


MARCIN TRZĘSIOK

*Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
ul. Zacisze 3, 40-025 Katowice, +48 32 779 22 58
m.trzesiok@am.katowice.pl
ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-3843-0877>*

Idylla — katastrofa — transcendencja. *Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian* op. 11 (1914) Antona Weberna: próba hermeneutyki

Orfizm Weberna

Trzeba zacząć od nakreślenia tła biograficzno-ideowego twórczości Weberna, wciąż mało znanego, choć już szczęśliwie rozpoznanego: w biografii autorstwa Hansa i Rosaleen Moldenhauerów (1978)¹ oraz w książce Juliana Johnsona *Webern and the Transformation of Nature* (1999)².

Tematem tego artykułu jest utwór instrumentalny, ale przygotowują go rozważania o trzech dziełach wokalnych, pochodzących — z jednym wyjątkiem — z okresu, w którym powstały miniatury wiolonczelowe. Tekst umuzyczniony ułatwia interpretację sensów muzyki, także czysto instrumentalnej.

Cykl sześciu *Bagatel* op. 9 na kwartet smyczkowy składał się pierwotnie z czterech tylko części, tworzących minikwartet. Bagatela pierwsza i szósta

¹ H. u. R. Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, übersetzt von K.W. Barlett, Zürich 1980.

² J. Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge 1999.

tworzyły ramy innego cyklu, z którego Webern ostatecznie zrezygnował³. Miały to być trzy utwory na kwartet smyczkowy, do którego w ogniwie środkowym, na wzór *II Kwartetu* Schönberga, miał dołączyć sopran, wykonując pieśń (z użyciem *Sprechgesangu*) do słów Weberna *Schmerz immer blick nach oben*:

Bólu, zawsze patrz w górę
 Niebiańska rosa
 Wspomnienie
 Czarne kwiaty
 Na serce od matki⁴.

24 listopada 1913 roku Webern pisał Schönbergowi o tej minutowej pieśni:

Być może ten ostatni utwór jako tako się udał. Chciałbym Ci o tym coś powiedzieć: przede wszystkim jedno słowo: anioł. Stąd bierze się „nastrój” tego utworu. Aniołowie w niebie. Niepojęty stan po śmierci. Zbliżam się coraz bardziej do absolutnej wiary w te rzeczy: niebo i piekło. Ale nie w sensie przerośnym: piekło na ziemi, stan w tym życiu. Nie, właśnie dopiero po śmierci. Nie chciałbym jednak rozdzielać tej strony od tamtej⁵.

Tematyka ta zajmowała Weberna całe życie, osiągając kulminację w kompozycjach do słów Hildegardy Jone. Współpraca z tą poetką i malarką była prawdziwą komunią dusz. Odkąd Webern poznał wiersze Jone, nie sięgał już po żadną inną poezję. Przypomnijmy więc tekst kantaty *Augenlicht* op. 26 (1935):

Przez nasze otwarte oczy światło do serca się wlewa
 i, jako radość, na powrót wypływa łagodnie.
 Wezbrane miłością spojrzenie pomnaża, co w siebie wzięło.
 Co stało się, kiedy oko promienieje?
 Niech swój cudowny sekret nam teraz wyjawi,
 że wewnątrz człowieka zmieniło się w niebo
 z tyloma gwiazdami, jak te, co rozjaśniają noc,
 ze słońcem, które budzi dzień.

³ H. u. R. Moldenhauer, op. cit., s. 173.

⁴ „Schmerz, immer blick nach oben / Himmelstau / Erinnerung / Schwarze Blüten / Auf Herz aus Mutter”. Cyt. za: J. Johnson, op. cit., s. 254 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — M. Trzęsiok).

⁵ Cyt. za: J. Johnson, op. cit., s. 109.

O, morze spojrzenia kipiące łzami!
Krople, które rozprasza na żdźbłach rzęs,
oświetlone są sercem i słońcem.
Kiedy noc powiek cicho opada
na twoją głębię, wówczas tve wody oczyszczają się
w wodach śmierci: twych głębin skarby,
pozyskane za dnia, ona łagodnie zabiera.
A jednak z jej niezbadanych, ciemnych głębi,
kiedy wraz w powiekami podnosi się dzień,
coś z jej cudów w spojrzeniu, nowym,
wzbiera i czyni ją dobrą.

