstała pod wpływem poezji Ryszarda Dehmela, jednego z najciekawszych prekursorów ekspresjonizmu, naturalisty przyjmującego ton patetyczny (Schönberg lubił ten ton) poety głoszącego — jak nasz Stanisław Przybyszewski — niezwykłą potęgę erosu. Treść sfabularyzowanego poematu Ryszarda Dehmela można streścić w jednym zdaniu: w nocy podczas spaceru przez las mężczyzna przebacza ukochanej kobiecie jej przeszłą zdradę. Wiersz Dehmela należy do cyklu „Weib und Welt" (Kobieta i świat) i być może byłby bardziej zrozumiały w kontekście całego cyklu, w kontekście dekadenckiego erotyzmu i przybyszewszczyzny.

Zainspirowany przez literaturę poemat symfoniczny na sześć instrumentów smyczkowych jest dziełem arcyspecyficznym i bez analogii w dziejach muzyki. Zamiast sześciu instrumentów smyczkowych — dwoje skrzypiec, dwie altówki i dwie wiolonczele — można użyć większej ilości instrumentów, przy czym druga wiolonczela może być wzmocniona przez kontrabasy. Taką powiększoną wersję na orkiestrę smyczkową Arnold Schönberg opracował niedługo po napisaniu sekstetu. Skomponowana przy końcu XIX wieku „Noc rozjaśniona" może być uważana za jedno z najwybitniejszych dzieł epoki romantycznej.

Bogusław Schäffer

Orkiestra Smyczkowa

Skrzypce

Janusz Miryński — koncertmistrz
Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Anna Klimczyk
Stanisław Moskal
Stefan Solarczyk
Jan Wojcieszek
Jacek Kaliński
Aleksander Opaska
Benedykt Szymura
Anna Burzyńska
Aleksander Bazgier
Henryk Olejniczak
Bogdan Woźniak

Altówki

Henryk Żywicki
Mieczysław Satora
Zofia Bokłak-Kowalska
Emilian Szczygieł
Tadeusz Kostecki
Ryszard Czuchraj

Wiolonczele

Jerzy Klocek
Swetosław Mutafow
Barbara Wrońska
Małgorzata Olejak
Wiesław Łysak

Kontrabasy

Krzysztof Mróz
Ryszard Węgrzyn
Marek Mackiewicz

Asystent: Janusz Miryński

Inspicjent: Anna JAWORSKA
Sufler: Irena HEMZACZEK
Koordynacja Pracy Artystycznej:
Celina KARPIŃSKA
Barbara GRUCA

Organizacja Widowni:
Janina MANIECKA — Kierownik
Irena VALENTA — Spektakle abonamentowe
Elżbieta KLUCZYŃSKA — Spektakle operowe

Z-ca Dyrektora:
WIKTOR HERZIG

Konsultant programowy:
MARIAN WALLEK-WALEWSKI

Kierownik literacki:
JÓZEF OPALSKI

ZESPÓŁ TECHNICZNY:
Kierownik działu technicznego:
MIECZYSŁAW STANO
Brygadier sceny:
WŁODZIMIERZ KOPACZ
Kier. prac. scenotechnicznej:
FRANCISZEK FREŃ
Kier. prac. kraw. damskiej:
ZOFIA BOROWSKA
ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej:
TADEUSZ DROZDA
Kier. prac. fryzjerskiej:
CZESŁAW GWIŻDAŁA
Światło:
EUGENIUSZ WIECHEĆ
Akustyka:
ZBIGNIEW JANIK
Kostiumy:
Pracownie K.T.M.
Fryzury:
Zespół fryzjerski K.T.M.
Obuwie:
Sp-nia „GROMADA"
Dekoracje:
Pracownia K.T.M.
Pracownia modelarska:
JÓZEFA KOPACZ
MARIAN PASŁAWSKI

REDAKCJA PROGRAMU:
Józef Opalski
WSPÓŁPRACA:
Anna Śledzińska
OPRACOWANIE GRAFICZNE:
Mściwoj Olewicz

D. W. 1093/76, 5000, P-14/1185

Cena zł 10