



VIOLETTA KOSTKA

*(Akademia Muzyczna, Gdańsk)*

## Neoklasycyzyzm i idiom muzyki Tadeusza Kasserna<sup>1</sup>

W szeregu prac muzykologicznych poświęconych neoklasycyzmowi autorzy zwykle interpretują neoklasycyzm jako styl lub kierunek charakteryzujący się odwrotem od romantyzmu z jego kultem oryginalności i indywidualności, zwrotem ku stylistyce czasów dawniejszych, zwłaszcza baroku i klasycyzmu, łączeniem elementów dawnego języka muzycznego z elementami języka XX wieku, autonomicznym charakterem dzieł muzycznych, ograniczoną ekspresją i pewnego rodzaju intelektualną zabawą<sup>2</sup>. W polskiej muzykologii tę problematykę przybliżają głównie dwie prace: *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku* Marii Piotrowskiej<sup>3</sup> i *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* Zofii Helman<sup>4</sup>. Mimo różnic metodologicznych obie autorki dochodzą do podobnych wniosków. Maria Piotrowska, która za materiał badawczy przyjęła neoklasycyzyzm twórczość Strawińskiego, Roussela, Hindemitha, Satie'go i Bacewicz, stwierdza, że istotą neo-

---

<sup>1</sup> Artykuł przedstawia ogólne ujęcie postawionego problemu. Szczegółowe treści na ten temat czytelnik znajdzie w książce autorki pt. *Tadeusz Zygfryd Kassern. Indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wieku*, Poznań–Gdańsk 2011, w rozdziałach IV, V i VII.

<sup>2</sup> Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, London 1963; William W. Austin, *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky*, London 1966; Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*, London 1976; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 7)*, Laaber 1984.

<sup>3</sup> Maria Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982.

<sup>4</sup> Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.

klasycyzmu jest swoisty dysonans, jaki tworzy się między dawną formą a współczesnym językiem muzycznym:

Muzyką neoklasyczną jest taka muzyka, w której zachodzi audytywne wyobcowanie dawnego fenomenu muzycznego. Fenomenem tym jest forma: w sonoryzmie — forma jako całość („makroforma”), w parodyzmie — tylko jej element, tzn. motyw lub fraza, „drobnoustrój formalny” („mikroforma”). Ów fenomen formalny wyalienowany jest od swej tradycyjnej natury, której jakość wynikała z napięcia funkcyjnego, tj. z materiału<sup>5</sup>.

Według Zofii Helman, która przeanalizowała polskie utwory tego kierunku, istota neoklasycyzmu wiąże się ze sposobami przekształcania konwencji: „O istocie stylu neoklasycznego decyduje zatem nie tyle obecność dawnych konwencji i reguł, ile sposób ich przekształcania i włączenia w nowy całościowy system techniki kompozytorskiej”<sup>6</sup>. Do poglądów Marii Piotrowskiej Zofia Helman zbliża się zwłaszcza wtedy, kiedy podaje, że główną zasadą i ostatecznym celem neoklasyków była forma muzyczna<sup>7</sup>.

Za głównych przedstawicieli tak rozumianego neoklasycyzmu uznaje się przede wszystkim Igora Strawieńskiego, kompozytorów francuskich, w tym Dariusza Milhauda i Francisca Poulenca, oraz wybitnych twórców różnych narodowości, m.in. Paula Hindemitha, Alfreda Casellę i Benjamin Brittena. W kontekście kierunku o wymiarze europejskim czy światowym neoklasyczne utwory polskich kompozytorów mają raczej charakter wtórny, ale kiedy patrzymy na nie z perspektywy kultury naszego kraju ich znaczenie jest duże. Nie można zapominać o tym, że tworzyły istotną część przedwojennego, a także powojennego repertuaru koncertowego i że w sposób bezpośredni oddziaływały na kształtowanie się modernistycznych gustów ówczesnych melomanów. Grupę polskich kompozytorów neoklasycznych tworzą m.in.: Aleksander Tansman, Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski, Zygmunt Mycielski, Feliks Łabuński, Antoni Szałowski, Michał Spisak, Szymon Laks, Grażyna Bacewicz, Stefan Kisielewski. Do tej plejady nazwisk dopisać należy także Tadeusza Kasserna.

Tadeusz Kassern (1904–1957) zaczął komponować w połowie lat 20.; jako pierwsze powstały utwory w stylu postromantycznym, a niedługo po nich pojawiły się utwory postimpresjonistyczne i pierwsze folklorystyczne. Zdobyta na konkursie kompozytorskim Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Pa-

<sup>5</sup> Maria Piotrowska, op. cit., s. 118.

<sup>6</sup> Zofia Helman, op. cit., s. 16.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 159.

ryżu II nagroda za *Koncert na głos [sopran] i orkiestrę* op. 8 zachęciła kompozytora-autodydakcę do nadrobienia zaległości muzycznych, a w konsekwencji do zmiany własnego stylu muzycznego. W tym celu wybrał się na początku 1930 roku na dwa miesiące do Paryża — ówczesnego centrum muzycznego świata. W stolicy Francji uczestniczył w wielu koncertach i brał udział w spotkaniach Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków. Z listów, jakie napisał do Stefana Poradowskiego wynika, że słyszał tam m.in.: *Poème de l'extase* (1908) Skriabina, *Le Sacre du Printemps* (1913) Strawińskiego, *La tempête* (1923) i *Rugby* (1928) Honeggera, *Bolero* (1928) Ravela, *III Koncert fortepianowy* (1921) Prokofiewa oraz utwory Delvincourta, Louriego, Roussela, Milhauda<sup>8</sup>. Możliwe, że słyszał także nowe utwory polskich kompozytorów, w tym wykonywany 17 marca 1930 roku przez kwartet Kréttly'ego *I Kwartet smyczkowy* Tadeusza Szeligowskiego<sup>9</sup>. Z korespondencji wynika, że choć podobały mu się utwory Honeggera, Ravela, a przede wszystkim Milhauda, to najbardziej zafascynowany był kompozycjami Skriabina i Strawińskiego: „Niesłychane wrażenie wywarła na mnie *Ekstaza* Skriabina. Jest to potężne, porywające dzieło. Drugim niezapomnianym wrażeniem jest *Sacre du Printemps* Strawińskiego, jedna z najgenialniejszych kompozycji obecnych czasów”<sup>10</sup>.

Z recenzji napisanych w Poznaniu w pierwszej połowie lat 30. można wnioskować, że w tym czasie zdecydowanie nie podobała mu się muzyka kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej, ani innych pozostających w jakimś związku z wiedeńską estetyką. Znał tę muzykę tylko częściowo, ale to nie przeszkadzało mu formułować ostrych opinii: „To co Hindemithy, Tochy, Krzenki i cała zakłamana szkoła Schönbergowska złęgo narobiły dla rozwoju i zrozumienia muzyki współczesnej, dla Strawińskiego, Szymanowskiego, Ravela, Honeggera, to z trudnością da się odrobić”<sup>11</sup>.

Muzyka, która go w tym czasie najbardziej pociągała, należała do dwóch nurtów: neoklasycznego i folklorystycznego. W recenzowanych utworach neoklasycznych podkreślał z jednej strony obecność tradycyjnych elementów, jak melodia i forma, z drugiej nowoczesnych, jak polirytmia i poliharmonika. O *Koncertcie fortepianowym* Woytowicza napisał m.in:

<sup>8</sup> Listy Tadeusza Kasserna do Stefana Poradowskiego z 7 i 20 marca 1930, Archiwum Akademii Muzycznej w Poznaniu.

<sup>9</sup> Tadeusz Kaczyński, *Szeligowski w Paryżu*, w: *Tadeusz Szeligowski. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. Teresa Brodniewicz, Janusz Kempniński, Janina Tatarska, Poznań 1998, s. 22.