Nie ma żadnej przesady w twierdzeniu, że większość dzieł Weberna ma charakter orficki, a zarazem autobiograficzny — związany ze śmiercią matki, zmarłej w roku 1906, kiedy kompozytor miał 24 lata. W liście do Schönberga z lipca roku 1912 Webern wyznaje:

Smutek po odejściu matki coraz bardziej we mnie narasta. Prawie wszystkie moje utwory powstały ku jej pamięci. Chcę wyrazić zawsze jedną i tę samą rzecz. Przynoszę ją dla niej w charakterze świętej ofiary. Miłość matki jest najwyższą formą miłości⁶.

W sierpniu tego samego roku, zaledwie pięć dni po rocznicy jej śmierci, pisze do swego mistrza:

Gdy czytam listy mojej matki, chciałbym gdzieś zbiec przed tęsknotą do miejsc, w których się to wszystko wydarzyło. Często spotyka mnie łagodna, delikatna poświata, ponadziemskie ciepło. Pochodzi od niej, od mojej matki⁷.

Świat matki łączy się nierozzerwalnie z posiadłością rodzinną w karyńckim Preglhof, w której kompozytor spędził idylliczne lata młodości. Ojciec Weberna sprzedał ten dom w roku 1912.

⁶ Ibidem, s. 79.

⁷ Ibidem, s. 82.

O sanftes Glühn der Berge

Przez pryzmat tej utraconej symbiozy ludzi, miejsc i krajobrazów Webern czytał pisma Emanuela Swedenborga, szwedzkiego mistyka, należącego — obok Goethego i Jone — do trójki najważniejszych dlań autorów. Webern na pociągały u Swedenborga trzy sprawy: po pierwsze, idea korespondencji, czyli symboliczno-duchowego znaczenia tworów natury (zwłaszcza kwiatów i kryształów); po drugie, idea przenikania się świata żywych i zmarłych; po trzecie, przekonanie o istnieniu nieba i piekła, które są tworem umysłu, czyli symboliczną projekcją realnych stanów psychicznych (w postaci quasi-konkretnych miejsc i krajobrazów), o czym Webern wspominał w cytowanym liście. Jak wiadomo, fascynację Swedenborgiem dzielił Webern także z Schönbergiem i Bergiem.

Najsilniej przejawiały się te inspiracje w niepublikowanym dramacie *Zmarły* (*Tot*, 1913), w którym rodzice zmarłego dziecka udają się na wycieczkę alpejską, by tam znaleźć pociechę: ukazuje się duch syna, który pozwala rodzicom współuczestniczyć w niebiańskiej błogości, inicjując ich w misteria alpejskiej przyrody, w której rozsiane są odpowiedniki nieba dostępne dla tych, którzy rozpoznają ich symboliczne znaczenie. Po tych wysokogórskich przeżyciach wieczorem, na cmentarzu, w bladym świetle ukazuje im się anioł stróż chłopca. Ostatnia część dramatu rozgrywa się w chłopskiej chacie, w której mężczyzna czyta fragmenty dzieła Swedenborga *Vera christiana religio*⁸. Julian Johnson argumentuje, że sześcioczęściowy dramat *Tot* jest ukrytym programem czterech cykli instrumentalnych (dwóch na orkiestrę i dwóch na kwartet), które powstały w tamtym okresie.

Przyjrzyjmy się jeszcze pieśni orkiestrowej *O sanftes Blühen der Berge* (1913), także do tekstu własnego, która miała pierwotnie wejść w skład cyklu utworów orkiestrowych op. 10. Należy ona do tego samego kręgu tematycznego. Webern jej nie opublikował prawdopodobnie dlatego, że Schönberg zbył milczeniem jego prośbę o wyrażenie swego zdania na jej temat. Moldenhauerowie odnaleźli ją na strychu domu Webernów w roku 1966.

O góry łagodnie płonące,
teraz znów Ją oglądam.

