



O ekspresji w muzyce fortepianowej Josefa Matthiasa Hauera na przykładzie Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin op. 25

BARTŁOMIEJ BARWINEK

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Karol Szymanowski Academy of Music, Katowice, Poland

✉ bartlomiej.barwinek@poczta.onet.pl

DOI: 10.2478/prm-2023-0001

Przedmiotem niniejszego studium jest refleksja badawcza nad sferą wyrazową muzyki austriackiego kompozytora Josefa Matthiasa Hauera (1883–1959), biorąca za punkt wyjścia jego cykl *Klavierstücke* op. 25. Jako cel autor postawił sobie wykazanie, że nawet dzieło twórcy, który miał wyrzec się ekspresji — nie uroniwszy nic z jego wyrafinowanej, „antyekspresyjnej” filozofii — paradoksalnie potrafi żywo i wielopłaszczyznowo przemawiać do odbiorcy.

Hauer zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako jedna z czołowych figur muzyki atonalnej pierwszej połowy XX wieku i autor oryginalnej koncepcji techniki dwunastodźwiękowej. Już w swoich pierwszych osiemnastu opusach stosował intensywną chromatyzację, kreując obraz estetyczny pod pewnymi względami podobny do atonalności Arnolda Schönberga i Antona Weberna, tym niemniej wciąż osadzony w tonalności lub modalności¹. Nową drogę kompozytor wyznaczył dopiero później-

1 John Covach, *Josef Hauer (1883–1959)*, w: *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, red. Larry Sitsky, Westport 2002, s. 197.

szymi eksperymentami z dodekafonią, chronologicznie wyprzedzając nimi zresztą osiągnięcia samego Schönberga, z którym rywalizował (choć obaj twórcy darzyli siebie wzajemnym głębokim szacunkiem)². Wstępne wyniki tej pracy — własną wersję systemu dwunastodźwiękowego — zaprezentował Hauer w fortepianowym *Nomosie* op. 19 (1919)³.

Wypracowana przez Hauera technika dwunastodźwiękowa polegała na permanentnym zestawianiu ze sobą dopełniających się chromatycznych heksachordów. Nie była ona jednak tak restrykcyjna w założeniach, jak dodekafonia serialna Schönberga, choć kompozytor dzieli z autorem *Mojżesza i Arona* zasadę niemożności pomijania lub powtarzania dźwięków w ramach ciągu melodycznego — jest to tzw. prawo melodii atonalnej (z greckiego *nomos*, od którego to słowa pochodzi tytuł wspomnianego op. 19). Jako istotę systemu Hauera należy zatem wskazać dowolność w porządkowaniu dźwięków przynależących do poszczególnych heksachordów, przy zachowaniu założonej wstępnie kolejności tychże w ramach par. Takie dwuczłonowe zestawienia otrzymały od kompozytora nazwę „tropów”⁴.

Mimo pionierskich osiągnięć Hauera w dziedzinie muzyki dwunastodźwiękowej, łatwo skonstatować wymowną nieobecność jego twórczości kompozytorskiej w świadomości słuchaczy i życiu koncertowym. Dlaczego nie zajęła ona miejsca w tym samym rzędzie, w którym od dawna przebywają dzieła przedstawicieli drugiej szkoły wiedeńskiej, a jej autor znany jest przede wszystkim historykom XX-wiecznej awangardy jako teoretyk dodekafonii? Głównym problemem wydaje się oblicze estetyczne i strona wyrazowa muzyki Hauera, co stanowi zasadnicze zagadnienie niniejszego artykułu. Badacz dorobku kompozytora John Covach formułuje krótko zestaw zarzutów wysuwanych najczęściej pod adresem dzieł twórcy *Nomосу*:

-
- 2 O relacjach Schönberg–Hauer w latach 1913–1925 pisze np. Bryan R. Simms w: *Who First Composed Twelve-tone Music, Schoenberg or Hauer?*, „Journal of the Arnold Schoenberg Institute” 10/2, 1987, s. 109–133.
 - 3 Zob. Rudolf Stephan, *Über Josef Matthias Hauer*, „Archiv für Musikwissenschaft” XVIII, 1961 nr 3–4, s. 266.
 - 4 Bryan R. Simms, *The Theory of Pitch-Class Sets*, w: *Early Twentieth-Century Music*, red. Jonathan Dunsby, Oxford 1993, s. 120–121.

Jedną z konsekwencji walki Hauera o wyrzeczenie się osobistej ekspresji w jego muzyce jest to, że jego utwory nie porywają nawet wytrawnego słuchacza jako szczególnie interesujące kompozycje. Często wydają się raczej proste i amatorskie, pozbawione silnego impulsu ekspresyjnego, który cechuje tak wiele utworów jego wiedeńskich rówieśników, Schönberga, Weberna i Berga⁵.

Według sugestii Covacha, klucza do muzyki Hauera — postrzeganej zazwyczaj jako fenomen hermetyczny i mało atrakcyjny w sensie percepcyjno-brzmieniowym — należy szukać w jej preliminarnych założeniach, wśród których znajduje się także postulat usunięcia z dzieła osobistej ekspresji. Aby zrekonstruować fundamenty tych założeń, omówimy pokrótce poglądy estetyczne Hauera, by następnie zbadać ich praktyczną realizację w cyklu *Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin* op. 25, ze szczególnym uwzględnieniem jego sfery ekspresyjnej.

1. Ideał filozoficzno-estetyczny Hauera i jego wpływ na twórczość kompozytora

Jak się okazuje, za dwunastodźwiękowością Hauera stoi argumentacja zdecydowanie daleka od pozycji formalistycznych. Historyczny akt przejścia — od muzyki tonalnej, poprzez atonalną, aż do dodekafonicznej — jest bowiem według przekonañ kompozytora niczym innym, jak procesem duchowego doskonalenia. Mistrzem patronującym tej koncepcji był dla Hauera Johann Wolfgang Goethe, konkretnie zaś jego idea *Farbenlehre*, którą Hauer poznał i przejął za pośrednictwem filozofii Rudolfa Steinera⁶. Jak tłumaczy tezy austriackiego twórcy Covach:

5 “One consequence of Hauer’s struggle to renounce personal expression in his music is that his pieces do not strike even the trained listener as particularly interesting compositions. They often seem rather plain and amateurish, lacking the powerful expressive impulse that marks so much of the music of his Viennese contemporaries, Schoenberg, Webern, and Berg”. Cyt. za: J. Covach, *Josef Hauer...*, op. cit., s. 200. Jeśli nie zaznaczono inaczej — cytaty w przekładzie B.B.