<sup>10</sup> List Tadeusza Kasserna do Stefana Poradowskiego z 20 marca 1930, op. cit.

<sup>11</sup> Tadeusz Z. Kassern, *Audycja muzyki współczesnej. Audycja kompozytorska J. Madeji*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 29 (6 II), s. 3.

Stwierdzamy od razu, iż koncertem tym ulokował się p. Woytowicz w pierwszym rzędzie twórczości polskiej. Niesamowity rozmach, energia twórczości opartej o dużą wiedzę, wywołują nadzwyczajne wrażenie. To co p. Woytowicz ma do powiedzenia — a jest tego wiele i w najlepszej jakości — wypowiada kompozytor w formie zdecydowanej, pewnej; dlatego też koncert pozostawia wrażenie bardzo jednolite. Dla pianisty jest ten koncert źródłem świetnych, częstokroć nowopomyślanych efektów i okazją do zabłyśnięcia pełną skalą wirtuozerii. Rytm, barwa i kontrapunktyka stawiają sobie zadanie wydobywania żywej polirytmii, polichromii i politonii<sup>12</sup>.

Na podstawie wyrażonych w recenzjach opinii można pokusić się o stwierdzenie, że Kassern preferował w muzyce rozwiązania typowo neoklasyczne: przejrzystą fakturę<sup>13</sup>, jasno określoną formę<sup>14</sup>, żywe rytmy i sztukę kontrapunktu<sup>15</sup>. Był zdania, że uproszczenia treściowe i formalne służą temu, by nie zaniknęła komunikacja między kompozytorami a słuchaczami. W 1936 roku dokonał pewnego rodzaju podsumowania nurtu neoklasycznego. Pisał m.in.:

Muzykę współczesną ostatniej doby charakteryzuje (...) dążność do wypowiedzania się w formach jak najłatwiejszych. Obserwując partytury najnowszych dzieł francuskich (Milhaud, Roussel, Poulenc) albo niemieckich (Hindemith) zauważa się... coraz mniej nut. Ta ekonomia w zużyciu czarnej farby jest oznaką widomego procesu krystalizowania się pewnych pojęć (...). Nowa treść w jasnej, przejrzystej formie oto trwała zdobycz modernizmu<sup>16</sup>.

Choć styl neoklasyczny był mu znany co najmniej od 1930 roku, to pierwsze własne kompozycje tego typu (przynajmniej te, o których wiemy) zaczęły powstawać dopiero od 1933 roku. Niewątpliwie, omawiany styl bardzo mu odpowiadał, gdyż komponował w nim do końca życia, robiąc wyjątki dla pojedynczych utworów w stylu postimpresjonistycznym, folklorystycznym i ekspresjonistycznym. Cała twórczość neoklasyczna Kasserna, dziś znacznie

<sup>12</sup> Tadeusz Z. Kassern, *XXIV koncert symfoniczny*, „Nowy Kurier” 1933, nr 28 (4 II), s. 7.

<sup>13</sup> Tadeusz Z. Kassern, *Z muzyki. Dwa koncerty oratoryjne: „Mesjasz” Haendla, „Requiem” Maliszewskiego*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 88 (15 IV), s. 5.

<sup>14</sup> Tadeusz Z. Kassern, *Z estrady. Wieczór Schuberta. Audycja religijna Państwowego Konserwatorium Muzycznego*, „Dziennik Poznański” 1934, nr 73 (30 III), s. 2–3.

<sup>15</sup> Tadeusz Z. Kassern, *XXIV koncert symfoniczny*, „Nowy Kurier” 1933, nr 28 (4 II), s. 7.

<sup>16</sup> Tadeusz Z. Kassern, *II audycja Państwowego Konserwatorium Muzycznego*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 87 (12 IV), s. 2. „Mało nut” było wtedy hasłem, które pociągało m.in. Tadeusza Szeligowskiego i Zygmunta Mycielskiego. Por. Z. Mycielski, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1999, s. 91.



ograniczona z powodu strat wojennych, jest zróżnicowana stylistycznie, podobnie zresztą, jak twórczość innych neoklasyków. Z tego powodu trzeba tu mówić o kilku podstylach czy też odmianach<sup>17</sup> stylu, mianowicie o: (1) nawiązującym do tradycji barokowych i klasycznych neoklasycyzmie właściwym, (2) nawiązującym do tradycji renesansowych neoklasycyzmie archaizującym, (3) łączącym cechy dawnej muzyki z cechami romantycznymi i XX-wiecznymi neoklasycyzmie archaizująco-romantyzującym i (4) budowanym na strukturalizmie interwałowym neoklasycyzmie radykalnym. Spośród wszystkich tych odmian styl neoklasyczny właściwy jest u Kasserna reprezentowany przez największą liczbę utworów. Grupę kompozycji w tym stylu tworzą (chronologicznie): *Koncert na flet i orkiestrę* (1933, utwór zachowany w postaci wyciągu fortepianowego), *5 ballad na chór męski a cappella do słów K. Iłakowiczówny, T. Micińskiego, J. Porazińskiej i J. Kasprowicza* (1934–36), *Koncert na kontrabas i orkiestrę* (1935, zachowany w postaci wyciągu fortepianowego), *Sonatina na fortepian* (1935), *Concertino na flet, klarnet i fagot* (1935), *Dies irae – poemat symfoniczny na wielką orkiestrę* (1935–36, zaginiony), *Koncert na orkiestrę smyczkową* (1936, druga wersja 1943), *II Sonata – piano solo* (1937), *Ballada o wieprzu i pieprzu na niski głos z towarzyszeniem fortepianu do słów J. Brzechwy* (1940), *Concertino na fortepian i orkiestrę* (1940, zaginiony), *II Sonatina na fortepian* (1944), *Concertino na obój i orkiestrę smyczkową* (1946), *Sonatina per flauto* (1948), *Z pamiętnika miłości – 5 pieśni na głos i fortepian do słów K. Wierzyńskiego* (1948)<sup>18</sup> oraz *Comedy of the Dumb Wife – opera komiczna w dwóch aktach*, do libretta kompozytora według sztuki Anatola France’a na 7 głosów solowych i fortepian (1953). Większość z tych utworów reprezentuje czysty styl neoklasyczny właściwy, ale kilka powstało w wyniku kombinacji stylu neoklasycznego z folklorystycznym. Utwory takie, jak *Koncert na flet i orkiestrę*, *II Sonata – piano solo* i *Ballada o Janicku* z cyklu *5 ballad na chór męski a cappella* to melanże stylistyczne, w których cechy neoklasyczne łączą się z cechami folklorystycznymi, a *II Sonatina na fortepian* to utwór polistylistyczny, w którym obok dwóch części neoklasycznych pojawia się część typowo folklorystyczna, zresztą początkowo stanowiąca samodzielny utwór.

W niniejszym artykule stawiam sobie za cel scharakteryzowanie muzyki neoklasycznej odmiany właściwej Kasserna. Za podstawę metodologiczną przy-

<sup>17</sup> Zofia Helman dokonała podziału neoklasycyzmu polskiego na odmiany: właściwą, archaizującą i romantyzującą. Por. Z. Helman, op. cit., s. 65, 76–78.

<sup>18</sup> Cykl pieśniowy *Z pamiętnika miłości* jest dokonaną w latach 1946–1948 przeróbką impresjonistycznych *Pieśni naiwnych*.

muje pracę Leonarda B. Meyera pt. *Style and Music. Theory, History, and Ideology* z 1989 roku<sup>19</sup>. Ponieważ autor jednej ze znaczących teorii stylu muzycznego szeroko rozpowszechniony styl nazywa dialektem, natomiast indywidualną realizację tego stylu — idiomem<sup>20</sup>, celem mojej pracy jest opisanie idiomu neoklasycznego muzyki Kasserna — odmiany właściwej tego stylu.