⁸ Zob. J. Johnson, op. cit., s. 105–106; H. u. R. Moldenhauer, op. cit., s. 179–183.

O Boże, tak delikatny i piękny,
matko łaskawa,
na wyżynach nieba.

O skłoń się,
o przyjdź ponownie...

Pozdrawiasz i błogosławisz —

Tchnienie wieczoru zabiera światło —

już nie widzę
Twej ukochanej twarzy.

Jest to klasyczny przypadek swedenborgowskiej korespondencji zewnętrznego krajobrazu i stanu wewnętrznego. Webern przywołuje tu zjawisko, które w niemiecku nazywa się *Alpenglühen* (dosłownie: „żarzenie się Alp”): ma ono miejsce wtedy, gdy na ośnieżone szczyty pada światło wschodzącego lub zachodzącego słońca. Tak pisał o tym utworze Jonathan Harvey:

W dziesięciu spośród 32 taktów orkiestra w ogóle nie gra, zaś średnia liczba nut na takt wynosi mniej niż dwie, w wolnym tempie; tylko głos się porusza, jak duch, podczas gdy orkiestra wstrzymuje oddech, prawie wszędzie w *ppp*⁹.

Webern posługuje się tu bogatym kodem symbolicznym. Całość jest łukiem ujętym w ramy ziemskie, w które wpisano otwieranie się i zamykanie wymiaru anielskiego. Rządzi tu więc zasada palindromicznej symetrii osiowej — jak w *Augenlicht*, choć o wiele mniej rygorystycznie przeprowadzonej. Tej generalnej koncepcji podporządkowane są techniki wokalne (śpiew to modus ziemski, *Sprechgesang* — niezwykłość anielskiej obecności) oraz instrumentacja. Na początku i na końcu — rama ziemskich smyczków barwionych pojedynczymi instrumentami dętymi; w środku — przygotowane wejściem celesty, „bezczasowe” ostinato skrzypcowych flażoletów i dźwięku dzwonu; ten centralny moment epifaniczny oddzielają od ramy smyczkowej segmenty pośrednie, w których występują tylko instrumenty dęte. Korespondencja sfery niebiańskiej z krajobrazem

⁹ J. Harvey, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*, Cambridge 2001, s. 76.

alpejskim zaznaczona jest poprzez bezpośrednie zestawienie epifanii („pozdrawiasz i błogosławisz”) ze szmerem *Aus der Ferne* instrumentów perkusyjnych (w tym dzwonek pasterskich), które tworzą w partyturze obraz góry (trójkąta). Dalej sięgam po subtelną analizę Harveya:

„Tchnienie wieczoru”, na flecie i stłumionej trąbce frullato, szeleści w ciszy; na słowach „Już nie widzę” pojawia się wzdychające glissando altówki, zaś na słowach „twojej ukochanej” nieskończenie delikatne dotknięcie ciepła na końcowej wielkiej tercji. Na końcowym słowie „twojej” jest już tylko cisza, w której to, co niewypowiadalne, jest zaledwie domyślne. Trudno nie poczuć ciężaru swej ręki po wysłuchaniu takiej muzyki. To nadzwyczajne, że intensywne przeżycia duchowe Weberna w tym odległym, cichym miejscu wywarły wpływ na znaczną część muzyki XX wieku¹⁰.

Podział formy tej pieśni, wraz z przyporządkowanymi elementami symbolicznymi przedstawia poniższa tabela.

Tabela 1. A. Webern, *O sanftes Glühen der Berge*. Palindrom formy i jego symbolika (ziemia — otwarcie/*anabasis* — niebo — zamknięcie/*katabasis* — ziemia)

