

MICHAŁ ZIELIŃSKI

ORCID: 0000-0003-3729-6637

słowa kluczowe: modernizm, faktura, kolorystyka instrumentalna

Rued Langgaard

zapomniany duński wizjoner

Tekst wygłoszony podczas
Międzynarodowej Konferencji „Transgresja w muzyce”
Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego • Bydgoszcz, 25 listopada 2021 roku
© 2021 by Michał Zieliński



W historii muzyki bywały przypadki kompozytorów, którzy za życia nie zyskali popularności i dopiero wiele lat później odkrywano na nowo ich twórczość, oceniając ją z szerszej perspektywy i dostrzegając walory przeoczone przez współczesnych. Jednym z bardziej spektakularnych przykładów z ostatnich lat jest Mieczysław Weinberg, który długo pozostawał w cieniu swojego mentora Dymitra Szostakowicza i był traktowany jako jeden z jego epigonów¹. Dzięki lawinowo wzrastającej liczbie nagrań dzisiejsi melomani mają okazję zapoznać się z bogatym ilościowo i jakościowo dorobkiem, a muzykolodzy zrewidowali wcześniejsze krzywdzące sądy, przyznając tej twórczości należne jej miejsce².

W przypadku duńskiego kompozytora Rueda Langgaarda (ur. 28 lipca 1893 roku w Kopenhadze, zm. 10 lipca 1952 roku w Ribe) sprawa nie jest już tak oczywista, gdyż późnoromantyczny styl większości jego dzieł był od początku krytykowany jako postawa ultrakonserwatywna wobec modernistycznego trendu w muzyce duńskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku, a tym bardziej po II wojnie światowej, gdy w zestawieniu z awangardą lat 50. i 60. jawił się jako muzyczny skansen.

Na uwagę zasługuje bogaty ze względu na ciężar gatunkowy dorobek twórczy Langgaarda, obejmujący: operę *Antikrist*, utwory wokalne-instrumentalne (m.in. *Sinfonia interna*, *Sfærernes Musik*), 16 symfonii, kilkanaście mniejszych dzieł orkiestrowych (m.in. poemat symfoniczny *Sphinx*, uwertura *Musernes Dans paa Helikon*), utwory koncertujące (*Koncert skrzypcowy*), kameralne (7 kwartetów smyczkowych, 4 sonaty na skrzypce i fortepian, *Septet* na instrumenty dęte), solowe (fortepianowe i organowe) oraz pieśni. Intryguje on i zachęca do bliższej eksploracji mimo tradycjonalistycznego, zachowawczego języka (co z dzisiejszej, postmodernistycznej

¹ „Wpływ muzyki Szostakowicza na kompozytorów rosyjskich obejmował wiele płaszczyzn. W latach 60. wielu twórców przejęło jego styl, w dużej mierze obniżając jego wartość. Wśród jego imitatorów znaleźli się Mosiej Wajnberg, Jurij Lewitin, German Galinin oraz najbardziej utalentowany z nich, Boris Tiszenko. Szostakowicz jednak cenił ich dzieła, gdyż słyszał w nich wiele elementów charakterystycznych dla swojego języka muzycznego” (A. Ivashkin, *Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax*, w: *Shostakovich. Studies*, red. D. Fanning, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 254-255; cyt. za: Agnieszka Nowok-Zych, *Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza*, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 46 [3/2020], s. 47).

² „W 100-lecie urodzin w 2019 r. Mieczysław Weinberg stał się trzecim — po Dymitrze Szostakowiczu i Sergieju Prokofiewie — kompozytorem radzieckim pod względem liczby wykonań koncertowych. To szczególny sukces, bowiem połowa utworów Weinberga doczekała się prawykonań dopiero po śmierci kompozytora” (Joanna de Vincenz, *Mieczysław Weinberg — kompozytor na styku światów*; <https://p.dw.com/p/3fYeL>, dostęp: 21.07.2021).

perspektywy nie ma już specjalnego znaczenia), toteż w katalogach firm fonograficznych pojawia się coraz więcej wartościowych interpretacji (m.in. komplet symfonii w interpretacji Duńskiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej pod dyktando Thomasa Dausgaard, DaCapo 2008). Życie i twórczość Rueda Langgaarda stały się przedmiotem badań kompozytora i muzykologa Bendta Viinholt Nielsen, autora pierwszej obszernej monografii³, katalogu utworów⁴, oraz naczelnego redaktora wydania krytycznego dzieł wszystkich, którego kolejne tomy ukazują się od 2000 roku (*Rued Langgaard Edition*).