Na początku należy podkreślić, że przyjęcie przez Tadeusza Kasserna estetyki neoklasycznej oznaczało rezygnację z wcześniejszych ograniczeń i przyjęcie nowych. Jeżeli w utworach postromantycznych twórca opierał swe kompozytorskie pomysły na regułach poszerzonej tonalności i strategiach zwiększania znaczenia drugorzędnych elementów muzycznych<sup>21</sup>, w utworach postimpresjonistycznych — na regułach neomodalności i strategiach kolorystycznych, a w utworach folklorystycznych — na regułach neomodalności i strategiach eksponowania pierwotnych cech muzyki, to teraz, planując swoje utwory, stawiał sobie za cel odtworzenie klasycznych form i wypełnienie ich muzyką, której składnia opiera się co prawda na pewnych wybranych zasadach systemu dur-moll, ale dopuszcza bardziej statyczną harmonikę, politonalność i szereg XX-wiecznych środków kompozytorskich.

Zgodnie z estetyką kierunku w omawianej grupie dominują utwory autonomiczne. Warto podkreślić, że wśród utworów znajdują się gatunki mało w tym czasie w Polsce popularne, jak: *Koncert na flet i orkiestrę*, pierwszy taki koncert w polskiej literaturze muzycznej<sup>22</sup>, *Koncert na kontrabas i orkiestrę*, drugi taki koncert po koncercie Poradowskiego i *Koncert na orkiestrę smyczkową*, skomponowany niewiele lat po pierwszych koncertach na taki skład Hindemitha, Petrassi'ego i Roussela<sup>23</sup>. Wśród utworów z tekstem pojawiają się natomiast ulubione przez neoklasyków ballady, czyli utwory epickie, nasycone elementa-

---

<sup>19</sup> Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>21</sup> W przypadku muzyki Szymanowskiego Małgorzata Janicka-Stysz proponuje tu mówić o strategiach uintensywnienia toku dźwiękowego i kontrastowania przebiegu muzycznego. Por. M. Janicka-Stysz, *Muzyka Karola Szymanowskiego — „Polska w Europie”*, „Forum Muzykologiczne” 2004, nr 1 [*Polskość i europejskość w muzyce*], s. 72–74; [www.zkp.org.pl/forum/forum\\_nr\\_1.doc](http://www.zkp.org.pl/forum/forum_nr_1.doc) (dostęp: 11.11.2009).

<sup>22</sup> Tadeusz Kassern, *Poznań. Bilans sezonu. W Operze Miejskiej. Koncerty symfoniczne i oratoryjne*, „Muzyka” 1934, nr 6–7, s. 278–279.

<sup>23</sup> Jolanta Bauman-Szulakowska podaje, że „Początek formy datuje się od 1925 roku, od koncertu Hindemitha pochodzącego z wczesnego okresu twórczości, a przywołującego kanony barokowe.” Por. J. Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. (Gatunek koncertu od baroku do neoklasycyzmu)*, Katowice 2003, s. 63.

mi dramatycznymi, opowiadające o niezwykłych wydarzeniach legendarnych lub historycznych, w których pierwiastki liryczne schodzą zdecydowanie na dalszy plan<sup>24</sup>.

Wszystkie utwory instrumentalne odznaczają się jasnymi i przejrzystymi formami muzycznymi. Dominują formy cykliczne, jak koncert, concertino i sonatina, które mają swe źródło w tradycji barokowo-klasycznej. Concertino, powszechnie rozumiane jako „utwór na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry, zbliżony do koncertu, od którego różni się rozmiarami (jest jednoczęściowy)”<sup>25</sup> kompozytor rozumiał inaczej — jako mniejszych rozmiarów 3-częściowy koncert, niekoniecznie z orkiestrą. Wyraźnie preferował trzyczęściowe cykle z następstwem części: szybka — wolna — szybka, co wskazuje na wzory barokowe i klasyczne. W pierwszych częściach stosował formę allegra sonatowego, druga przybierała formę A–B–A<sub>1</sub> o wyraźnie pieśniowym charakterze (niekiedy z tańcem w środku), a trzecia była rondem lub rapsodią, albo allegrem sonatowym. Odstępstwa od tej reguły występują tylko w *Koncertie na orkiestrę smyczkową* oraz w *Koncertie na kontrabas i orkiestrę*. *Koncert na orkiestrę smyczkową* w pierwszej wersji był 3-częściowy, ale przy rekonstrukcji utworu w 1943 roku Kassern dodał menuet, otrzymując tym samym następujący układ: połączenie fugi z formą sonatową, menuet, A–B–A<sub>1</sub> i rondo krzyżujące się z fugą trzytematową. *Koncert na kontrabas i orkiestrę* ma dla odmiany formę jednoczęściową złożoną z odcinków (K=kadencja): A–KI–B–KII–C–D–KIII–C<sub>1</sub>–A<sub>1</sub>–B<sub>1</sub>–koda. Cechą niektórych utworów cyklicznych jest łączenie kolejnych części wspólnym materiałem. W drugich częściach *Sonatiny na fortepian*<sup>26</sup> i *Sonatiny per flauto* kompozytor powrócił do tematów, motywów, a nawet figur basowych z pierwszych części, z kolei w trzecich częściach *Koncertu na flet i orkiestrę* i *II Sonaty – piano solo*<sup>27</sup> zastosował materiał drugich części.

Pierwsza i czasami trzecia część cyklu Kasserna przybiera postać formy sonatowej wczesnoklasycznej z jej krótkim przetworzeniem i reprzyżą. Ekspozy-

<sup>24</sup> „Ballada”, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988, s. 53.

<sup>25</sup> „Concertino”, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa 1995, s. 164.

<sup>26</sup> Violetta Kostka, *Sonatiny fortepianowe Kasserna z punktu widzenia stylu muzycznego*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, red. Janusz Krassowski, Teresa Błaszkiwicz, Helena Nowakowska, Krzysztof Sperski, Gdańsk 2007, s. 252–261.

<sup>27</sup> Violetta Kostka, *II Sonata fortepianowa (orawska) Tadeusza Zygryda Kasserna*, w: *Muzyka fortepianowa XIII*, red. Janusz Krassowski, Teresa Błaszkiwicz, Helena Nowakowska, Krzysztof Sperski, Gdańsk 2004, s. 68–75.

cja, jak dawniej, jest miejscem prezentacji dwóch tematów. Wyjątkowo I część *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową* ogranicza się do jednego tematu, a pierwsze części *Koncertu na orkiestrę smyczkową* i *Koncertu na flet i orkiestrę* zbudowane są na trzech tematach. Z uwagi na „nową treść” dawne relacje tonalno-harmoniczne między tematami, kiedyś decydujące o wewnętrznych prawidłowościach formy, nie mają tu miejsca, w zamian za to tematy są zestawiane na zasadzie wieloplanowego kontrastu: rytmicznego, agogicznego, dynamicznego, fakturalnego, artykulacyjnego, pod względem długości i budowy wewnętrznej. Przetworzenia są zasadniczo krótkie, mało dynamiczne, najczęściej oparte na temacie pierwszym. Przetwarzanie tematów następuje m.in. przez: zmiany centrum dźwiękowego, łączenia ze środkami polifonicznymi, transformacje rytmiczne, zmiany w łukowaniu itp. Repryza w utworach Kasserna jest zazwyczaj skrócona w stosunku do ekspozycji, głównie przez pomijanie tematu drugiego. Istotna różnica w stosunku do repryzy sonaty przedklasycznej leży w tym, że repryza u Kasserna nie jest dosłownym powtórzeniem ekspozycji, lecz czymś pośrednim między ekspozycją a przetworzeniem. Kompozytor wręcz nie może się obejść bez przekształcania tematu: w repryzie I części *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową* temat główny ulega zmianom już w trzecim takcie partii obojowej. Spośród wszystkich części utrzymanych w formie allegra sonatowego tylko dwie odbiegają od układów konwencjonalnych: I część *II Sonaty – piano solo*, gdzie forma sonatowa miesza się z fughetą i I część *Koncertu na orkiestrę smyczkową*, gdzie „fuga krzyżuje się z formą sonatową”<sup>28</sup>. Ostatnia z wymienionych rozpoczyna się fugą, w której dochodzi do sześciokrotnego przeprowadzenia typowo barokowego, motorycznego tematu, po czym fuga zostaje wpleciona w ramy dualistycznej formy sonatowej z przetworzeniem i repryzą. Oprócz tematu pierwszego pojawiają się temat drugi — przejściowy — i temat trzeci, który przytaczany jest także w repryzie. Całość wieńczy kadencja i koda.