O sanftes Glühen der Berge — Jetzt sehe ich Sie wieder.	Ziemia: smyczki + tr. śpiew + szeptany <i>Sprechgesang</i>	O góry łagodnie płonące — Teraz znów Ją oglądam.
O Gott so zart und schön, Gnadennutter, in Himmelshöhn. O neige Dich, o komme wieder...	<i>Anabasis</i> : cor. + cl. b. śpiew, eksclamacja (<i>ppp</i>) cel. + cl.	O Boże, tak delikatny i piękny, matko łaskawa, na wyżynach nieba. O skłoń się, o przyjdź ponownie...
Du grüsst und segnest — —	Niebo: fłażolet vn. + cmp. <i>ostinato</i> <i>Sprechgesang</i>	Pozdrawiasz i błogosławisz — —
Der Hauch des Abends nimmt das Licht —	<i>Aus der Ferne</i> : <i>intermezzo</i> szmerów perkusyjnych (gr. cassa, dzwonki pasterskie, tmp.) tworzy <i>imago</i> góry (obraz trójkąta w partyturze) <i>Katabasis</i> : <i>frullato</i> , <i>tremolo</i> (fl., tr., mandolina) + fłażolet (cb.) śpiew	Tchnienie wieczoru zabiera światło —
Ich seh's nicht mehr, Dein liebes Angesicht.	Ziemia: smyczki + cl. śpiew	Już nie widzę Twojej ukochanej twarzy.

¹⁰ Ibidem, s. 76–77.

Ukryty program *Trzech utworów na wiolonczelę i fortepian* op. 11

Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian op. 11 powstały w roku 1914. Ta czasowa bliskość pozwala umieścić je w kontekście powyższych rozważań, zgodnie z sugestią Johnsona¹¹, który jednak temu akurat opusowi nie przygląda się bliżej.

Zacytujmy jeszcze jeden list do Schönberga, z 13 stycznia 1913, w którym Webern wyjawiał mistrzowi swe najbardziej osobiste wspomnienia śmierci matki, łącząc je z utworami na orkiestrę op. 6. Początek tego listu cytuje w monografii Weberna Ludomira Stawowy:

Pierwszy utwór wyraża mój nastrój, gdy byłem jeszcze w Wiedniu, lecz już przeczuwałem nieszczęście, choć stale miałem nadzieję, że zastanę matkę żywą. Był piękny dzień. Przez moment miałem całkowitą pewność, że nic się jej nie stanie. Dopiero po przyjeździe do Karyntii, po południu, dowiedziałem się o tym fakcie. Trzeci utwór jest jak zapach wrzosów, które zerwałem w lesie w pewnym miejscu o szczególnym dla mnie znaczeniu i położyłem na marach. Czwarty utwór opatrzyłem później tytułem „marcia funebre”. Do dziś nie zdaję sobie sprawy z tego, co czułem, gdy podążałem za trumną na cmentarz. Wiem tylko, że całą drogę szedłem wyprostowany, być może aby móc jak najdalej odsunąć od siebie wszystko, co niskie¹².

Dalszego ciągu tego listu już w polskiej książce nie znajdziemy:

Proszę cię, zrozum mnie dobrze, staram się jasno odtworzyć ów osobliwy stan ducha. Jak dotąd z nikim o tym nie rozmawiałem. Wieczór po pogrzebie był cudowny. Wraz z żoną raz jeszcze zszedłem na cmentarz i uporządkowałem na grobie wieńce i kwiaty. Towarzyszyło mi stale poczucie cielesnej bliskości mojej matki, widziałem jej przyjazny uśmiech, było to chwilami błogie wrażenie. Dwa lata później byłem znów w naszej posiadłości, i wówczas, późnym latem, napisałem te utwory. Wieczorami, codziennie, byłem przy grobie. Czasem o późnym zmierzchu¹³.

Johnson zaproponował genialną wprost hermeneutykę op. 6, a zwłaszcza nr 5, w którym cichną echa marsza żałobnego i otwiera się cała paleta muzycznych symboli odnoszących się do wieczornego pobytu na cmentarzu. Symboliczne są aspekty rytmu (*ostinato*), barwy, rejestru i artykulacji (jak w pieśni *O sanftes Glühen der Berge*).

¹¹ Ibidem, s. 103.

¹² Cyt. za: L. Stawowy, *Webern*, Kraków 1992, s. 59.

¹³ Cyt. za: J. Johnson, op. cit., s. 104.