6 Ibidem, s. 199–200.

Hauer zwraca uwagę, że dwanaście równomiernie temperowanych dźwięków nie powstaje naturalnie w przyrodzie (i tu podąża za argumentem Goethego, że całe spektrum barw nie istnieje w naturze). Równomiernie temperowanych dwanaście tonów jest raczej wynikiem „uduchowienia” tego, co dostarcza natura — sposobem wzniesienia się ponad zgrzebną materię sfery fizycznej w kierunku doskonałej sfery duchowej. Tę bardziej duchową, dwunastotonową muzykę odbieramy poprzez „słuch intuicyjny” — rozszerzając estetykę muzyczną Arthura Schopenhauera o ezoteryczne odczytanie nauki Goethego przez Steinera, „wysłuchujemy się” w sferę duchowości⁷.

Z drugiej strony wpływ miała na autora *Nomосу* starożytna myśl chińska, a także atmosfera intelektualna wiedeńskich kół ezoterycznych przełomu XIX i XX stulecia⁸. W równej proporcji względem wymienionych wyżej idei estetyczne przekonania Hauera zrodziły się w odpowiedzi na poglądy personalistycznego filozofa Ferdinanda Ebnera. Kompozytor głosił bowiem wyższość muzyki nad językiem — stanowić ona miała pewniejszą drogę docierania do prawdy duchowej⁹.

7 “Hauer points out that the twelve equal-tempered notes do not arise naturally in nature (and here he follows Goethe’s argument that the entire color spectrum does not exist in nature). The equal-tempered twelve tones are instead the result of a ‘spiritualization’ of what nature provides—a way of rising above the coarse material of the physical realm into the perfect realm of the spiritual. One perceives this more-spiritual twelve-tone music through ‘intuitive hearing’—extending Arthur Schopenhauer’s musical aesthetics by way of Steiner’s esoteric reading of Goethean science, one ‘hears into’ the realm of the spiritual”. Ibidem, s. 200.

8 Jak argumentuje Covach, „odniesienia Hauera w przeciągu całej jego pracy teoretycznej do pism naukowych Goethego — prawdopodobnie pod wpływem interpretacji Rudolfa Steinera — oraz do filozofii chińskiej, sugerują również, że Hauer był pod wpływem różnych ruchów ezoterycznych i okultystycznych, które kwitły w Wiedniu od końca XIX wieku” (“Hauer’s references to Goethe’s scientific writing—likely under the influence of Rudolf Steiner’s interpretations—and to Chinese philosophy throughout his theoretical work also suggest that Hauer was influenced by the various esoteric and occult movements that had flourished in Vienna since the late 19th century”, ibidem, s. 199–200). Uszczegóławiając wątek dalekowschodni, w innym opracowaniu Covach opisuje, w jaki sposób Hauer czerpał inspirację dla swojej tabeli tropów z konstrukcji heksagramów zawartych w starożytnej chińskiej *Księdze przemian* (*Yijing*). Idem, *The Zwölftonspiel of Josef Matthias Hauer*, „Journal of Music Theory” 1992, Vol. 36, No. 1, s. 177.

9 J. Covach, *Josef Hauer...*, op. cit., s. 199–200.

W przeciągu całej swojej kariery kompozytorskiej Hauer myślał o muzyce jako o sposobie duchowej kontemplacji — jako o oknie otwierającym się na sferę duchową. Lecz Ebner twierdził, że żadna sztuka nie jest w stanie stać się takim objawieniem, ponieważ ostatecznie dzieło sztuki to tylko odbicie samego artysty: artysta błędnie przypisuje duchową relację Ja – Ty do doświadczenia, które bardziej precyzyjnie można określić jako relację Ja – Ja. Do pewnego stopnia Hauer sympatyzował z tym stanowiskiem, ponieważ utwór muzyczny w tradycji europejskiej muzyki artystycznej może być postrzegany jako osobista ekspresja kompozytora. Hauer uważał, że zamiast tego muzyka powinna powstawać poprzez kompozytora w sposób możliwie najbardziej niezapśredniczony, a kiedy doszedł do zasady ciągłego i systematycznego krążenia wszystkich dwunastu tonów uwierzył, że odkrył sferę, w której muzyka może przekroczyć to, co osobiste, i osiągnąć to, co duchowe¹⁰.

Ów ideał estetyczny Hauera — koncepcja muzyki „czysto duchowej”, abstrakcyjnej — osiągnął ekstremum w utworach tytułowanych przez niego jako *Zwölf-tonspiele*, pisanych intensywnie w latach 40. i 50. XX wieku¹¹. Kompozytor w większości przypadków stronił od jakiegokolwiek słownego dookreślania ich aspektów gatunkowych czy pozamuzycznych, nadając

10 “Throughout his career as a composer, Hauer thought of music as a means to spiritual contemplation—music as a window that opens onto the spiritual realm. But Ebner had argued that all art falls short of such revelation, since ultimately an artwork is only ever a reflection of the artist him- or herself: the artist mistakenly claims a spiritual I-Thou relationship for an experience that is more accurately thought of as an I-I relationship. To a certain extent, Hauer was sympathetic to this position inasmuch as a piece of music in the European art-music tradition can be seen as a composer’s personal expression. Hauer thought instead music should arise through a composer in the most unmediated manner possible, and when he hit on the principle of constantly and systematically circulating all twelve notes, he believed he had discovered the realm in which music could transcend the personal and attain the spiritual”. Cyt. za: ibidem, s. 198.

11 Kompozycje te odegrały specyficzną rolę w życiu Hauera — stały się formą utrzymywania kontaktu, czy też rodzajem korespondencji z przyjaciółmi, którym twórca posyłał *Zwölf-tonspiele* w darze. Szacuje się, że w przeciągu niecałych dwudziestu lat powstało ich około tysiąca. Por. John Covach, “Hauer Josef Matthias”, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012544?rskey=JG9XW2> [dostęp: 20.05.2021]. Więcej na temat zob. w: J. Covach, *The Zwölf-tonspiel...*, op. cit., s. 149–184.

poszczególnym utworom identyfikator jedynie w postaci dziennej daty ukończenia¹².

Nieco inaczej rzecz przedstawia się w przypadku *Klavierstücke* op. 25, napisanych dużo wcześniej — na początku lat 20. Sformułowane już credo artystyczne i język dźwiękowy Hauera współwystępują tutaj z wyraźnie wskazaną przezeń przestrzenią znaczeń pozamuzycznych.