Z utworów wokalnych i wokalno-instrumentalnych najbardziej wyrazistą formę nawiązującą do tradycji posiada opera *Comedy of the Dumb Wife*. Określona przez Kasserna jako „opera komiczna w dwóch aktach” bez wątplenia nawiązuje do klasycznej opery buffa. O nawiązaniach do konwencji tego gatunku świadczą m.in.: dwuaktowość — z charakterystycznym wewnętrznym podziałem części (uwertura, akt I, intermezzo, akt II), rodzaje śpiewów (quasi-recytatywy, arie koloraturowe i występujące na końcu każdego aktu zespoły wokalne) i przewijająca się przez całą operę piosenka ludowa. Warto dodać, że zamykająca całość scena

<sup>28</sup> Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996, s. 117.

szaleństwa, choć ma swe źródła w barokowej operze poważnej i „pieśniach szalonych” z tego okresu, potraktowana jest również w sposób komediowy<sup>29</sup>.

Z kwestią architektoniki utworu nierozłącznie wiąże się symetria budowy stosowana przez Kasserna w całych kompozycjach lub w wybranych częściach. Na szczególną uwagę pod tym względem zasługuje *Sonatina na fortepian*. Każda z trzech części *Sonatiny* zbudowana jest z trzech sekcji (części skrajne mają dodatkowo krótką kodę), z których ostatnia jest zawsze wariantem pierwszej, a środkowa wnosi kontrast. Poza tym, środkowa sekcja pierwszej części jest podzielona na 9 odcinków, z których cztery ostatnie są lustrzanym odbiciem czterech pierwszych, a odcinek piąty jest osią tej sekcji i jednocześnie całej części. Symetryczne ukształtowania całych utworów dotyczą także *Ballady o królu Herodzie z 5 ballad* i *Koncertu na kontrabas i orkiestrę*. Pierwszy z wymienionych utworów ma formę 5-odcinkową, w której odcinki pierwszy i piąty oraz drugi i czwarty odpowiadają sobie w warstwie muzycznej i częściowo słownej, a trzeci stanowi kontrast, natomiast drugi utwór — 11-odcinkową, w której odcinek centralny (szósty z kolei) otoczony jest z każdej strony muzyką zamykającą się w 192 taktach. Przykładem ciekawie rozplanowanej części jest *Rondo z Koncertu na orkiestrę smyczkową*, w rzeczywistości będące rondem skrzyżowanym z fugą trzytematową. Symetrię widzimy w układzie tematów: centrum stanowi odcinek z zazębiającymi się trzema tematami ( $T_1/T_2/T_3$ ), a z każdej strony tego centrum znajduje się odcinek z zazębiającymi się dwoma tematami ( $T_1/T_3$ ) oraz odcinek z pięcioma prezentacjami trzech tematów po kolei z powtórzeniem różnych tematów (odcinek początkowy:  $T_1-T_2-T_1-T_3-T_1$ , odcinek końcowy:  $T_1-T_2-T_1-T_2-T_3$ ).

Główne myśli muzyczne wypełniające omawiane kompozycje są dwojakiego rodzaju: własne i przejęte z tradycji muzycznej. Tematy własne występują we wszystkich kompozycjach z wyjątkiem: *Koncertu na flet i orkiestrę*, *II Sonaty – piano solo* i *Concertina na flet, klarnet i fagot*. Są zróżnicowane, co świadczy o inwencji melodycznej kompozytora, jak i o nadawaniu im różnych funkcji w poszczególnych częściach utworu. Większość z nich ma ze sobą wiele wspólnego. Pierwszą cechą wspólną jest ich tonalna indyferentność, która wskazuje na większe oderwanie od tradycji niż to jest np. u Prokofiewa, stosującego temat drugi w tonacji dominanty w stosunku do tonacji głównej<sup>30</sup>. Drugą cechą

<sup>29</sup> Jennifer Cable, „*Gods! I can never this endure*”: *madness made manifest in the songs of Henry Purcell (1659–1695) and Henry Carey (1689–1743)*, „*Studies in Musical Theatre*” 2010, vol. 4, nr 1, s. 15–26.

<sup>30</sup> Zofia Helman, *Prokofiew a neoklasycyzm*, w: *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*, Katowice 1973, s. 49.



wspólną jest ich rozcłódkowanie na motywy osiągające szczególną wyrazistość w quasi-barokowych tematach I części *Koncertu na orkiestrę smyczkową*. Niektóre z tematów odznaczają się specyficzną strukturą. Np. temat pierwszy z I części *Sonatiny na fortepian* jest oparty na jednotaktowym motywie zbudowanym na stopniach I–VIII–V–IV w rytmie złożonym z dwóch ćwierćnut i dwóch ósemek. Ten prosty wzór jest następnie podany trzykrotnie od stopni VII, VI, V, po czym dwa ostatnie układy są powtórzone, tyle że ze zmienionym akompaniamentem. Ponieważ temat jest dalej rozwijany wariacyjnie, trudno wyczuć jego rzeczywiste zakończenie. Jako dalsze cechy tematów własnych należy wymienić diatoniczność i śpiewność. Tematy zapożyczone pochodzą z tradycji ludowej lub z pieśni powszechnych<sup>31</sup>. W *Koncercie na flet i orkiestrę* oraz w *II Sonacie – piano solo* Kassern zastosował w funkcji tematów góralskie melodie ludowe, charakteryzujące się skalami: góralską, pentachordalną, heksachordalną, różnymi modalnymi i licznymi rytmami synkopowanymi. We wcześniejszym *Koncercie na flet i orkiestrę* wykorzystał melodie podhalańskie ze zbioru Stanisława Mierczyńskiego *Muzyka Podhala*<sup>32</sup>. Ustalono, że druga część koncertu w całości opiera się na pieśni *Kiej Janicka wiedli ku Lewocy...* (nr 24), a trzecia wykorzystuje tańce: dwa krzesane zakopiańskie (nr 78 i 79) i zbójnickiego (nr 100, znanego jako *W murowanej piwnicy*). Późniejsza *II Sonata* została skomponowana na sześciu melodiach orawskich zaczerpniętych ze zbioru *Pieśni orawskie* Emila Miki<sup>33</sup>. Podajemy je w kolejności pojawiania się w kompozycji: *Joby nie śpiwała* (nr 44), *Poli sie mi, poli* (nr 76), *Grónie muoje, grónie* (nr 4, wariant), *Bouze mój* (nr 8), *Nie wyskakuj ptosku* (nr 79, wariant) i *Pudym duo kuościola* (nr 36). Dwie pierwsze melodie posłużyły jako tematy allegro sonatowego, trzecia jako temat części wolnej, a trzy ostatnie jako tematy rapsodii. W *Concertynie na flet, klarnet i fagot* kompozytor wykorzystał tematy utrzymane w skalach dur-moll z wyraźnym ciężeniem ku tonice, rytmicznie bardzo proste. Jednym z tematów III części jest piosenka *Wyszły w pole kurki trzy*, która w tym utworze na trzy instrumenty jest dodatkowo humorystyczną aluzją do liczby instrumentów.