Wrócimy jeszcze do tego tematu, bo wydaje się, że *Trzy utwory* op. 11 można potraktować jako miniaturowe echo *Sześciu utworów* op. 6. Zachowują one sam kościec ich ukrytego programu, który można by streścić hasłem: „od idylli, przez katastrofę, ku transcendencji”. Inaczej mówiąc: czas przed śmiercią matki, jej śmierć, wreszcie przeżycie nieprzerwanej łączności duchowej. Jako dzieło o pięć lat późniejsze, utwory wiolonczelowe są stylistycznie odrębne: przede wszystkim nie ma tam już technik ostinatowych — muzyka atomizuje się, antycypując punktualizm późnego Weberna.

Przedstawię najpierw ogólną charakterystykę tego cyklu. Utwory układają się w celową sekwencję pod kątem tempa, dynamiki, rejestru, artykulacji, metrum i rytmiki.

Tempo: cz. 1 umiarkowana (*Mäßige Achtel*); cz. 2 szybka (*Sehr bewegt*); cz. 3 bardzo wolna (*Äußerst ruhig*). Ogniwo pierwsze ustanawia więc wartości średnie, od których wychylamy się potem w górę (szybciej) i w dół (wolniej). Ponadto jedynie w cz. 1 mają miejsce zmiany agogiczne (nader liczne).

Dynamika: cz. 1 w różnych odcieniach ciszy (od *ppp* do *p*), ale z krótką kulminacją *f* (w t. 5); cz. 2 — głośna, z rzadkimi wyciszeniami, narastająca do ogłuszającej wręcz puenty; cz. 3 — najcichsza, w dynamice od *pp* do *ppp*, jedynie w drugim takcie znajdziemy nietypowe *sf*. Będzie o nim jeszcze mowa.

Artykulacja: w cz. 1 wiolonczela gra z tłumikiem; w cz. 2 bez tłumika, w cz. 3 ponownie z tłumikiem. Ponadto w cz. 1 pojawia się zmienność artykulacyjna: *arco*, *flażolety*, *sul ponticello*, *pizzicato*, *sul tasto*; w cz. 2 są tylko „normalne” dźwięki (*arco*); cz. 3 grana jest w całości *sul ponticello*, a ponadto zawiera jedyny w utworze tryl, jedyny chwyt podwójny oraz wspomnianą już dominację flażoletów.

Rejestr: cz. 1 — wiolonczela w rejestrze średnim, ale z wieloma wysokimi flażoletami, zaś fortepian w wysokim; cz. 2 — wiolonczela w rejestrze wysokim, fortepian w średnim; cz. 3 — wiolonczela przechodzi od rejestru najniższego do wysokiego (flażolety), fortepian w rejestrze niskim. Mimo komplementarności obu instrumentów wyraźnie słychać konsekwentną tendencję fortepianu do przesuwania się w dół. Wiolonczela porusza się swobodniej, ale zarysowuje się uchwytna słuchowo katabaza, osiągająca minimum na początku cz. 3, po czym tendencja się odwraca i wiolonczela zmierza coraz wyżej, by zakończyć na tercjowym flażolecie, czyli na dźwięku *cis*³, najwyższym w całym utworze (to zresztą chyba nie przypadek, że punkt zwrotny umiejscowiony jest na flażolecie kwartowym najniższego dźwięku wiolonczeli, w t. 2).

Metroritmika: mamy do czynienia z przejściem od $\frac{6}{8}$ (w cz. 1) do $\frac{2}{4}$ (w cz. 3); część środkowa pełni rolę pośrednią: 10 z 13 taktów są w $\frac{3}{4}$, pozostałe trzy — w $\frac{2}{4}$, przy czym częstotliwość występowania metrum dwudzielnego wzrasta ku końcowi, przygotowując cz. 3 (metrum to pojawia się w t. 5, 10 oraz 12). Poczucie metrum jest w odbiorze zaburzone przez liczne nieregularności i dysonanse metryczne¹⁴ (z wyjątkiem początku nr 2), niemniej jednak zapis wykazuje żelazną konsekwencję tej metroritmicznej modulacji.