2. *Klavierstücke* op. 25 — inspiracja poetycka w cyklu fortepianowym

Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin (Utwory fortepianowe z tytułami według słów Friedricha Hölderlina) op. 25 to cykl szesnastu miniatur, powstałych w 1923 roku, a więc w szczytowym momencie formowania się techniki dwunastodźwiękowej Hauera¹³. Należy zaznaczyć, że wybór twórczości Hölderlina (1770–1843) — jednego z najwybitniejszych liryków w historii języka niemieckiego — nie był przypadkowy; autor elegii *Chleb i wino* to bowiem dla kompozytora poeta pierwszorzędneho znaczenia. Pomijając *Klavierstücke*, austriacki twórca wykorzystał jego wersy w ośmiu większych dziełach wokalnie-instrumentalnych, aż w siedmiu cyklach pieśni z fortepianem oraz w dwóch innych pieśniach¹⁴.

Założeniem cyklu było nadanie każdej kompozycji tytułu — czy też raczej krótkiego motta — w postaci jednego lub kilku wersów, zaczerpniętych i specjalnie dobranych przez Hauera z twórczości „poety z wieży”. Ich zestawienie zawiera, wraz z polskimi tłumaczeniami, poniższa tabela:

¹² Ibidem.

¹³ Dowodem na krystalizację zasad dodekafonii Hauera na etapie *Klavierstücke* op. 25 jest konstrukcja pierwszego utworu cyklu. Jak wskazuje John Covach, jest on oparty na jednym tropie, z wykorzystaniem wszystkich dwunastu jego transpozycji (pierwsze sześć na jednej transpozycji skali całotonowej, drugie sześć na drugiej). Po wyczerpaniu możliwości transponowania następuje powrót do transpozycji wyjściowej. Por. J. Covach, *Josef Hauer...*, op. cit., s. 199.

¹⁴ J. Covach, „Hauer Josef Matthias”, op. cit.

Tabela 1. Hölderlinowskie motta utworów wchodzących w skład *Klavierstücke* op. 25

J.M. Hauera

Nr utworu	Motto	Przekład motta	Źródło
1.	Deine Wellen umspielten mich	fale twoje igrały koło mnie (Lam, s. 81) ¹⁵	<i>Der Neckar</i>
2.	Um die grauen Gewölke streifen rötliche Flammen dort	wokół szarych / Chmurek różowe pasma płoną (Lam, s. 46)	<i>Des Morgens</i>
3.	Seid begrüßt, ihr zufluchtsvolle Schatten, ihr Fluren, die ihr einsam um mich ruht!	Bądźcie pozdrowione, pełne schronienia cienie, / Łany, spoczywające samotnie wkoło mnie (tłum. własne)	<i>Die Nacht</i>
4.	Ihr Wälder schön an der Seite am grünen Abhang gemalt	Ty lesie piękny dokoła, / Na zboczach malowany (Lam, s. 201)	<i>Der Spaziergang</i>
5.	Lächelnd über Silberwolken neigte sich segnend herab der Äther	I schodził w dół przez srebrne chmury / Życzliwy, roześmiany Eter (Lam, s. 54)	<i>Geh unter, schöne Sonne...</i>
6.	Wohl gehn Frühlinge fort, ein Jahr verdrängt das andre	Wiosny kolejne mijają, i rok za rokiem pospiesza (Lam, s. 109)	<i>Menons Klagen um Diotima</i>
7.	In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun	W jesiennej pełni spoczywa już dzień (Lam, s. 49)	<i>Mein Eigentum</i>
8.	Wo die Meerluft die heißen Ufer kühlt und den Lorbeerwald durchsäuselt	gdzie morskie powietrze / Rozgrzane brzegi chłodzi i las wawrzynowy / Przenika (Lam, s. 81)	<i>Der Neckar</i>
9.	Vom Himmel lächelt zu den Geschäftigen durch ihre Bäume milde das Licht herab	I z nieba sący się na pracowników / Łagodnie światło przez ich drzew gałęzie (Lam, s. 49)	<i>Mein Eigentum</i>
10.	Doch, wie Rosen, vergänglich war das fromme Leben	lecz jak róże, kruche / To dawne życie było (Lam, s. 49)	<i>Mein Eigentum</i>
11.	Die Schwärmerische, die Nacht, kommt voll mit Sternen	noc marzycielka nadciąga, / Pełna gwiazd (Lam, s. 119)	<i>Brot und Wein</i>
12.	Anmut blühet, wie einst	i znowu [...] / Wdzięk rozkwita (Lam, s. 124)	<i>Heimkunft</i>

15 Przekłady oznaczone jako „Lam” pochodzą z: Friedrich Hölderlin, *Poezje*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Warszawa 1998.

- | | | | |
|-----|---|---|---|
| 13. | Verloren ins weite Blau | Zatopiony w błękitnym bezmiarze (Markowska, s. 290) ¹⁶ | <i>Hyperion oder Der Eremit in Griechenland</i> |
| 14. | Aber schwer in das Tal hing die gigantische, schicksalskundige Burg, nieder bis auf den Grund von den Wettern zerrissen | A ciążył w dolinę tę mocarnym cielskiem swym / Zamek, co wieścił los, i sięgał aż po dno, / Burz nawałnicą skruszony (Lam, s. 80) | <i>Heidelberg</i> |
| 15. | Beweglicher eilt schon die wache Quelle | rażniej / Już bieży źródło (Lam, s. 46) | <i>Des Morgens</i> |
| 16. | Und ihr drängt euch aus der kräftigen Wurzel | rwiecie się z mocnych korzeni (Lam, s. 20) | <i>Die Eichbäume</i> |

Jak unaocznia zestawienie, Hauer wykorzystał aż trzy fragmenty wiersza *Mein Eigentum*, a także po dwa wyimki z *Der Neckar* i *Des Morgens*. Jedynym przypadkiem posłużenia się prozą Hölderlina jest utwór trzynasty, wykorzystujący passus z drugiego listu Hyperiona do Bellarmina z pierwszej księgi powieści *Hyperion*.

Ogląd cyklu Hauera — począwszy od pobieżnego spojrzenia na zapis nutowy aż po szczegółową analizę — ujawnia wyjątkowość utworu w kontekście historyczno-stylistycznym, głównie dzięki ekspresji, której specyficzność nie znajduje odpowiednika w muzyce tamtej doby. Już na wstępie można stwierdzić, że charakterystyczna konwencja zapisu, a nawet strona edytorska pierwszego wydania utworu stoją w kontrze do strony wyrazowej dzieła, której możemy doświadczyć w zetknięciu z jego wykonaniem. Stąd można postawić wstępną hipotezę, że poszczególne współczynniki ekspresji *Klavierstücke* apelują w różnym stopniu do wykonawcy bądź do odbiorcy zajmującego pozycję słuchacza lub analityka. Idąc tym tropem, spróbujemy wyróżnić w utworze trzy warstwy ekspresji: zewnętrzną, pośrednią i wewnętrzną.