Wybrane tematy są rozwijane w kompozycjach na wiele sposobów. Podstawową zasadą jest permanentna zmiana. W *Sonatinie na fortepian* po sześciu taktach, w których kompozytor zaprezentował główny układ motywów, od taktu 7 następują zmiany rytmiczne (figura ósemkowa wędruje raz na drugą, raz na pier-

<sup>31</sup> Violetta Kostka, *Elementy polskie w twórczości Tadeusza Zygfryda Kasserna*, „Forum Muzykologiczne”, op. cit., s. 76–81.

<sup>32</sup> Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Kraków 1973.

<sup>33</sup> Emil Miki, *Pieśni orawskie*, Lipnica Wielka 1934.



wszą wartość taktu), a od taktu 13 — zmiany rytmiczne i tonalne. Te ostatnie polegają na tym, że początkowo wzór podawany jest wyłącznie na „białej” skali diatonicznej, a od taktu 13 na „czarnej” skali pentatonicznej, choć niekonsekwentnie (jest *h*). Z tak oryginalnie rozwijanym tematem idzie w parze dwutaktowa figura akompaniamentu, również podlegająca zmianom, głównie harmoniczno-tonalnym. W tematach dłuższych, wielomotywiczych, oprócz zmian interwałowych, rytmicznych i kierunku melodii pojawiają się zmiany formalne — poszczególne motywy składowe podlegają permutacjom i odrzuceniom, co najlepiej widać na przykładzie tematów z *Koncertu na orkiestrę smyczkową*. Poza tym tematy własne poddawane są zmianom rejestru i zmianom w łukowaniu, jak np. w III części *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową*. W przeciwieństwie do tematów własnych tematy wzięte z tradycji są częściej powtarzane i prezentowane progresywnie, a ich modyfikacje są skromniejsze. Kassernowi wyraźnie zależało na tym, aby były stale rozpoznawalne przez odbiorcę.

Tematy pojawiają się u Kasserna razem z ostinatami, które są znacznie liczniejsze i bardziej zróżnicowane niż w kompozycjach tego twórcy w stylu postimpresjonistycznym. Nagromadzenie ostinat ma tu prawdopodobnie związek z rozwinięciem statyczności i ograniczeniem procesualności utworów. Powstałe na zasadzie kontrastu z tematami wzory ostinatowe są bardzo krótkie, jedno- lub nawet półtaktowe. Niektóre dłuższe tematy, np. temat drugi z I części *Koncertu na orkiestrę smyczkową*, są skorelowane aż z dwoma wzorami ostinatowymi. Chociaż każdy temat ma swój własny wzór ostinatowy lub wyjątkowo dwa takie wzory, zdarza się, że dwa różne tematy pokazane są z tym samym wzorem, a także, że jeden temat pojawia się raz z jednym, raz z drugim wzorem. Kassern stosuje ostinata melodyczne i harmoniczne, przy czym pierwsze występują głównie w fakturach skromniejszych, natomiast drugie — w fakturach bogatszych. Ostinato melodyczne towarzyszy tematowi pierwszemu z I części *II Sonaty – piano solo*. Temat wywiedziony z muzyki ludowej jest zbudowany na skali pentachordalnej od *f* do *c* i oparty na rytmie ćwierćnutowym z nieregularną figurą ósemkową. Przydzielony mu wzór ostinatowy opiera się na kontrastującym materiale dźwiękowym, mianowicie na dźwiękach *cis–d–e–fis–gis* oraz na kontrastującym rytmie — regularnych ósemkach wyposażonych w akcenty na piątej, siódmej i dziewiątej ósemce. Typowe dla rozwiniętych faktur ostinato harmoniczne jest szeroko wykorzystane w II części *Koncertu na flet i orkiestrę*. Wraz z kolejnymi prezentacjami znanej pieśni ludowej o Janicku wzór ostinatowy staje się coraz bogatszy. Wzory kolejnych ostinat są następujące: 1) trzy idące w górę współbrzmienia złożone z dwóch kwint, 2) wzór poprzedni, nad którym

w odległości sekundy usytuowano współbrzmienie kwarty, 3) wzór pierwszy, nad którym w odległości sekundy dodano jeszcze jedno współbrzmienie kwinty, a nad nim w odległości sekundy współbrzmienie sekundowo-kwartowe. Nie trzeba dodawać, że każde rozbudowanie wzoru powoduje zwiększenie stopnia dysonansowości. Tematy własne o szczególnie wysokim stopniu labilności tonalnej nie mogły być wspierane „sztywnymi” ostinatami, dlatego Kassern łączył je z ostinatami pozornymi, czyli takimi, które po pewnym czasie ulegają przekształceniom. Najlepsze przykłady labilnych tematów i pozornych ostinat znajdujemy w I części *Sonatiny na fortepian* i w III części *Sonatiny per flauto*. Sposób, w jaki Kassern rozwija i uzupełnia akompaniamentem główne myśli muzyczne swoich utworów, przypomina omówioną przez Marię Piotrowską technikę parodiowania, w której pochodzące z tradycji tematy odróżniają się od reszty materiału dźwiękowego i przybierają charakter „przedmiotów dźwiękowych” poddanych następnie opracowaniu<sup>34</sup>.

Drugie miejsce obok techniki ostinatowej zajmuje w neoklasycznych kompozycjach Kasserna technika kontrapunktyczna. Spotykamy ją głównie na gruncie form syntetycznych, tj. w skrajnych częściach *Koncertu na orkiestrę smyczkową* oraz w środkowej części *II Sonaty – piano solo*, a także w przetworzeniach allegra sonatowego innych kompozycji. Stosowana przez kompozytora technika nie ma nic wspólnego ze skomplikowanymi splotami romantycznej polifonii, jest natomiast zbliżona do wzorów polifonii barokowej. Ze środków polifonicznych kompozytor stosuje niemal wszystkie: imitację, augmentację, dyminucję, inwersję, raka, kanon, stretto, jednoczesne zestawianie dwóch i trzech tematów. Ciekawe jest to, że powyższym strategiom podlegają nie tylko tematy i ich motywy, ale także niektóre wzory ostinat melodycznych. Imitacje są najczęściej dwugłosowe, choć w I części *Koncertu na orkiestrę smyczkową* słyszymy zarówno

<sup>34</sup> Według Marii Piotrowskiej muzyka neoklasyczna rozgrywa się między dwiema odmianami: parodyzmem a sonoryzmem. Odmiana parodystyczna jest zorientowana na konkretny model historyczny. Opiera się na „przedmiotach dźwiękowych” mających długość motywu lub tematu w postaci figur quasi-tradycyjnych wynurzających się z „neutralnie nowoczesnego toku brzmieniowego na zasadzie zbliżonej do cytatu”. W utworze dokonywana jest zatem „interpretacja” starego stylu przez jego deformację. Stopień integracji „przedmiotów dźwiękowych” z resztą dzieła jest niski, a tam gdzie jest on wysoki mamy już do czynienia z inną odmianą neoklasycyzmu. Odmiana sonorystyczna to taka, w której „podstawowym zadaniem kompozytorskim jest (...) indywidualne kształtowanie układów brzmieniowych podporządkowane zasadzie formy tradycyjnej traktowanej jako pewna norma uogólniona (np. norma klasycznego allegro sonatowego). Utwór neoklasyczny przynależny do sonoryzmu jest suwerenny i (...) posiada charakter continuum. Nie odwołuje się do materiału innego niż własny, a celem, do którego zdąża jego tok dźwiękowy, jest — jak w utworze tradycyjnym — osiągnięcie wysokiego stopnia integracji”. M. Piotrowska, op. cit., s. 62 i 73.