Na ukształtowanie osobowości twórczej i estetycznych preferencji Rueda Langgaarda decydujący wpływ wywarli rodzice. Ojciec Siegfried (1852-1914) był pianistą, kompozytorem i filozofem muzyki. Studiował m.in. pod kierunkiem Franza Liszta w Weimarze (1878-79), a od 1881 roku do śmierci wykładał w Royal Danish Academy of Music w Kopenhadze. Matka Emma Langgaard (1861-1925) również była pianistką i udzielała prywatnych lekcji gry na fortepianie. Małżeństwo muzyków było zafascynowane poglądami na sztukę Richarda Wagnera, łącząc je z symbolizmem oraz teozofią Rudolfa Steinera⁵. Oddziaływanie rodzicielskich gustów na utalentowanego muzycznie syna okazało się tak silne, że w ostatnim okresie twórczości, po młodzieńczych fascynacjach straussowskich i modernistycznym epizodzie na przełomie lat dziesiątych i dwudziestych, około 1925 roku Rued Langgaard niespodziewanie powrócił do dawno przebrzmiałej, neoromantycznej stylistyki, do końca życia (tj. do 1952 roku) tworząc archaicznie brzmiące utwory organowe i symfoniczne⁶.

Warto wspomnieć, że takim „dzieckiem nie swojej epoki” był również inny skandynawski kompozytor Jean Sibelius (1865-1957), działający w tym samym okresie. Różnica polega na tym, że swoje ostatnie dzieło utrzy-

³ Bendt Viinholt Nielsen, *Rued Langgaard. Biografi*, Engstrøm & Sødring Music Publishers, Copenhagen 1993 (wydanie drugie, zrewidowane i rozszerzone, 2012).

⁴ Bendt Viinholt Nielsen, *Rued Langgaard's Compositions. An Annotated List of Works*, Odense University Press, Odense 1991.

⁵ “Siegfried Langgaard’s writings reflect the pervasive influence of Liszt’s and Wagner’s thoughts about art and religion, mixed with Theosophical ideas and the inspiration of symbolism. The picture of the world seen through the philosophy of music that is presented here would seem in all important points to have been taken over by his son, even though in periods Rued Langgaard’s music went in other completely different directions.” (<http://www.langgaard.dk/liv/bio/bio1ae.htm>; dostęp: 27.08.2021).

⁶ “The big turning point in Langgaard’s life came in 1924/25. After having been, for years, one of several young Nielsen-inspired avantgarde Danish composers, Langgaard changed his mind and fell back to a derivative late romantic style.” (Bendt Viinholt Nielsen, *An ecstatic outsider: Rued Langgaard, 1893–1952*, “Fontes Artis Musicae”, Vol. 42 No. 1 January–March 1995, s. 39).

mane w estetyce neoromantycznej, poemat symfoniczny *Tapiola* op. 112, ukończył w 1926 roku, po czym przestał komponować (jeśli nie liczyć zarzuconych ostatecznie prac nad ósmą symfonią) i przez ostatnie 30 lat życia zajmował się jedynie reedycją wcześniejszych dzieł.

Jak zauważył Alex Ross:

„Wraz z nadejściem XX wieku kompozytorów o silnych więzach narodowych prześladowało poczucie zdezaktualizowania własnej twórczości. Wiele dwudziestowiecznych symfonii, koncertów, oratoriów i utworów kameralnych z tzw. konserwatywnego nurtu obfitowało w lamente nad utraconym światem, elegie na temat złotego wieku, zapowiedzi katastrofy. Niektórym trudno było dalej tworzyć — Elgar, który zmarł w 1934 roku, po swoim niezwykle elegijnym *Koncertie wiolonczelowym* z lat 1918–19 nie ukończył już kolejnego wielkiego dzieła, a Rachmaninow, którego Czajkowski namaścił na swego następcę, stworzył jedynie pięć znaczących dzieł w okresie od 1917 roku aż do śmierci w 1943 roku.

«Czuję się jak duch wędrujący po świecie, który stał się obcy» — pisał Rachmaninow w 1939 roku. «Nie mogę odrzucić starego sposobu pisania i nie mogę przyswoić nowego. Bardzo się starałem, aby poczuć dzisiejszą manierę muzyczną, ale to do mnie nie przemawia»⁷.