16 Za: Friedrich Hölderlin, *Hyperion albo Eremita w Grecji*, przeł. Wanda Markowska, w: idem, *Pod brzemieniem mego losu. Listy — Hyperion*, przeł. i oprac. Anna Mińska i W. Markowska, Warszawa 1976, s. 283–443.

3. Zewnętrzna warstwa ekspresji: konwencja notacyjna

Odbiorcą tej warstwy *Klavierstücke* jest przede wszystkim wykonawca, który — będąc głównym użytkownikiem podstawowego nośnika utworu muzycznego, jakim są nuty — co do zasady ma z nią bezpośrednią i konieczną styczność. Decydujące znaczenie ma tu model zapisu dzieła — w tym wypadku maksymalnie lapidarny i niemal zupełnie pozbawiony jakichkolwiek dyrektyw wykonawczych, dotyczących dynamiki, agogiki czy artykulacji (jedeny wyjątek: nr 10, t. 17 — *marcato* na pierwszą miarę), a nawet wyzbyty oznaczeń metrycznych (mimo iż w kilku miniaturach występuje polimetria sukcesywna). Ów czynnik unifikujący powoduje, że wszystkie miniatury są w ogólności zbliżone do siebie pod względem charakteru i środków wyrazu.

Jest to z punktu widzenia koncepcji kompozytorskiej zabieg zupełnie świadomy — na wstępie pierwszego utworu Hauer udziela bowiem wykonawcy obowiązującej w całym cyklu instrukcji: „ekspresja zawsze zgodna z melosem” (*Ausdruck je nach dem Melos*). *Melos* — jedno z kluczowych pojęć Hauerowskiej teorii dodekafonii, inspirowane poglądami Goethego — to „czysto atonalna melodia” (*rein atonalne Melodie*), złożona z wszystkich dwunastu dźwięków systemu temperowanego¹⁷, będąca

17 J. Covach, „Hauer Josef Matthias”, op. cit. Dla kompozytora *melos* nie jest bynajmniej terminem czysto technicznym, odnosi się bowiem zarówno do samej istoty muzyki atonalnej, jaki i do roli jej twórcy: „W muzyce atonalnej dany jest melos. Melodia atonalna jest «tam» od początku do końca wszystkich czasów. Melodia atonalna nie może być wymyślona, a jedynie «usłyszana». Muzyk atonalny nie jest twórcą muzyki, nie jest muzykiem [...], nie jest organizatorem hałasu, nie jest menadżerem, nie jest «oryginalnym geniuszem», lecz jest «słuchaczem», tym, który słyszy niezmienną, nieruchomą, wieczną istotę rzeczy («Tao»), unikatowość każdej melodii, i który za swój najszlachetniejszy obowiązek uznaje interpretację melosu” („In der atonalen Musik ist das Melos das Gegebene. Das atonale Melos ist «da» vom Anfang bis zum Ende aller Zeiten. Eine atonale Melodie kann nicht erfunden, sondern nur «gehört» werden. Der atonale Musiker ist kein Musikmacher, kein Musikant [...], auch kein Lärmorganisator, kein Manager, kein «Originalgenie», sondern ein «Hörender», einer, der das Unveränderliche, Unantastbare, Ewige im Wesen der Dinge [«Tao»] vernimmt, das Einmalige jeder Melodie, und der es sich zur vornehmsten Pflicht macht, das Melos zu deuten”. Por. Josef Matthias Hauer, *Melos und Rhythmus*, „Melos” 1921 nr 3, s. 186.

przeciwieństwem *Rhythmus* („rytmicznego uderzania pojedynczego dźwięku”)¹⁸.

Należy uświadomić sobie, że opisana wyżej filozofia notacji muzycznej nie tylko zmienia powszechnie uznawany na początku XX wieku paradygmat relacji pomiędzy kompozytorem a wykonawcą, lecz stanowi także poważny głos w dyskusji nad wkładem twórcy w ekspresję dzieła, rozumianego jako byt do pewnego stopnia skończony. Hauer wyraźnie zbacza z drogi wiodącej ku maksymalnemu doprecyzowaniu postaci dzieła muzycznego, jaką muzyka europejska zdążała od setek lat, co też wyraźnie odróżnia go od przedstawicieli drugiej szkoły wiedeńskiej.

Z pewnością intencjonalna jest także typografia pierwszego wydania *Klavierstücke*¹⁹. Mimo pewnych różnic w długości poszczególnych miniatur (liczba taktów waha się od 26 do 58), każda z nich zajmuje dokładnie jedną stronę druku. Ponadto wrażenie cykliczności zostaje wzmocnione dzięki rezygnacji z tradycyjnego wcięcia w pierwszym systemie w przypadku kolejnych utworów, przez co ich tekst muzyczny jawi się jako ciągły, a oddzielany jedynie Hölderlinowskimi mottami w nagłówkach.

18 J. Covach, „Hauer Josef Matthias”, op. cit. Hauer utożsamia pojęcie *Rhythmus* z muzyką „czysto tonalną”, widząc w nim — według ewolucjonistycznego poglądu na sztukę — najbardziej pierwotny, prymitywny etap rozwoju: „Gdybyśmy mieli w muzyce tylko jeden dźwięk, moglibyśmy bębnić tylko na nim; nie byłoby wtedy żadnego interwału, melosu, melodii; muzyka byłaby rytmicznym hałasem. Bębnienie na jednym dźwięku jest muzyką czysto tonalną. Odpowiada ona dziecięcemu etapowi rozwoju. Małe dzieci i dzikie ludy lubią bawić się bębnami, talerzami; tworzą «orkiestry». Rytm jest czymś zwierzęcym, czysto fizjologicznym, rytm pochodzi z krwi, przez rytm przemawia rasa” („Wenn wir in der Musik nur einen Ton hätten, so könnten wir auf ihm nur trommeln; es gäbe dann kein Intervall, kein Melos, keine Melodie; die Musik wäre ein rhythmisches Geräusch. Das Trommeln auf einem Ton ist rein tonale Musik. Sie entspricht dem Kindesstadium der Entwicklung. Kleine Kinder und wilde Völker spielen gern mit Trommeln, Becken; sie bilden «Orchester». Der Rhythmus ist etwas Animalisches, rein Physiologisches, Rhythmus kommt aus dem Blut, im Rhythmus spricht die Rasse”). Por. Josef Matthias Hauer, *Atonale Musik*, „Die Musik” 1923/24 nr 16, s. 104.

19 Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde 1924.