w ekspozycji, jak i przetworzeniu, imitację angażującą 3, 4 i 5 głosów. Pojawiają się w różnych interwałach, w tym w sekundach, trytonach i nonach. Stretto jest wykorzystywane do budowania kulminacji. W środku II części *II Sonaty* pojawiają się aż trzy 2-głosowe stretta, natomiast w ekspozycji I części *Koncertu na orkiestrę smyczkową* znajdujemy ścieśnienie motywu w pięciu głosach. Jednocześnie zestawianie różnych tematów również służy budowaniu kulminacji i zakończenia. Najczęściej Kassern zestawia z sobą dwa różne tematy, raz dochodzi do zestawienia aż trzech tematów. Ten ostatni przypadek ma miejsce w *Koncertcie na orkiestrę smyczkową*, w środkowym odcinku *Ronda*. W stosunku do postaci podstawowych tematy w tym zestawieniu przeszły drobne zmiany interwałowe.

Wynikająca ze stosowania układów homofonicznych, ale także jako rezultat innych technik, harmonika jest bardzo zróżnicowana. Zauważamy, że Kassern nie był zainteresowany współbrzmieniami bogatszymi niż ośmiodźwiękowe. Przeglądu najważniejszych współbrzmień dokonamy posługując się kryterium liczby dźwięków. W grupie dwudźwięków dominują sekundy, oktawy i nony. Współbrzmienia trzydźwiękowe tworzone są z interwałów jednorodnych lub mieszanych. Do ulubionych współbrzmień trzydźwiękowych kompozytora należą trójdźwięki durowe, molowe, zwiększone i zmniejszone, występujące niemal wyłącznie w postaci zasadniczej, w układzie skupionym lub rozległym, nagromadzone zwłaszcza w *Koncertcie na kontrabas i orkiestrę*. Innymi są współbrzmienia złożone z dwóch trytonów oraz kwintowo-kwartowe, w których między dźwiękami skrajnymi powstaje interwał oktawy. Właśnie z takich współbrzmień zbudowane są znaczne partie I części *II Sonatiny na fortepian*. Następną grupę tworzą czterodźwięki, wśród których spotykamy budowane z akordu tercjowego uzupełnionego sekundą dolną lub górną, jak to jest często w *Koncertcie na orkiestrę smyczkową* oraz z trzech różnych interwałów, np.  $3m+2zw+4$  lub  $5+4zw+2w$ , spotykane m.in. w *Koncertcie na flet i orkiestrę*. Pięciodźwięki są współbrzmieniami złożonymi z trzydźwięków i różnego rodzaju dwudźwięków. Oprócz popularnych zestawień akordu tercjowego z konsonansem są tu również zestawienia współbrzmienia kwintowo-kwartowego z trytonem. Do najpopularniejszych sześciodźwięków należą poliakordy, których składowe akordy pozostają w relacji sekundy lub jej oktawowego przesunięcia. Kassern z równym upodobaniem stosuje dwa akordy w układzie skupionym, jak i dwa akordy, z których jeden jest w układzie skupionym a drugi w rozległym. Typowe jest też dla niego zestawianie akordu tercjowego z współbrzmieniem kwintowo-kwartowym lub złożonym z dwóch trytonów. Obok tych złożzeń spotykamy też inne, np. czterodźwięki w układzie skupionym z dwudźwiękami oddalonymi o jakiś interwał

wielki, czy jeszcze inne złożenia, których składowe pozostają w różnych rejestrach. Wśród siedmiodźwięków popularne są akordy tercjowe łączone z różnymi czterodźwiękami. Przykładem innego typu jest współbrzmienie z *Koncertu na flet i orkiestrę*:  $E-H-f-g + dis^1-gis^1-cis^2$ , które sprowadzone do jednej oktawy daje następujący szereg dźwięków:  $cis-dis-e-f-g-gis-h$ . Klasyfikację zamykają różnorodne ośmiodźwięki, złożone z trzech współbrzmień składowych, np. dwóch akordów tercjowych i dwudźwięku lub jednego czterodźwięku i dwóch dwudźwięków. Przykładem może być zaczerpnięte z *Koncertu na flet i orkiestrę* współbrzmienie:  $D-A-e + fis-cis^1+dis^1-e^1-gis^1$ , które sprowadzone do jednej oktawy daje szereg:  $cis-d-dis-e-fis-gis-a$ . Wymienione współbrzmienia Kassern łączy w utworach z całkowitą swobodą, z wyjątkiem zakończeń części. W niektórych miejscach pojawiają się, praktykowane już w stylu impresjonistycznym, pochody równoległe i ostinata harmoniczne.

Ze swobodą łączenia akordów wewnątrz utworów idzie w parze zamykanie utworów neotonalnymi lub politonalnymi, ewentualnie polimodalnymi kadencjami. Z najbardziej konwencjonalną kadencją mamy do czynienia w zakończeniu III części *Koncertu na orkiestrę smyczkową*, gdzie prosta melodia, wsparta akordami o funkcjach  $D-^{\circ}T_{VI}-^{\circ}T$ , ustala jednoznacznie tonację a-moll. Bardziej oddalone od systemu dur-moll są kadencje oparte na relacjach samych tylko stopni V-I, czego przykładem jest kadencja zamykająca *Koncert na kontrabas i orkiestrę*. Oprócz omówionych pojawiają się zakończenia nowsze, które zamiast dominanty czy nawet V stopnia skali mają swobodnie ukształtowane współbrzmienie dysonujące, a zamiast jednoznacznej toniki — przebieg gamowy lub podwójne centrum tonalne lub inne środki. Przykładem jest zakończenie I części *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową*, gdzie po zaprezentowaniu gamy D-dur, potem d-moll naturalnej, pojawiają się współbrzmienia (od dołu)  $fis-ais-e-a$  oraz  $gis-c-es-b$ , po których następuje akord D-dur z septymą małą i wielką jednocześnie. Utwory oparte na politonalności czy polimodalności kończą się zwykle skorelowanymi z techniką dźwiękową utworu kadencjami. Np. politonalne *Concertino na flet, klarnet i fagot* kończy się politonalnością melodyczną: melodii w F-dur towarzyszy ta sama melodia w Es-dur, wspierana dodatkowo ostinatem w F-dur. Z kolei zakończenie I części *II Sonaty – piano solo* polega na koordynacji dwóch planów dźwiękowych: dolnego na skali diatonicznej z centrum tonalnym  $c$  i górnego na skali pentatonicznej, przechodzącego w twór obcy, po którym następuje centralizacja na dźwięku  $cis$ .