I jeszcze rytmika, która wiąże się z ową modulacją metronomiczną od $\frac{6}{8}$ do $\frac{2}{4}$, gdyż nakłada na nią inną tendencję — ku nasyceniu muzyki polirytmią: w cz. 1 pojawia się tylko jedna duola, zapisana zresztą za pomocą dodanych kropek, więc bez charakterystycznej klamry (t. 6); w cz. 2 znajdziemy pięć małych triol i jedną wielką; w cz. 3 są trzy małe triole, dwie wielkie i jedna hemiola (ostatnie trzy dźwięki wiolonczeli) — ale nasycenie polirytmiczne jest tu znacznie większe, niż by wynikało z tej statystyki, bo to fragment najkrótszy, w którym występuje proporcjonalnie największa liczba nut wartości rytmicznych współtworzących zjawisko polirytmi (w partii fortepianu wszystkie z wyjątkiem pierwszego akordu). Poza tym widać wyraźną tendencję do wydłużania wartości: w cz. 1 wiele jest szesnastek (znajdzie się nawet szesnastkowa triola); w cz. 2 najkrótszą wartością są ósemki (a ściślej: wartości nut w triolach ósemkowych); w cz. 3 najkrótszą wartością jest nuta w trioli ćwierćnutowej, ale dominują wartości znacznie dłuższe.

Synoptyczny przegląd tych cech prezentuje poniższa tabela (jej najniższy wiersz, dotyczący harmoniki, zostanie niebawem poddany osobnej analizie).

¹⁴ W znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Harold Krebs. Zob. np. idem, *Some Extensions of the Concept of Metrical Consonance and Dissonance*, „Journal of Music Theory” 1987, No. 31/1, s. 99–120; a także klasyczną już monografię *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York-Oxford 1999. Koncepcja dysonansu metrycznego jest analogiczna do dysonansu harmonicznego: w obu przypadkach dysonans rodzi napięcie, i w obu przypadkach rozładowaniem tego napięcia jest konsonans. Dysonans metryczny powstaje wskutek niezgodności akcentu metrycznego (wyznaczonego przez ustaloną i niezmienną hierarchię wartości metrycznych w ramach taktu) z akcentem frazowym (wyznaczonym przez zmienny przebieg konkretnych idei muzycznych danego utworu). Niezgodność ta może generalnie przybierać dwie główne postacie: dysonansu przemieszczenia metrycznego (*displacement dissonance*), polegającego na przesunięciu frazy muzycznej o daną stałą wartość względem akcentu metrycznego, np. w miniaturze *Nieco za poważnie ze Scen dziecięcych* Schumanna; bądź też dysonansu grupowania (*grouping dissonance*), polegającego na modelowaniu frazy przez metrum realnie inne niż nominalne, jak w klasycznej hemioli, np. w miniaturze *Wieczorem z Utworów fantastycznych* op. 12 Schumanna. Natomiast konsonans metryczny to, ma się rozumieć, zgodność między akcentem metrycznym a akcentem frazowym.

Tabela 2. A. Webern, *Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian* op. 11. Parametry muzyczne w funkcji cyklotwórczej: interferencja czasu cyklicznego (krąg) i linearnego (strzała)

	I. [<i>Idylla</i>]	II. [<i>Katastrofa</i>]	III. [<i>Transcendencja</i>]	I + II + III
Tempo	umiarkowane	bardzo szybkie	bardzo wolne	ABA' (krąg)
Dynamika	umiarkowanie cicha	bardzo głośna	bardzo cicha	ABA' (krąg)
Artikulacja (vc.)	<i>con sordino</i> , zmienność artykulacyjna	<i>senza sordino</i> , <i>arco</i>	<i>con sordino</i> , <i>sul ponticello</i>	ABA' (krąg)
Rejestr	vc. — średni, pf. — wysoki	vc. — wysoki, pf. — średni	vc. — cała skala, pf. — niski	ABC (strzała)
Metrytmika	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	ABC (strzała)
Rytmika	dominacja izorytmii	więcej polirytmii	dominacja polirytmii	ABC (strzała)
Harmonika	T/D	D (słabo obecna)	T	ABA'/ABC