4. Pośrednia warstwa ekspresji: poziom historyczno-stylistyczny

Na pośrednią warstwę ekspresji dzieła składa się wymiar historyczno-stylistyczny jego języka dźwiękowego, który — będąc dostępnym zarówno wykonawcy, jak i odbiorcy na zasadzie znanej dobrze konwencji — stanowi platformę komunikacji w ramach triady: kompozytor – wykonawca – słuchacz. Wskazane już wcześniej ogólne podobieństwo miniatur Hauera pod względem charakteru i środków wyrazu przejawia się przede wszystkim w zamierzonej monotonii modelu fakturalnego — zastosowane tu środki właściwie nigdy nie wykraczają poza repertuar rozwiązań późnoklasycznych i wczesnoromantycznych, za to szeroko odnoszą się do idiomu barokowej polifonii. Ekstremalny przypadek stanowi zupełnie jednolity schemat fakturalno-wyrazowy, jaki obserwujemy w miniaturach nr 3 i 9.

Poetyka wczesnoromantycznych nawiązań stylistycznych jest bodaj najsilniej widoczna w miniaturze nr 2. W zakończeniu utworu znajdujemy czytelną aluzję do początku części pierwszej (*Largo-Allegro*) Beethovowskiej *Sonaty d-moll „Burza”* op. 31 nr 2 (przykład 1). Przywołanie tutaj kanonicznego dzieła literatury fortepianowej stanowi skierowany do odbiorcy komunikat o intencji wpisania *Klavierstücke* we wciąż jeszcze żywą tradycję muzyki europejskiej.

Przykład 1. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25 nr 2, t. 41–44; Ludwig van Beethoven, *Sonata d-moll „Burza”* op. 31 nr 2, cz. I *Largo-Allegro*, t. 1–3





Echa bachowskiego kontrapunktu odnajdujemy natomiast w sposobie wykorzystania struktur dwunastodźwiękowych, jaki proponuje Hauer w szóstej miniaturze. Dźwięki tropu, mieszczącego się w jednym takcie, zostają tu rozdysponowane na trzy niezienne w interwalice motywy, które w toku utworu wprowadza kompozytor w relację kontrapunktu potrójnego. Każdy kolejny takt przynosi nową transpozycję tropu (przykład 2). Propozycję tę można odczytać hermeneutycznie — jako refleksję nad wskazaną w elegii *Menona żale za Diotymą* zmiennością (przemijalność kolejnych lat i śmiertelność) w niezmienności (nowe, „inne” życie, darowane kochankom).

Przykład 2. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25 nr 6, t. 1–4. Trop w t. 1 i jego transpozycje w ramach kontrapunktu potrójnego



Nie znajdziemy w fakturze *Klavierstücke* jakichkolwiek elementów wirtuozowskich. Twórcę można by ponadto posądzić o konserwatywne podejście do kolorystyki instrumentalnej. Jest to jednak trop błędny,

bowiem kompozytor nadaje zagadnieniu barwy istotne znaczenie i zdefiniowane ramy systemowe. Według Hauera, który w swojej teorii przypisuje poszczególnym interwałom określone jakości kolorystyczne, występuje relacja proporcjonalności pomiędzy wysokością danej oktawy a intensywnością barwy: im niższy rejestr, tym jest ona ciemniejsza, im wyższy — jaśniejsza. Skrajnościami tego spektrum są zatem odpowiednio czern i biel, podczas gdy inne od nich kolory postrzega się najintensywniej w średnicy skali. Tym samym siedem oktaw fortepianu odpowiada siedmiu stopniom barwy światła²⁰.

Z pewnością nie ujdzie uwadze odbiorcy paradoksalny sposób, w jaki Hauer łączy ze sobą element atonalny, wynikający z zastosowania techniki dwunastotonowej, z elementem posttonalnym, którego najbardziej jaskrawą manifestacją są zakończenia miniatur, poddawane przez kompozytora jawnej uniformizacji. Ostatnim współbrzmieniem utworów jest bowiem prawie zawsze czysty trójdźwięk durowy lub molowy (wyjątkami są jedynie numery 5, 11 i 13), którego pryma zazwyczaj zostaje podkreślona dodatkowym jej uderzeniem w rejestrze kontrabasowym. Choć współbrzmienia te, jako umieszczone w miejscu dawnej kadencji końcowej w muzyce tonalnej, zdają się tu wprowadzać niezwykle wyrazistą — i zarazem jedyną — centralizację tonalną w ramach prawie każdej kompozycji, akordy te nie są w praktyce związane z poprzedzającą je materią harmoniczną²¹.

20 Ulf Hutter, *Klangfarben — Farbklänge. Wechselwirkung zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung*, Fachhochschule St. Pölten 2006, s. 60.

21 Zastosowanie tychże trójdźwięków wynika z Hauerowskiego przeświadczenia, że „każdy akord atonalny (także siedmio-, ośmiodźwiękowy itp.) jest w jakiś sposób zakotwiczony w trójdźwięku, zarówno teoretycznie, jak i praktycznie podczas słuchania” („jeder atonale Akkord [auch Sieben- Achtklänge usw.] irgendwie im Dreiklang verankert ist, theoretisch sowohl als auch praktisch beim Hören”. Cyt. za: R. Stephan, *Über Josef...*, op. cit., s. 269). Idzie za tym sugestia, by atonalne konstrukcje harmoniczne rozwiązywać ostatecznie na trójdźwięki durowe lub molowe czy też czterodźwięki septymowe. Jak stwierdza Stephan, w opus 25 doświadczamy szczególnego nasilenia tego zjawiska. Ibidem, s. 269–270.

5. Wewnętrzna warstwa ekspresji: sfera znaczeń i narracji

O ile odmienność akordów końcowych względem ogólnego kształtu dźwiękowego poszczególnych miniatur jest wyraźnie uchwytana na sposób audytywny, tak wyjaśnienie ich istotnego sensu staje się możliwe dopiero na gruncie najgłębszej warstwy ekspresji utworu, której penetracja już nierozzerwalnie łączy się z koniecznością wnikliwej pracy analitycznej. Sfera ta, wiążąca się ze światem znaczeń i treści pozamuzycznych, żąda uwagi świadomego interpretatora, dysponującego wyższymi kompetencjami niż te, które są w posiadaniu „zwykłego słuchacza”.