Uważny czytelnik zapewne zada w tym miejscu pytanie: dlaczego w tytule nazwałem Langgaarda wizjonerem? Przecież określenie to kojarzy się z wybieganiem w przyszłość, przecieraniem dziewiczych szlaków, a nie z sentymentalnym nawrotem do przeszłości. Otóż uzasadnieniem dla nadania takiej etykiety jest fakt, że w dorobku duńskiego kompozytora odnajdziemy kilka niezwykle oryginalnych utworów, powstałych w drugiej połowie lat dziesiątych XX wieku, które stylistycznie i warsztatowo odstają od reszty jego sonicznej spuścizny. Trzeba je traktować jako rodzaj jednorazowych eksperymentów, nieznajdujących rozwinięcia i kontynuacji. Można wręcz odnieść wrażenie, iż są wytworem alternatywnej jaźni. Trudno bowiem uwierzyć, że kompozytor może równolegle tkwić w estetyce przebrzmiałej epoki i kreować na wskroś modernistyczne dzieła, które plasują go w czołówce ówczesnej awangardy.

⁷ “As the twentieth century rumbled on, composers with strong national ties were haunted by feelings of obsolescence. Many twentieth-century symphonies, concertos, oratorios, and chamber works of the so-called conservative type were rich in lamentations for a lost world, elegies for the golden age, forebodings of disaster. Some found it difficult to keep writing: Elgar, who died in 1934, failed to finish another large-scale piece after his supremely elegiac *Cello Concerto* of 1918–19, and Rachmaninov, whom Tchaikovsky had anointed his heir apparent, produced only five major works from 1917 until his death in 1943. “I feel like a ghost wandering in a world grown alien,” Rachmaninov wrote in 1939. “I cannot cast out the old way of writing, and I cannot acquire the new. I have made intense effort to feel the musical manner of today, but it will not come to me.” (Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, wyd. 3, Harper Perennial, 2009, s. 127).

Pierwszym z wizjonerskich utworów, na które warto zwrócić uwagę jest *Insektarium* BVN 134 – cykl fortepianowych miniatur, skomponowany w 1917 roku. Tych dziewięć muzycznych aforyzmów, które kompozytor określił w podtytule mianem „puzzle pictures”, tworzy trwającą niespełna 10 minut suitę: 1. *Ørentvist* (pol. *Skorek*), 2. *Vandregræshoppe* (*Szarańcza*), 3. *Oldenborre* (*Chrabąszcz majowy*), 4. *Stankelben* (*Komarnica*), 5. *Guldsmed* (*Ważka*), 6. *Dødningeur* (*Chrząszcz*), 7. *Stueflue* (*Mucha domowa*), 8. *Tusindben* (*Krocionóg*), 9. *Myg* (*Komar*).

Samo nawiązanie do takiej tematyki nie jest oryginalne, gdyż już nieco wcześniej, począwszy od *Lotu trzmiela* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa z 1900 roku, kilku kompozytorów próbowało wyzyskać jej ilustracyjny potencjał. W 1909 roku Ralph Vaughan Williams stworzył orkiestrową suitę *The Wasps* (*Osy*), a w 1912 roku Albert Roussel skomponował balet *La Festin de l'araignée* (*Uczta pająka*). O ile jednak wspomniani autorzy starali się odwzorować efekty imitujące nieprzyjemne odgłosy wydawane przez owady za pomocą konwencjonalnych środków (tj. szybki ruch, chromatyka, tryle, tremola), operując w ramach tonalności dur-moll lub w modalnym otoczeniu harmonicznym, o tyle Langgaard zaproponował całkiem nowatorskie rozwiązania.

Przyjrzyjmy się pierwszej z miniatur (zob. przykład nr 1). Język dźwiękowy wykracza poza harmonikę funkcyjną – zarówno w melice, jak i we współbrzmieniach kompozytor wyeksponował interwał trytonu. Warstwa agogiczna rozwija się swobodnie, co zostało zasugerowane zarówno określeniem *Tempo ad libitum* zamieszczonym na początku utworu, jak i poprzez zapis nutowy pozbawiony kreski taktowej. Wewnętrzne wahania tempa są modelowane za pomocą dodatkowych, oryginalnych wskazówek wykonawczych: *krybende* (pol. *pełzając*), *forrykt* (*szaleńczo*), *modvilligt* (*niechętnie*). Ponadto, dostrzegamy tutaj pionierską próbę zapisu „sekcji aleatorycznej”. W dodatkowej uwadze zamieszczonej na dole partytury kompozytor podał instrukcję wykonania fragmentu oznaczonego asteriskami: „Pomiędzy dwiema gwiazdkami należy wstawić jeszcze więcej powtórzeń kwinty zmniejszonej, rozmieszczonych według tych samych schematów rytmicznych