Chociaż problemy metrytmiczne od początku twórczości interesowały Kasserna, to szczególnie intensywne eksponowanie metrytmiki nastąpiło do-

piero w stylu neoklasycznym właściwym, w formach instrumentalnych. Stało się to pod wpływem *Święta wiosny* Strawińskiego, pewnych utworów Prokofiewa i Bartóka. Wpływ tego ostatniego kompozytora dał o sobie znać w *II Sonacie – piano solo*, w której dochodzi do maksymalnego skomplikowania metroritmiki i artykulacji nie bez związku z żywymi melodiami polskiego folkloru góralskiego<sup>35</sup>. Analiza wszystkich utworów neoklasycznych od strony metroritmicznej, pozwala stwierdzić, że typowy jest dla Kasserna żywy przebieg rytmiczny, miejscami zdecydowanie skomplikowany, który znakomicie łączy się z charakterystycznym dla neoklasycyzmu typem wyrazowości. Ulubionym środkiem kompozytora jest zmiana akcentowania w ramach ustalonego metrum. Technika ta może być uznana za podstawową dla struktur tematyczno-ostinatowych *II Sonaty*, ale widzimy ją też w *Koncertcie na flet i orkiestrę*, gdzie w metrum 2/4 nakładają się trzy figury rytmiczne: ósemkowa bez akcentów, ósemkowa z akcentem na ostatnią nutę i szesnastkowa z akcentami na drugą i szóstą nutę. Figury rytmiczne przynoszące skojarzenia ze *Świętem wiosny* Strawińskiego znajdujemy w *Koncertcie na kontrabas i orkiestrę*. Charakterystycznym środkiem stylu Kasserna jest mocno rozwinięta polimetria sukcesywna. W *II Sonacie – piano solo* oprócz metrów prostych, pojawiają się różne metra złożone, a niektóre są nawet bardzo nietypowe. Oto niektóre z nich: 2/4+1/8, 3/4+1/16, 3/4+1/8, 6/4+1/8, 7/4, 7/4+1/8, 8/4+1/8, 9/4, 11/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8, 13/8, 14/8, 7/16, 10/16, 13/16, 14/16, 15/16, 17/16. W części I metrum zmienia się około 60 razy, w II części — 15, a w ostatniej — około 40 razy. Polimetria symultatywna pojawia się rzadko, np. w ostatniej części *II Sonaty*, gdzie na temat w metrum 6/8 nałożony został temat w metrum 4/8.

Podobnie swobodnie, jak akcentowaniem i polimetrią, Kassern posługuje się polirytmią. Typowe dla Kasserna jest zestawianie obok siebie i nakładanie na siebie różnych formuł rytmicznych przy zachowaniu podstawowej jednostki i metrum. Np. we fragmencie początkowym *Koncertu na orkiestrę smyczkową* wartość ćwierćnuty pojawia się w następujących ugrupowaniach: 1) ósemka+dwie szesnastki, 2) dwie szesnastki+ósemka, 3) cztery szesnastki, 4) dwie ósemki, 5) ósemka+pauza ósemkowa, 6) pauza ósemkowa+ósemka, 7) ćwierćnuta. Urozmaiceniu rytmiki służą jeszcze dwie inne strategie: nakładanie figury rytmicznej w regularnym podziale na figurę w nieregularnym podziale oraz ze-

<sup>35</sup> Kassern napisał o *II Sonacie – piano solo* m. in.: „silnie skomplikowana rytmika i ostra dynamika wskazują na wpływy Bartóka”. Por. t. s. [Teodor Sroczyński=Tadeusz Kassern], *Tadeusz Kassern. Sylwetka kompozytorska*, 1948, maszynopis w Archiwum Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, s. 4.



stawianie z sobą dwóch figur o różnych nieregularnych podziałach rytmicznych, co jest rozwinięciem wcześniejszych doświadczeń. Rodzajem odpoczynku od tych żywych, czasami gwałtownych rytmów są rytmy całkowicie regularne, m.in. taneczne. W rytmice tanecznej są utrzymane całe części lub tylko ich odcinki. I tak ostatnia część *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową* utrzymana jest w rytmie walca, II część *Koncertu na orkiestrę smyczkową* to stylizowany menuet, fragment II części *Sonatiny na fortepian* to mazurek. Stosownie do zamysłu kompozytorskiego rytm tańca jest utrwalany, jak w *Sonatinie na fortepian*, bądź właśnie przełamany, jak w *Concertynie na obój i orkiestrę smyczkową* czy w *Concertynie na flet, klarnet i fagot*. Podczas gdy inni kompozytorzy często sięgają po barokową motorykę rytmiczną, Kassern robi to niezwykle rzadko. Przykłady motoryki znajdziemy wyłącznie w I części *Concertina na obój i orkiestrę smyczkową* oraz w skrajnych częściach *Koncertu na orkiestrę smyczkową*. Znaczne rozwinięcie metroritmiki nie pozostaje oczywiście bez wpływu na inne elementy muzyczne. Zazwyczaj silne eksponowanie metroritmiki powoduje statyczność układów melodycznych, dlatego w *II Sonacie – piano solo* tematy są bardziej stabilne niż w innych utworach.

Patrząc na omawiane utwory z punktu widzenia przebiegu idei muzycznych w czasie, zauważamy dwa typy montażu: szeregowanie i technikę łańcuchową, inaczej nazywaną sprzężeniem<sup>36</sup>. Główny typ montażu — szeregowy — polega na prostym zestawianiu różnych idei muzycznych obok siebie, co zachodzi tak w jednym głosie, jak i w kilku jednocześnie. W pierwszych częściach *Sonatiny na fortepian* i *Sonatiny per flauto* ten typ montażu występuje między niektórymi grupami tematycznymi czy motywicznymi, ale bez wyjątku jest wykorzystany na granicy wyraźnych podziałów formalnych, tj. między ekspozycją i przetworzeniem, przetworzeniem i reprzyzą oraz reprzyzą i kodą. Drugi typ montażu — łańcuchowy — występuje rzadziej niż pierwszy, a jego przejrzysty przykład spotkać można na początku III części *Sonatiny per flauto*. Otwierający tę część temat fletowy ma charakter dłuższej arabeski, rozpoczynającej i kończącej się na  $h^2$ . Takiemu tematowi Kassern przypisał dwie warstwy akompaniamentu, z których każda zbudowana jest z innego wzoru i jego modyfika-

<sup>36</sup> Łańcuchowy sposób łączenia jednostek jest charakterystyczny dla utworów Witolda Lutosławskiego. Por. Irina Nikolska, *O typach związków łańcuchowych w twórczości Lutosławskiego na przykładzie „Łańcucha I” na zespół kameralny i „Łańcucha III” na orkiestrę*, w: *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 353–370. Sprzężenie jest jednym ze sposobów „spajania” przez Igora Strawieńskiego dwu różnych hiperpartonów w superparton. Por. Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 277.



cji. Górną warstwę tworzy dwutaktowy wzór melodyczny rozpoczynający się współbrzmieniami 7m i 2w, przechodzącymi w figurę ósemkowo-szesnastkową dobiegającą do zaakcentowanej ćwierćnuty *h*. Drugi z wzorów to trzytaktowy ciąg akordów tercjowych *E–Fis–E–Fis–C–D* przetykanych pauzami ósemkowymi. Różna długość tych wzorów powoduje, że kiedy pierwszy się kończy, drugi jeszcze trwa i w czasie trwania tego drugiego pierwszy zaczyna się od nowa itd. Na przestrzeni 18 początkowych taktów synchronizacja obu wzorów ma miejsce tylko dwukrotnie: w taktach 6 i 17. W środku tego odcinka pojawia się skrócona postać wzoru harmonicznego, która jest osią układu symetrycznego.

Utworki neoklasyczne z reguły cechuje przejrzysta faktura i nie inaczej jest z utworami Kasserna. Pisaliśmy już o tym, że są to utworki solowe, kameralne oraz na instrument solo z orkiestrą smyczkową, która odznacza się jednorodnym i stosunkowo delikatnym brzmieniem. Dzięki skromnej obsadzie z materiału dźwiękowego nie ginie żadna partia instrumentalna, ani żadna idea muzyczna. Z tym typem faktury współdziała typ artykulacji, który jest pewnego rodzaju kontynuacją pomysłów praktykowanych już w impresjonistycznym *Koncertcie na głos i orkiestrę*. Chodzi przede wszystkim o artykulację *staccato* i ostre akcentowanie wybranych dźwięków. Obydwa te rodzaje artykulacji występują prawie we wszystkich utworach neoklasycznych kompozytora, nawet w utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych.