Należy na wstępie wskazać, że brzmienie poszczególnych akordów i tonacji wzbudzało u Hauera określone wrażenia o charakterze synestetycznym, *ex post* ujęte przez kompozytora graficznie w „krąg barw” (*Lichtfarbkreis*), zamieszczony w pracy *Vom Wesen des Musikalischen* (1920). Poniższa tabela prezentuje rozkład akordów końcowych w opus 25 wraz z ich charakterystykami, zaczerpniętymi z Hauerowskiego kręgu:

Tabela 2. Akordy końcowe poszczególnych miniatur z *Klavierstücke* op. 25 wraz z ich barwą i charakterystyką wg *Lichtfarbkreis* Josefa Matthiasa Hauera

Nr utworu	Współbrzmienie końcowe	Barwa współbrzmienia wg Lichtfarbkreis	Charakterystyka współbrzmienia wg Lichtfarbkreis
1.	Ges-dur	czerwień/błękit	nieczyste, niewolne, prometejskie, szatańskie, wulkaniczne; zaraza, zniewolenie
2.	A-dur	żółć/czerwień	rośnięcie, kwitnięcie, rozwijanie się; miłość, płomień, życie, łaska
3.	H-dur	czerwień	zwątpienie, rozpacz, żar, walka, erotyzm, tęsknota; niezaspokojone
4.	D-dur	żółć	radość; rozweselone, zmysłowe, <i>allegro</i> , pełne życia, beztrudne, pienne
5.	as-es-as	–	–
6.	g-moll	zieleń	wiejskie, szorstkie, ociężałe, pobożne, trwałe; mgła, rzeczywistość
7.	G-dur	żółć	<i>grave</i> , zewnętrzne, poważne, potężne, nieugięte, utrwalone

8.	h-moll	żółć	radość; rozweselone, zmysłowe, <i>allegro</i> , pełne życia, bez troskie, pieniące się
9.	H-dur	czerwień	zwątpienie, rozpacz, żar, walka, erotyzm, tęsknota; niezaspokojone
10.	Es-dur	błękit/zielen	zorganizowane, władcze, ofiarne; pokora, morze, śmierć, patos
11.	<i>h</i> + fis-moll	żółć/czerwień	rośnięcie, kwitnienie, rozwijanie się; miłość, płomień, życie, łaska
12.	C-dur	zielen/żółć	zwycięstwo; czyste, wolne, olimpijskie, dziewicze, lśniące, świąteczne
13.	<i>d-fis-cis</i>	–	–
14.	B-dur	zielen	wiejskie, szorstkie, ociężałe, pobożne, trwałe; mgła, rzeczywistość
15.	es-moll	czerwień/ błękit	nieczyste, niewolne, prometejskie, szatańskie, wulkaniczne; zaraza, zniewolenie
16.	c-moll	błękit/zielen	zorganizowane, władcze, ofiarne; pokora, morze, śmierć, patos

Skonkretyzowane przez Hauera skojarzenia synestetyczne pozwalają w przypadku kilku miniatur z łatwością dostrzec związki pomiędzy akordami końcowymi a treścią Hölderlinowskich wersów. Już w utworze nr 1 trójdźwięk Ges-dur przywołuje „błękit” igrających fal Neckaru. „Rozkwitanie wdzięku”, nadające treść dwunastej miniaturze, zyskuje czytelny symbol w „zieleni”, desygnowanej przez akord C-dur. Finał drugiego ogniwa cyklu daje się ponadto przedstawić w świetle teorii rejestrów brzmieniowych Hauera. Oto końcowy akord A-dur, rodzący się z dwutaktowego arpeggia, umieszczony zostaje ostatecznie w wysokim odcinku skali fortepianu (oktawa 3- i 4-kreślna) — jego „czerwień” zatem ulega rozjaśnieniu w kierunku „rózu”. Koresponduje to z Hölderlinowskimi „różowymi (*rötliche*) pasmami chmurek”, które zresztą „płoną”, co również mieści się w orbicie Hauerowskich skojarzeń z tym trójdźwiękiem („płomień”, „życie”).

Mniej oczywistą jawi się interpretacja zakończenia utworu piątego. Ponieważ Hauer w swoim *Lichtfarbkreis* przysposabia znaczenia jedynie

do znaków przykluczowych, a „pustego” współbrzmienia *as-es-as* nie można jednoznacznie określić jako należącego do tonacji As-dur lub as-moll, przypadku tego nie sposób rozpatrywać w świetle skonstruowanego przez kompozytora systemu. Można wszakże zaproponować hipotezę, iż mamy tu do czynienia z symbolem obecnego w tytule Eteru, będącego bytem nieuchwytnym, „przezroczystym”, pozbawionym barwy i cech podlegających prostemu opisowi. Podobną sytuację stwarza trzynasta miniatura, której patronuje fragment *Hyperiona*. Użycie niedookreślonego znaczeniowo współbrzmienia *d-fis-cis* może wskazywać na chęć uwydatnienia przez kompozytora raczej samego „bezmiaru” niż jego błękitnej barwy, odmalowanej w poetyckiej wizji Hölderlina²².

Złożony wydaje się przypadek utworu czternastego, zwieńczonego trójdźwiękiem B-dur. Akord ten u Hauera funkcjonuje jako emblemat „trwałości”, podczas gdy w Hölderlinowskim fragmencie czytamy o potężnym heidelberskim zamku, zniszczonym przez dziejowe burze. Ironiczny zamysł takiego rozwiązania jest jednak równoważony inną cechą trójdźwięku B-dur, oznaczającego także „rzeczywistość” — z którą należy się pogodzić. Jeśli nadto doczytamy dalsze wersy poematu, zyskamy obraz otulającej ruiny zieleni — pnącego się bluszczu i szumiącego lasu, poprzez które dobra Natura niejako przyjmuje szczątki zapomnianej budowli na swoje łono. Jest to już kontekst wprost łączący się z „barwną” interpretacją wskazanego akordu.

W interesujący sposób kompozytor odczytuje motto ostatniego utworu — w tym kształcie, w jakim zostaje tu podany ów wers, usunięto okoliczniki „radośnie” i „swobodnie” (u Hölderlina: „Und ihr drängt euch fröhlich und frei, aus der kräftigen Wurzel”), wprowadzone na opisanie dostojnych dębów, które „chwytają potężnym ramieniem przestrzeń”, ustanawiając tym samym kosmiczną łączność pomiędzy Ziemią i Niebem. Cel tego zabiegu ponownie unaocznia finał miniatury: w końcowym c-moll

22 Takie rozwiązywanie podyktowane jest również konsekwencją Hauera w przeprowadzaniu tropu, którego dźwięki rozdysponowane są w utworze na cztery kolejne trzydźwiękowe współbrzmienia. Zestawienie dźwięków *d-fis-cis* dopełnia ostatnią prezentację tropu.

dostrzegamy wprawdzie sugerowaną przez kompozytora „władczość” dębów, lecz z drugiej strony mamy „patos” i „śmierć”. Z takiego punktu widzenia należy uznać, że Hauer postrzega „wyrywanie się z własnych korzeni” jako bolesne, lecz prawdziwie wzniosłe.