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *ff*, *sffz*, *sf*, and *ff*. A performance instruction reads: *) (forrykt) (crazy). The second system continues the piece with a tempo instruction: hurtigere og hurtigere (faster and faster). Dynamics include *sffz*, *sf*, *sffz*, *sffz*, and *fff*. A performance instruction reads: *) Hænderne over hovedet (hands above the head). The piece concludes with the instruction: ad libitum!.

Between the two *) even more repetitions of the diminished fifth, distributed in the same rhythmical patterns as above, should be inserted. Furthermore, the tempo in this movement should gradually reach the unbelievable.

I. Rued Langgaard, *Insektarium*, BVN 134 — I. Ørentvist (fragment), (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen 2016)

jak powyżej”⁸. Ów fragment kończy pauza generalna opatrzona wskazówką: „unieść ręce ponad głowę”, co należy odnotować jako jeden z pierwszych przejawów *performance*’u w muzyce, na długo zanim John Cage zaczął wykorzystywać tego typu parateatralne gesty na szerszą skalę.

W siódmej miniaturze prawdopodobnie po raz pierwszy w historii kompozytor nakazał pianiście grę bezpośrednio na strunach fortepianu (*glissando* w wysokim rejestrze; zob. przykład nr 2).

⁸ “Between the two *, even more repetitions of the diminished fifth, distributed in the same rhythmical patterns as above, should be inserted.” (tłum. MZ).

2. Rued Langgaard, *Insektarium*, BVN 134 — 7. *Stueflue* (t. 13-15); (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen 2016)

a w szóstej części suity zaordynował stukanie w pokrywę fortepianu oraz największy skok interwałowy możliwy do wykonania na fortepianie — od najwyższego dźwięku skali (h⁴) do najniższego (A₂):

Tempo ad libitum

*) Slag med Knoen paa Klaverlaaget
(Strike the piano lid with knuckles)

3. Rued Langgaard, *Insektarium*, BVN 134 — 6. *Dødningeur* (fragment); (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen 2016)

Zatem Rued Langgaard stał się mimowolnie prorokiem drugiej awangardy, protoplastą nurtu sonorystycznego. Niestety, te oryginalne koncepcje umknęły uwadze współczesnych, gdyż suita *Insektarium* po raz pierwszy została zaprezentowana publicznie dopiero po upływie 60 lat, a publikacji nutowej doczekała się

w 1993 roku. Warto wspomnieć, że w 1953 roku Jean Françaix podjął identyczny temat, pisząc sześcioczęściową suitę na klawesyn również zatytułowaną *L’Insectarium*⁹, dedykowaną Wandzie Landowskiej. Jest ona jednak utrzymana w typowym dla tego twórcy neoklasycznym stylu, a zatem z perspektywy przemian techniki kompozytorskiej zachodzących w muzyce europejskiej stanowi krok wstecz w odniesieniu do powstałych niemal pół wieku wcześniej „zagadkowych obrazków” Langgaarda.

Inne transgresywne dzieło — *Sfærernes Musik (Muzyka sfer)* BVN 128, stworzone w latach 1916-1918, również nie spotkało się z szerszym oddźwiękiem. Co prawda, partytura została opublikowana już w 1919 roku i w przeciwieństwie do omawianej wcześniej fortepianowej suity utwór wykonano publicznie za życia kompozytora. Jednak recepcja była bardzo ograniczona, gdyż po dwóch niemieckich prezentacjach — w Karlsruhe¹⁰ (1921) i Berlinie (1922) — mimo usilnych starań nie udało się doprowadzić do premiery w rodzinnym kraju¹¹. Zniechęcony autor odłożył nuty do szuflady i nigdy już nie powrócił do wypracowanych tutaj rewolucyjnych rozwiązań fakturalnych i kolorystycznych¹², na zawsze opuszczając modernistyczne szeregi i zatapiając się w neo-romantycznej estetyce. Dopiero po upływie blisko pół wieku, w 1968 roku w Szwecji¹³, *Muzykę sfer* wykonano ponownie i od tego momentu rozpoczął się renesans zainteresowania twórczością Rueda Langgaarda.