Ogólny obraz wynikający z tego zestawienia zarysowuje się dość wyraźnie: po lekkiej części pierwszej, następuje kontrastująca druga, zaś trzecia jest ambiwalentna — pod względem tempa, dynamiki i artykulacji zbliża się do pierwszej, jakby zamykając koło; jednak rozwój rytmiczno-metryczny i rejestrowo-fakturalny cyklu wypacza ten ruch okrężny, bo wykazuje raczej tendencję ku ewolucji linearnej. Nakładając te dwa schematy na siebie, otrzymujemy jakby model spirali, i to rozwijającej się w dwóch kierunkach względem punktu odniesienia, jakim jest cz. 1: zarówno w dół (spowolnienie rytmu i zamrożenie metrum, obniżenie rejestru fortepianu), jak i w górę (rejestr wiolonczeli, która daje puentę). Rzecz to wprawdzie w jakiejś mierze subiektywna, ale mam nadzieję, że nie jestem osamotniony w intuicji, iż sekwencja „idylla-katastrofa-transcendencja” dość dobrze pasuje do takiej konstrukcji cyklu.

Do tego ogólnego zarysu chciałbym dorzucić kilka bardziej szczegółowych uwag o harmonice.

Cz. 1: idylla. Zwraca uwagę słaby, ale oczywisty ślad tonacji D-dur (w pierwszym takcie przełamanej przez d-moll) — tonacji tradycyjnie pastoralnej, w której Webern napisał swój wczesny poemat symfoniczny *Im Sommerwind*. W t. 1 jest quasi-tonika, w t. 2 — quasi-dominanta, w t. 4 — dominanta, wieńcząca quasi-poprzednik. W dwóch ostatnich taktach wiolonczela oparta jest na dźwiękach dominanty, fortepian — toniki, zmaconej dźwiękiem *b*, czyli westchnieniowym opóźnieniem tonicznej kwinty. Na idyllę wskazuje też pastoralne metrum $\frac{6}{8}$, a dodatkowo — sicilianowy rytm punktowany w t. 5 (w partii fortepianu).

Cz. 2: katastrofa. Tu ślady harmoniki funkcyjnej są o wiele słabsze, bo występują na ogół w postaci nie akordowej, lecz sfigurowanej. Wyjątkiem jest pierwszy akord: to jakby alterowana dominanta wtrącona do A-dur. Elementy akordu A-dur są też w t. 2–3, t. 4, t. 6 oraz t. 8–9. Zwraca uwagę takt ostatni, w którym w dolnym planie mamy jakby figurację na akordzie E9>, zaś w górnym tonikę d^1 wraz z jej dźwiękiem prowadzącym (Cis). Z wyjątkiem dwóch ostatnich taktów, nie ma tu aluzji do toniki, a kiedy wreszcie taka się pojawi, to znów z tereją zarazem wielką i małą (t. 12).

Cz. 3: transcendencja. Tu aluzje do toniki D-dur są wyraźniejsze, natomiast zanikają aluzje do akordu dominantowego. Napięcie D–T (wyraźne w idylli) zostaje zastąpione ścieraniem się dwóch tonik: d-moll i D-dur. Przy czym d-moll, przypomnijmy, wyrasta z poważnego modusu doryckiego i jest tonacją requialną — oraz tonacją *Passacaglii* op. 1, w której, na wzór chaconny Brahmsa z *IV Symfonii*, środkowe wariacje są *maggiore*, zaś rama tonalna *minore*. Wiolonczela rozpoczyna tę część trylem na neapolitańskim akordzie Es, po czym fortepian daje w tle jakby sekstowy akord d-moll wzbogacony o dźwięk prowadzący (Cis). Echo akordu neapolitańskiego powraca w fortepianie w t. 5–6. Ostatnie współbrzmienie fortepianu zawiera kwartę Fis–H, czyli jakby tonikę D-dur z sekstą, zabrudzoną w lewej ręce sekundą C–B, tj. dźwiękami należącymi do opadającego (żałobnego) tetrachordu molowego, jak w dawnej *chacconne*. Rognoni pisze, że utwór ten jest „quasi-chorałem lub wręcz organum transfigurowanym, w którym *vox principalis* reprezentuje wiolonczela”¹⁵. Z kolei wiolonczela, po omalże wypełnieniu przestrzeni chromatycznej w obrębie opadającej sekundy wielkiej C–B (t. 2–3), intonuje pojedynczy dźwięk f^1 , czyli jakby molową tercję d-moll (dwa takty później pikardyjsko rozjaśnioną w fortepianie), by w ostatnich trzech flazoletach zagrać a^1 , d^2 i cis^3 , czyli dźwięki tworzące jakby kadencję zawieszoną w D-dur/d-moll, z charakterystyczną tercją dominanty na końcu (przypomnijmy sobie, co o nieskończenie delikatnym dotknięciu tercji pisał Harvey). Dwa pierwsze flazolety ($a-d$) tworzą też ramę dla opadającego tetrachordu w typie barokowej *chacconny*, której środkowe dźwięki ($b-c$) słychać w fortepianie.