W symbolikę utworów wpisuje się także sposób korzystania przez Hauera z systemu dwunastodźwiękowego. We wspomnianym wcześniej piątym ogniwie cyklu, Eter — platoński „piąty żywioł”, niewidzialna substancja wypełniająca wszechświat, którą w swojej poezji Hölderlin sakralizuje i upodmiotawia — zostaje przez kompozytora przedstawiony w postaci tropu, występującego na samym początku utworu. Obydwa heksachordy składowe (ukazane w taktach odpowiednio 1 i 2, zob. przykład 3) są dźwiękami arpeggiowanych półnutowych akordów. Fakt wykorzystania wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej wskazuje na wszechobecność Eteru, podczas gdy ich czasowe rozłożenie i długie wybrzmiewanie — na ulotność i amorficzność kosmicznej substancji. Prócz inicjalnych taktów, formuła ta pojawia się w utworze jeszcze trzykrotnie, w postaciach transponowanych.

Przykład 3. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25 nr 5, t. 1–2. Trop — symbol Eteru — przedstawiony na początku utworu



Za pomocą podobnego środka — arpeggiowanych akordów, w których „skonsumowane” zostają wszystkie dźwięki podanego tropu — kompozytor ilustruje w miniaturze trzynastej „błękitny bezmiar”.

Wewnętrzna warstwa ekspresji *Klavierstücke* posiada wreszcie i taki wymiar, który w największym stopniu ujawnia się podczas wykonania, przez co może przemawiać nie tylko do analityka-interpretatora, lecz także do niezaznajomionego z tekstem nutowym odbiorcy. Chodzi o szczególny typ wyrazu, odwołujący się do czytelnych skojarzeń emocjonalnych i kategorii deskryptywnych, który — zaznaczymy od razu — ma w dziele Hauera charakter unikatowy. Z uwagi na technikę kompozytorską austriackiego twórcy oraz przez wzgląd na wyznawany przezeń ideał „abstrakcyjnego dzieła sztuki”, próżno szukać w jego fortepianowym cyklu jakichś oczywistych środków mimetycznych. Udaje się wskazać jedynie dwa momenty, gdzie zasadne byłoby doszukiwać się śladu pierwiastka ilustracyjnego. Pierwszy z nich przypada w utworze czternastym. Hauer wskazuje tu na potęgę heidelberskiej warowni, projektując monumentalną fakturę z oktawowymi wzmocnieniami dźwięków akordowych i pojedynczych (przykład 4).

Przykład 4. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25 nr 14, t. 1–24. Monumentalna faktura, przywołująca potęgę zamku w Heidelbergu



W ostatniej fazie kompozycji faktura ta ustępuje miejsca delikatnym szesnastkowym, arpeggiowanym współbrzmieniom — oto Natura bierze w niepodzielne władanie olśniewające niegdyś dzieło człowieka (przykład 5).

Przykład 5. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25 nr 14, t. 46–58. Faktura arpeggiowana — symbol zieleni oplatającej dawną warownię



Utwór piętnasty, w przeciwieństwie do poprzedniego homogeniczny pod względem wyrazowym, wykorzystuje inny zabieg z kategorii malarstwa dźwiękowego. Niezmącony nurt ósemek, przechodzący raz po raz z głosu do głosu, budzi oczywiste skojarzenie z bystrym ruchem wody w źródle, opisywanym przez Hölderlinowskie motto. Tym samym jest to jedyna miniatura, którą według wyżej wspomnianej wskazówki Hauera można wykonać żywo, bez wahań tempa (przykład 6).

Przykład 6. Josef Matthias Hauer, *Klavierstücke* op. 25, nr 15, t. 1–4. Figuracje ósemkowe



Klavierstücke op. 25 Josefa Matthiasa Hauera są pokłosiem filozoficznych i artystycznych *idées fixes* kompozytora, stale przezeń pielęgnowanych i konsekwentnie rozwijanych. Jako wyznawca wiary w organiczność natury i jej głęboki duchowy fundament oraz głosiciel przekonania o istnieniu wspólnoty praw rządzących naturą i sztuką, autor *Zwölftonspiele*

znalazł oddanego sprzymierzeńca we Friedrichu Hölderlinie. Dobór cytatów z twórczości „poety z wieży”, dokonany przez Hauera według nader wyrazistego klucza, daje pojęcie o intensywności doświadczenia, jakim było dla niego przeżywanie rzeczywistości zmysłowej. Zyskana tą drogą świadomość doskonałego i aprobatywnego *nomosu* natury, podsycona jeszcze poetycką konkretyzacją, nakazała kompozytorowi przekuć go w „prawo muzyczne”, które — choć językiem uporządkowanej materii dźwiękowej — przemówi tym samym głosem co wszechświat.

Jako taka, postawa kompozytora ma wydatny i oryginalny wpływ na ekspresję *Klavierstücke*, opartą na intymnym kontakcie między kompozytorem, wykonawcą i odbiorcą. Zastosowane przez autora zewnętrzne środki ekspresji — a przede wszystkim jakże wymowny ich brak, gdy chodzi o wtórne elementy muzyczne — pozostają w ścisłym związku z estetycznym stanowiskiem twórcy oraz — będącą jego konsekwencją — zastosowaną tu techniką kompozytorską. Choć ten i inne utwory Hauera-modernisty w dużej mierze zbaczają z drogi, jaką muzyka zdążała od momentu wynalezienia zapisu nutowego, z zaskoczeniem odkrywamy tu ciągłość romantycznych intuicji, wśród których pierwszorzędne miejsce zajmuje wyjątkowa funkcja melodyki (choć jest to melodyka już nowego typu), jak również liryzm i poszukiwanie nowych barw instrumentu, zaś przede wszystkim — prymarna rola sfery symbolu i znaczenia.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- John Covach, *The Zwölftonspiel of Josef Matthias Hauer*, „Journal of Music Theory” 1992, Vol. 36, No. 1, s. 149–184.
- John Covach, *Josef Hauer (1883–1959)*, w: *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde. A Biocritical Sourcebook*, red. Larry Sitsky, Westport 2002, s. 197–202.
- John Covach, „Hauer Josef Matthias”, w: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012544?rskey=JG9XW2>, [dostęp: 20.05.2021].
- Josef Matthias Hauer, *Melos und Rhythmus*, „Melos” 1921 nr 3, s. 186–187.
- Josef Matthias Hauer, *Atonale Musik*, „Die Musik” 1923/24 nr 16, s. 103–106.