⁹ Poszczególne części suity noszą tytuły: 1. *La Scolopendre (Skolopendra)*, 2. *La Coccinelle (Biedronka)*, 3. *L’Argyronète (Pająk wodny)*, 4. *Les Talitres (Zmieraczek plażowy)*, 5. *Le Scarabée (Jelonek rogacz)*, 6. *Les Fourmis (Mrówki)*.

¹⁰ Prawykonanie odbyło się 26 listopada 1921 roku w Konzerthaus w Karlsruhe. Partię sopranu wykonała Ellen Overgaard, a Badisches Landestheater-Orchester und Chor poprowadził Hans Seeber van der Floe.

¹¹ *Muzyka sfer* po raz pierwszy została zaprezentowana duńskim słuchaczom dopiero 14 września 1969 roku w Rundhøjhallen w Holme w interpretacji Aarhus Symphony Orchestra pod dyrekcją Pera Dreiera. Niestety, w wersji zubożonej brzmieniowo, gdyż sopranistka Margrethe Danielsen nie dotarła na czas na koncert (sic!). Na pierwsze wykonanie w kompletnej obsadzie Duńczycy musieli poczekać do 21 stycznia 1971 roku, kiedy to w Radiohusets Koncertsal w Kopenhadze radiową orkiestrę symfoniczną i chór poprowadził John Frandsen, a partię sopranową wykonała wspomniana sopranistka, tym razem już bez problemów z translokacją (zob. Bendt Viinholt Nielsen, *Koncertopførelser af Rued Langgaards orkesterværker 1909-2002*, s. 5; <http://www.langgaard.dk/litt/om/liveopf.pdf>; dostęp: 20.10.2021).

¹² “Langgaard stated that a work like *Sfærernes Musik* can only be created once, and never again — and nor in fact did he ever compose anything comparable to it.” (<http://www.langgaard.dk/liv/bio/bio3ce.htm>; dostęp: 20.10.2021).

¹³ Koncert odbył się 19 września 1968 roku w Stockholms Konserthus. Partię solową wykonała Berit Lindholm, a Chór Akademicki i Sztokholmską Orkiestrę Filharmiczną poprowadził Sergiu Comissiona (zob. Bendt Viinholt Nielsen, *Koncertopførelser...*, op. cit.).

Przy okazji pierwszej publikacji partytury kompozytor zaopatrzył utwór w symboliczne motto (zapisane w trzech językach: po niemiecku, francusku i angielsku)”:

„Niebiańsko-ziemska chaotyczna muzyka stworzona z rozżarzonych do czerwoności akordów, gdzie życie igra ze szponami drapieżnej bestii z tęczówkową koroną okalającą posągowe oblicze, o pospolitym, jeszcze żywym, demonicznym, liliowym uśmiechu”¹⁴.

Bendt Viinholt Nielsen dopatruje się tutaj inspiracji secesyjnym nurtem w sztuce i architekturze przełomu wieków (*L'Art nouveau*), z jego symboliczną, metafizyczną tematyką, asymetrią form i bogatą ornamentyką¹⁵.

Jeśli chodzi o styl muzyczny i technikę kompozytorską utwór jest niespójny. Rewolucyjne rozwiązania przeplatają się z pomysłami o proveniencji tonalnej lub modalnej. Obok statycznych płaszczyzn, zdominowanych przez brzmienia klasterowe, o ażurowej, rozwarstwionej, rozdygotanej wewnętrznie strukturze, przywodzących na myśl późniejsze o pół wieku *Atmosphères* czy *Lontano* Ligetiego, pobrzmiewają tu echa muzyki Debussy’ego i Richarda Straussa. W przebiegu utworu można wyróżnić 15 zróżnicowanych fakturalnie fragmentów (oznaczonych w partyturze numerami), które płynnie przechodzą jeden w drugi, tworząc rapsodyczną, quasi improwizowaną formę. Trudno uchwycić ideę, która spajałaby makrokonstrukcję tego blisko 40-minutowego „poematu symfonicznego”. Na zamierzoną swobodę kształtowania narracji zwrócił uwagę sam kompozytor w jednej z wypowiedzi:

„W *Sfærernes Musik* w mroku i rozpaczycy nocy całkowicie porzuciłem jakikolwiek motyw, zaplanowaną strukturę, formę czy spójność. To muzyka spowita czarnym welonem i nieprzeniknionymi oparami śmierci”¹⁶.