W przeciwieństwie do muzyki skomponowanej wcześniej, w muzyce w stylu neoklasycznym Kassern zaczął nagminnie stosować takie określenia wyrazowe, jak: *brioso*, *con brio*, *grazioso*, *con grazia*, *leggiero*, *giocoso*, *grottesco*, *gaio*, *burllesco*, *scherzando*, *risoluto*. Zauważamy, że obok licznych określeń dotyczących pogodnego nastroju Kassern używa terminu *grazioso*, co wskazuje na wyraźne upodobanie estetyki francuskiej. Występujący w utworach tej grupy typ ekspresji *giocoso*, *brioso*, *grazioso* stanowi bliski odpowiednik charakterystycznej dla neoklasycyzmu kategorii emocjonalnej *sérénité*, pod którą rozumiano jasność i pogodę<sup>37</sup>, ale która była też połączeniem „głębokiej mądrości z siłą uczucia, gdzie pogoda ducha jest konsekwencją moralnego zwycięstwa nad ludzkimi namiętnościami, kłóskami i cierpieniem”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Łacińskie słowo *serenitas* oznacza pogodę, wesołość, łaskawość. Jego odmiany spotykamy w językach: włoskim (*serenità*), hiszpańskim (*serenidad*), francuskim (*sérénité*). Por. Elżbieta Szczurko, *Sérénité w twórczości Antoniego Szalowskiego*, w: *Język, system, styl, forma w muzyce*, cz. VI i VII, red. Violetta Przech, Bydgoszcz 2003, s. 95.

<sup>38</sup> Ibidem.

Jak już podano, styl neoklasyczny właściwy reprezentuje wiele utworów instrumentalnych oraz kilka utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych Kasserna. W stosunku do utworów instrumentalnych utwory z tekstem są bardziej uproszczone w zakresie harmoniki, polirytmii, polimetrii, wykazują skromniejszą fakturę, są całkowicie wyzbyte techniki ostinatowej i nie ma w nich wielowarstwowego akompaniamentu. Różnice te należy tłumaczyć obecnością tekstów, które zostały tak zespolone z dźwiękami, aby te ostatnie nie przytłumiły ich brzmienia i niesionego przez nie znaczenia. Tematyka tych nielicznych utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych jest zasadniczo pogodna, a miejscami nawet zabawna, czy wręcz ironiczna. Takie teksty, jak Iłakowiczówny o małym Herodzie, Brzechwy o Pietrze i wieprzu oraz Kasprowicza o Janicku opowiadają, za pośrednictwem prostych środków literackich lub ludowych, zabawne sytuacje z życia dzieci i dorosłych. W podobnym, żartobliwym duchu utrzymane jest, przygotowane przez samego kompozytora na podstawie sztuki France'a, libretto opery *Comedy of the Dumb Wife*. Znajdziemy w nim szereg komicznych momentów słownych i sytuacyjnych, jak np. wspomnienie wesołych chwil z okresu studiów wspomagane sylabami imitującymi śmiech („ha, ha ha”), naśladowanie przez Leonarda gadatliwej żony za pomocą falsetu, opowiadanie przez Katarzynę o największej gadule w mieście podane w zawrotnym tempie czy odczytywanie przez Leonarda wyroku sądowego, w którym pojawiają się terminy z praktyki kucharskiej i z dziedziny mody. Jedyne w zbiorze neoklasycznych utworów teksty liryczne Wierzyńskiego dotyczą różnych przeżyć miłosnych: trzy mówią o radości rodzącego się uczucia, natomiast dwa pozostałe o tęsknocie i smutku. Niezależnie od rodzaju, wszystkie teksty zostały potraktowane z dużym wycuciem akcentu słowa, a niektóre słowa i zwroty zostały powiązane z układami dźwiękowymi nacechowanymi semantycznie. Komponując swoje utwory wokalne i wokально-instrumentalne Kassern zawsze miał na celu wyrażnie skryształizowaną formę muzyczną, dlatego wybranym tekstem operował swobodnie, tzn. dokonywał powtórzeń i skrótów, aby uzyskać budowie symetryczne i formalnie zamknięte.

Usytuowanie neoklasycznej muzyki odmiany właściwej Kasserna w szerokim kontekście muzyki neoklasycznej prowadzi do wniosku, że zarówno stosowane przez niego reguły i strategie, jak i zbiór najczęściej replikowanych wzorów bliski jest neoklasycyzmowi francuskiemu i polskiemu, ale nie pokrywa się z żadnym z nich. Muzyka Kasserna wydaje się być bliska neoklasycyzmowi francuskiemu na płaszczyźnie formalnej, instrumentacji, wykorzystania

cytatów i stosowania techniki parodii<sup>39</sup> oraz na płaszczyźnie tonalnej, w której statyczność dominuje nad procesualnością. Z polskim neoklasycyzmem muzykę Kasserna łączy, poza wspólnymi regułami syntaktycznymi, podobny stosunek do formy, tendencja do symetrii oraz odwoływanie się do polskich tradycji muzycznych. Kiedy porównujemy idiom muzyki Kasserna z idiomami muzyki innych polskich kompozytorów okazuje się, że i tu występują istotne różnice. Np. z łatwością można zauważyć, że muzyka Kasserna nigdy nie idzie w kierunku wielkiej formy, jak to jest np. u Tansmana, nie jest tak bardzo motoryczna, jak np. muzyka Szałowskiego, ani tak bardzo procesualna, jak muzyka Bacewicz. Za swoiste wyznaczniki idiomu neoklasycznego muzyki Kasserna należy uznać jak najprostsze techniki osiągnięcia politonalności, znaczne wykorzystywanie techniki ostinatowej, zróżnicowany przebieg rytmiczny oraz fakturę wielowarstwową, która stanie się istotnym elementem techniki kompozytorskiej w ostatnich jego utworach.

## SUMMARY

### The Neoclassical Idiom of Tadeusz Kassern's Music

A characteristic feature of Tadeusz Z. Kassern's artistic output is a variety of musical styles, among which there is Post Romanticism, Post Impressionism, Folklorism, Expressionism, and different neoclassical sub-styles such as the Neoclassicism proper, Neoclassicism with archaic elements, Neoclassicism with archaic and romantic elements, as well as radical Neoclassicism. Among the above-mentioned styles, the proper Neoclassicism is predominant. It is represented by *Concerto* for string orchestra, *Concertino* for oboe and string orchestra, the opera *Comedy of the Dumb Wife* to the composer's own libretto based on a play by Anatole France, and many other works. The works belonging to this group are part of a widespread musical dialect, at the same time bearing traces of the composer's individual choices that create a distinct musical idiom. This idiom, like the majority of idioms within the sub-dialect, is well-grounded in neotonal syntactic rules and formal strategies directed mainly at typical baroque and classical forms. Within the scope of the patterns replicated, it is close to the French and

---

<sup>39</sup> Zofia Helman pisze, że polscy neoklasycy raczej nie naśladowali techniki cytatów muzycznych Strawińskiego i unikali „stylistycznych pastiszów i nadmiernych uproszczeń faktury i języka harmonicznego”. Por. Z. Helman, *Muzyka polska między dwiema wojnami*, „Muzyka” 1978, nr 3, s. 29.

Polish proper Neoclassicisms. With the French Neoclassicism, it has in common static tonality, form, solutions in orchestration, as well as the use of quotations and parody; with the Polish style, it shares principles of symmetry and references to Polish musical tradition. As characteristic determinants of Kassern's idiom, one can assume the simplest kinds of poly-tonality, considerable use of ostinatos, varied rhythmic unfolding, and multi-layered texture, which in its most developed form can be found in the expressionistic opera *The Anointed*.

KEYWORDS: Tadeusz Kassern, style, idiom, Neoclassicism, mainstream of Neoclassicism, parody