- Friedrich Hölderlin, *Hyperion albo Eremita w Grecji*, przeł. Wanda Markowska, w: idem, *Pod brzemieniem mego losu. Listy — Hyperion*, przeł. i oprac. Anna Milska i W. Markowska, Warszawa 1976, s. 283–443.
- Friedrich Hölderlin, *Poezje*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Warszawa 1998.
- Ulf Hutter, *Klangfarben — Farbklänge. Wechselwirkung zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung*, Fachhochschule St. Pölten 2006.
- Bryan R. Simms, *Who First Composed Twelve-tone Music, Schoenberg of Hauer?*, „Journal of the Arnold Schoenberg Institute” 10/2, 1987, s. 109–133.
- Bryan R. Simms, *The Theory of Pitch-Class Sets*, w: *Models of Musical Analysis. Early Twentieth-Century Music*, red. Jonathan Dunsby, Oxford 1993, s. 114–131.
- Rudolf Stephan, *Über Josef Matthias Hauer*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1961 nr 3–4, s. 265–293.

BIOGRAM

Bartłomiej Barwinek, absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w specjalnościach: Teoria muzyki (praca magisterska *Modernistyczna retoryka muzyczna w oratorium „Das Unaufhörliche” Paula Hindemitha* napisana pod kierunkiem dra hab. Marcina Trzęsioka, 2016, medal „Primus Inter Pares”) oraz Gra na organach (klasa prof. Juliana Gembalskiego, dra Zygmunta Antonika i dra hab. Krzysztofa Łukasza, 2018). Od 2016 roku jest zatrudniony w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki macierzystej uczelni oraz w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach. W 2023 roku przedłożył pracę doktorską *Poezja Friedricha Hölderlina (1770–1843) w muzycznych interpretacjach romantyzmu i modernizmu* (promotor: dr hab. Marcin Trzęsiok). Do jego zainteresowań badawczych należą m.in. historia i estetyka muzyki klasyczno-romantycznej, słowo i znaczenie w muzyce, muzyka organowa i organologia.

BIOGRAPHICAL NOTE

Bartłomiej Barwinek, graduate of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice in music theory (MA thesis: “Modernistyczna retoryka muzyczna w oratorium *Das Unaufhörliche* Paula Hindemitha”) [Modernist music rhetoric in Paul Hindemith’s oratorio *Das Unaufhörliche*] written under Dr hab. Marcin Trzęsiok’s supervision, 2016, “Primus Inter Pares” medal) and organ (class of Prof. Julian Gembalski, Dr Zygmunt Antonik and Dr hab. Krzysztof Łukas, 2018). Since 2016 he has been working at the Department of Composition and Music Theory of his alma mater and the Mieczysław Karłowicz State Music School in Katowice. In 2023, he submitted his doctoral thesis, *The Poetry of Friedrich Hölderlin (1770–1843) in the Musical Interpretations of Romanticism and Modernism* (thesis supervisor: dr hab. Marcin Trzęsiok). His research interests include history and aesthetics of classical and romantic music, word and meaning in music, organ music and organology.

STRESZCZENIE

O ekspresji w muzyce fortepianowej Josefa Matthiasa Hauera na przykładzie Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin op. 25
Austriacki kompozytor Josef Matthias Hauer (1883–1959) zapisał się w historii jako jedna z czołowych figur muzyki atonalnej pierwszej połowy XX wieku i twórca oryginalnej — innej niż Schönbergowska — koncepcji techniki dwunastodźwiękowej. Choć wypracowane przez autora *Nomos* op. 19 zasady dodekafonii znacząco różnią się od tych, które znaleźć możemy u założyciela drugiej szkoły wiedeńskiej, w chwili zetknięcia się z żywym obiektem dźwiękowym odbiorcę uderza jednak przede wszystkim odmiennosc sfery wyrazowej pomiędzy muzyką obu kompozytorów.

Fundamentalny dla zagadnień formy i charakterystycznej poetyki Hauera jest jego światopogląd estetyczny, jako cel pracy artystycznej stawiający ideę duchowego doskonalenia, inspirowaną m.in. ezoteryczną interpretacją przekonań Johanna Wolfganga Goethego. Omawiany w artykule cykl *Klavierstücke* op. 25 pozwala — choćby po części — uważniej czytać tę osobliwą filozofię, a to dzięki zasugerowanej przez samego kompozytora przewodnicze, którą jest twórczość literacka Friedricha Hölderlina (1770–1843). Przez pryzmat krótkich jej fragmentów, stanowiących motta czternastu kolejnych miniatur fortepianowych, możemy zbliżyć się do uzasadnienia i wyjaśnienia przyjętych przez kompozytora kategorii ekspresyjnych.

Autor dokonuje analizy sfery wyrazowej utworu, rozpatrując poszczególne jej elementy w ramach trzech kolejnych warstw ekspresji: 1) zewnętrznej —

ABSTRACT

Expression in Josef Matthias Hauer's piano music as exemplified by Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin Op. 25
Austrian composer Josef Matthias Hauer (1883–1959) went down in history as one of the leading figures of atonal music in the first half of the 20th century and the creator of an original—different from Schönberg's—conception of twelve-tone technique. Although the principles of dodecaphony developed by the author of *Nomos* Op. 19 differ significantly from those established by the founder of the Second Viennese School, the most striking thing for the listener is the difference in the expressive sphere that occurs between pieces of both composers.

Fundamental to the issues of Hauer's form and characteristic poetics is his aesthetic world view, which sets as the goal of his artistic work the idea of spiritual perfection, inspired among others by an esoteric interpretation of Johann Wolfgang Goethe's beliefs. The *Klavierstücke* Op. 25 discussed in this article allows—at least in part—for a more careful reading of this peculiar philosophy, thanks to a guide suggested by the composer himself, namely the poetry of Friedrich Hölderlin (1770–1843). Through the prism of its short fragments, which constitute the mottoes of the fourteen piano miniatures, we can come closer to justifying and explaining the expressive categories adopted by the composer.

The author analyses the expressive sphere of the work, considering its individual elements within three successive layers of expression: 1) an external one—

odzwierciedlonej w konwencji notacyjnej dzieła, 2) pośredniej — dotyczącej kontekstu historyczno-stylistycznego, oraz 3) wewnętrznej — obejmującej przestrzeń znaczeń i narracji.

SŁOWA KLUCZOWE Josef Matthias Hauer, Friedrich Hölderlin, dodekafonia, tropy, ekspresja

reflected in the notational convention of the work, 2) an indirect one—concerning the historical and stylistic context, and 3) an internal one—encompassing the space of meaning and narration.

KEYWORDS Josef Matthias Hauer, Friedrich Hölderlin, dodecaphony, tropes, expression