¹⁴ “The celestial and earthly chaotic music from red glowing chords with which life plays with claws of beast of prey — with an iris-crown round its marble-face with its stereotypic — yet living — demoniac and lilly-like smile.” (Rued Langgaard, *Sfærernes Musik*, Wilhelm Hansen Edition, Leipzig 1919, s. 3).

¹⁵ “The whole idea of the work and its symbolic content seem closely linked to the metaphysical, dream-like, ritual and visionary elements associated with the concept of Art Nouveau and the imaginative world of the turn of the century. The music may even be said to contain ornamental and decorative effects similar to those we know from Art Nouveau artefacts, architecture, etc.” (<http://www.langgaard.dk/musik/vaerker/128e.htm>; dostęp: 23.10.2021).

¹⁶ “In *Sfærernes Musik* I have in the darkness and despair of night completely *abandoned* any sort of motif, planned structure, form or coherence. It is music cloaked in a black veil and the impenetrable mists of death... (undated note).” (<http://www.langgaard.dk/liv/bio/bio3ce.htm>; dostęp: 20.10.2021).

Langgaard należał do twórców, którzy wierzą we wrodzoną inwencję i pisanie muzyki pod wpływem impulsów. Wszelkie dylematy kompozytorskie rozstrzygają oni uchem, przy jednoczesnym sceptycznym podejściu do akademickich reguł i przetestowanych przez wieki modeli formy¹⁷.

Do zrealizowania swojej dźwiękowej wizji Langgaard zaangażował bardzo nietypowy, rozbudowany aparat wykonawczy, obejmujący: sopran solo, chór mieszany, wielką orkiestrę symfoniczną (4 flety, 3 oboje, 3 klarnety, 3 fagoty, 8 waltorni, 3 trąbki, 3 puzony, tuba basowa, 8 kotłów, talerze, tam-tam, dzwony, fortepian, organy, sekcja smyczkowa) oraz kameralny 15-osobowy zespół grający z oddali (2 flety, obój, 2 klarnety, waltornia, kocioł, harfa, 3 skrzypiec, 2 altówki, wiolonczela, kontrabas). Ponieważ fortepian został wykorzystany wyłącznie na sposób harfowy, tj. do realizacji glissand bezpośrednio na strunach, w spisie instrumentów jego partia została oznaczona jako „Glissando-Piano”.

Zwraca uwagę dość ekstrawagancki pomysł użycia aż ośmiu kotłów. Nawet w dzisiejszych czasach niewiele orkiestr dysponuje na stałe taką liczbą tych instrumentów, gdyż do realizacji obiegowego repertuaru symfonicznego w zupełności wystarczają trzy lub cztery kotły. Świadczy to o bezkompromisowości autora, który nie bacząc na ewentualne trudności logistyczne mogące odstraszać potencjalnych wykonawców śmiało forsuje swoje koncepcje.

W numerze drugim partytury (*più lento*, t. 83-110) owa sekcja kotłów realizuje ostinatowy, naprzemiennie wznoszący się i opadający pochód gamowy oparty na skali doryckiej ($G-A-B-c-d-e-f$), wykorzystując technikę hoketową (zob. przykład nr 4a), wymagającą precyzyjnego zgrania czwórki perkusistów¹⁸. W numerze

¹⁷ „Langgaard’s approach to music was anti-academic. He was an artist who was completely dependant upon inspiration and he preferred to follow his ear and his intuition rather than academic formulas and good form.” i dalej: “Langgaard was not interested in musical ‘development’ or the arrangement of musical material within a framework of, for example, a sonata or variation form. He experimented especially with the single movement form (...), and his music generally has a complex, rhapsodic, or even improvised character.” (Bendt Viinholt Nielsen, *An ecstatic outsider...*, op. cit., s. 40, 45).

¹⁸ Na pozór wydaje się, że kompozytor niepotrzebnie skomplikował zapis, utrudniając synchronizację i płynność realizacji tej figury. Bardziej naturalne byłoby przydzielenie czterem perkusistom kolejnych dźwięków gamy ($G-A/B-c/d-e/f$). Widać jednak, że zależało mu na tym, aby poszczególne stopnie nie zlewały się ze sobą, aby szybki przebieg nie tworzył rozmytego rytmicznie klasteru. Zamierzoną selektywność brzmienia zapewnia natychmiastowe tłumienie każdego z dźwięków dłonią, co w notacji sugeruje wprowadzenie pauz.

czwartym (t. 133-153), poczwórne tremolando, tworzące sumarycznie pentatonikę anhemitoniczną (*E–Fis–A–H–d–e–fis*), stanowi tło dla chromatycznych glissand realizowanych na strunach fortepianu, który to efekt Langgaard przetestował w tworzonej równolegle suicie *Insektarium* (zob. przykład nr 4b).

The image contains two musical excerpts, labeled a) and b). Excerpt a) shows four staves of music in bass clef, with measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. The music features a tremolo effect, indicated by a '6' over the notes, and a dynamic marking of *p* (piano). Excerpt b) shows four staves of music in bass clef, with measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. The music features a glissando effect, indicated by a sharp sign (#) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo), followed by a *dim.* (diminuendo) marking.

4a. Rued Langgaard, *Sfærernes Musik*, BVN 128, t. 83 (partia kotłów);
 4b. Rued Langgaard, *Sfærernes Musik*, BVN 128, t. 145 (partia kotłów); (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Leipzig 1919)

W numerze dziewiątym partytury (t. 280-309) napotykamy interesujący przykład polimetrii symultatywnej połączonej z polichronią. Orkiestra główna realizuje unisono tremolowane przebiegi gamowe w metrum 3/4, podczas gdy kameralny zespół grający z oddali rozsadza tę pulsację ostinatem w parzystym metrum 4/4, pozostającym w proporcji czasowej 3:1, tzn. jeden takt w 4/4 trwa tyle co trzy takty w 3/4¹⁹ (zob. przykład nr 5).

¹⁹ W osobnej wskazówce wykonawczej Langgaard instruuje dyrygenta, w jaki sposób należy synchronizować oba plany: “The phrase * – * is supposed without time, but is conducted with beats for each seventh eighth in the chief orchestra at which the ‘orchestra at a distance’ gets 3 beats (↑) in the 4/4 time.” (Rued Langgaard, *Sfærernes Musik*, Wilhelm Hansen Edition, Leipzig 1919, s. 37).

Orchestra at a distance

2 Fl. *f*

1 Ob. *p*

2 Cl. in B *p*

1 Cor. in F *p*

1 Tmp. *p*

Tmp. 1. 2. *p*

Orchestra

Vni I *f*

Vni II *f*

Vle *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

poco a poco cresc.

* The phrase is supposed without time, but is conducted with beats for each seventh eight in the chief orchestra at which the orchestra at a distance gets 3 beats (↑) in the 4/4 time.

* The phrase is supposed without time, but is conducted with beats for each seventh eight in the chief orchestra at which the orchestra at a distance gets 3 beats (↑) in the 4/4 time.

5. Rued Langgaard, *Sfærernes Musik*, BVN 128, t. 285-290 (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Leipzig 1919)

W dalszym fragmencie, *Lento misterioso* (t. 310-324), doprowadza to do całkowitego rozsynchronizowania obu tych planów fakturalnych. Partie instrumentów wchodzących w skład zespołu kameralnego zostały zanotowane bez kresek taktowych z zaleceniem, aby fragment oznaczony klamrą powtarzać niezależnie od pulsacji narzucanej przez orkiestrę główną²⁰ (zob. przykład nr 6). Zakończenie realizacji owej „sekcji ad libitum” zostało oznaczone pauzą i określeniem „tacet”, pojawiającym się jednocześnie we wszystkich czterech partiach zespołu grającego z oddali, co stanowi sugestię dla dyrygenta, aby w tym momencie wykonał czytelny gest sygnalizujący wyciszenie.

Jeszcze inny charakterystyczny pomysł fakturalny, który wiele lat później wyzyskał György Ligeti w *Atmosphères*, polega na falistym przepływie brzmień klasterowych, na zmianę zagęszczanych i rozrzedzanych poprzez stopniowe nakładanie i redukcowanie składników. Zdominował on początkowy fragment *Muzyki sfer*, ale pojawia się także w dalszych fragmentach partytury jako swego rodzaju motyw przewodni (zob. przykład nr 7).

Efekt ten został zaimplementowany w instrumentach smyczkowych i wymaga podziału *divisi* na wiele głosów. Z rozwarstwieniem brzmienia tej sekcji eksperymentował już nieco wcześniej m.in. Richard Strauss. Jednak, o ile w poemacie symfonicznym *Also sprach Zarathustra* z 1896 roku kompozytor podzielił smyczki na kilkanaście partii (zob. „Von den Hinterweltlern”, t. 35–74), w numerze trzecim partytury *Muzyki sfer* (t. 125–132) brzmienie samych tylko skrzypiec zostało rozszczepione na dwadzieścia niezależnych rytmicznie i melodycznie głosów, tworzących migotliwą tkanę brzmieniową, przypominającą fakturę nazwaną dużo później tzw. mikropolifonią.

Ciekawe, jak potoczyłaby się historia muzyki europejskiej, gdyby oryginalne pomysły Langgaarda spotkały się z odpowiednim rezonansem w latach 20. i 30. ubiegłego wieku. Znamienne, że kiedy w 1968 roku inny duński

²⁰ “The figure marked [a square bracket] continues without regard to the beat in the chief orchestra.” (Ibidem, s. 39).

L'istesso tempo

Orchestra at a distance

Vno 1

Vno 2

2 Vle

1 Vc.

1 Tmp.

Lento misterioso ♩ = 66

Orchestra

1. Cor. in F

3. Cor. in F

1. 2. Tmp.

3. 4. Tmp.

pp

* The figure marked continues without regard to the beat in the chief orchestra

6. Rued Langgaard, *Sfæremes Musik*, BVN 128, t. 310-314 (edycja komputerowa na podstawie: Edition Wilhelm Hansen, Leipzig 1919)

Timp. 1, 2

1.

2.

3.

4.

Violini

5.

6.

7.

8.

Viola 1.

The musical score consists of ten staves. The top staff is for Timpani 1 and 2, showing a melodic line in the later measures. The next four staves (1-4) are for Violins 1-4, and the next four staves (5-8) are for Violins 5-8. The bottom staff is for Viola 1. The score shows a dynamic shift from *pp* to *più f* across several measures. The timpani part has a melodic line in the later measures. The strings play chords with a crescendo.

pp \curvearrowright *più f*

kompozytor i teoretyk muzyki Per Nørgård zaprezentował partyturę *Sfærernes Musik* Györgiemu Ligetiemu, ten po pobieżnym przekartkowaniu wykrzyknął ze zdumieniem: „Nie wiedziałem, że jestem naśladowcą Langgaarda”²¹ ■

²¹ “The recent history of the work began in 1968, when on the initiative of the composer Per Nørgård the score came into the hands of György Ligeti, who after leafing through it a little exclaimed: “I didn’t know I was a Langgaard imitator!” (Bendt Viinholt Nielsen, nota programowa do płyty *Rued Langgaard, Music of the Spheres*, Dacapo Records, nr kat. 6.220535, 2010, s. 7).

Literatura cytowana

Ivashkin, Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax, w: *Shostakovich. Studies*, red. D. Fanning, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 254-255; cyt. za: Agnieszka Nowok-Zych, *Mieczysław Wajnberg a kategoria pogranicza*, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 46 [3/2020]

Nielsen Bendt Viinholt, *An ecstatic outsider: Rued Langgaard, 1893–1952*, “Fontes Artis Musicae”, Vol. 42 No. 1 January–March 1995

Nielsen Bendt Viinholt, *Koncertopførelser af Rued Langgaards orkesterværker 1909-2002*, s. 5; <http://www.langgaard.dk/litt/om/liveopf.pdf>; dostęp: 20.10.2021

Nielsen Bendt Viinholt, nota programowa do płyty Rued Langgaard, *Music of the Spheres*, DaCapo Records, nr kat. 6.220535, 2010

Nielsen Bendt Viinholt, *Rued Langgaard. Biografi*, Engstrøm & Sødring Music Publishers, Copenhagen 1993 (wydanie drugie, zrewidowane i rozszerzone, 2012)

Nielsen Bendt Viinholt, *Rued Langgaard's Compositions. An Annotated List of Works*, Odense University Press, Odense 1991

Ross Alex, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, wyd. 3, Harper Perennial, 2009

Vincenz Joanna de, *Mieczysław Weinberg – kompozytor na styku światów*; <https://p.dw.com/p/3fYeL>, dostęp: 21.07.2021

<http://www.langgaard.dk>; dostęp: 27.08.2021