¹⁵ L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. H. Krzeczowski, Kraków 1978, s. 331.

Przykład. A. Webern, *Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian* op. 14. Aluzje tonalne: tonika i dominanta

I.

Anton Webern, Op. 11

Mäßige ♩ (ca 58) mit Dämpfer 2 3 rit. tempo

4 accel. am Steg 5 arco 6 rit. tempo rit.

7 8 9 am Steg flüchtig

T

II.

Schr bewegt (♩=ca 160)
ohne Dämpfer—3—

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

f *f* *f* *f* *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

p *mf* *p* *f*

D **D** **D** **T** **T** **T** **D**

Äußerst ruhig (♩=ca 50)
mit Dämpfer
am Steg—

III.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ppp *sf* *ppp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

ppp *ppp* *pp* *ppp*

T **T** **T** **D** **T** **D**

Oczywiście, nie jest to utwór tonalny. Ale nie oznacza to, że jedyną możliwą strategią analityczną jest szukanie abstrakcyjnych symetrii lub określanie zbiorów klas wysokościowych. Muzyka ta jest bowiem komponowana w silnym dialektycznym sprzężeniu z systemem tonalnym. John Covach, w oparciu o bogaty materiał źródłowy, wykazuje, że:

Schönberg [a dotyczy to, oczywiście, także Weberna — M.T.] wprowadza atonalność w charakterze środka rozbijającego tonalność w celu stworzenia „innego” świata; ta inność tworzy się poprzez wywołanie napięcia między światem „wielkich niemieckich arcydzieł tonalnych” a jakimś utworem atonalnym¹⁶.

Ma to wszystko służyć przedstawieniu w muzyce pierwiastka duchowego (*spiritual essence*). Ten historyczny argument wysunąłbym na usprawiedliwienie moich quasi-tonalnych analiz. Dodałbym też, iż podejście takie ma swoją tradycję — może niewielką, ale istotną: myślę o przedwojennych analizach *Trzech utworów na fortepian* op. 11 Schönberga Hugona von Leichtentritta¹⁷, a także o odrodzeniu tego typu analiz w muzykologii postmodernistycznej — u Josepha N. Straussa, który w książce *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition* analizuje pod tym kątem fragment z *Pięciu części na kwartet smyczkowy* op. 5 Weberna¹⁸. Podejście to zostało niejako kanonizowane przez Richarda Taruskina, który w *The Oxford History of Western Music* wykazuje tonalne podłoże pierwszego atonalnego dzieła Schönberga, czyli finałowej części *Kwartetu* op. 10¹⁹.

Na koniec umieścimy finał *Trzech utworów* w kontekście innych dzieł Weberna z tego okresu. Analogie te widać w czterech aspektach.

Po pierwsze, w dialektyce tła i figury. Jak pisze Johnson w odniesieniu do *Bagatel* op. 9 „wtargnięcie na plan pierwszy warstwy tła jest w tych utworach zasadą główną. Utwór ostatni uwytadnia te elementy, które można by było uznać

¹⁶ Cytat z abstraktu artykułu: J. Covach, *Schoenberg's Turn to an 'Other' World*, „Music Theory Online” 1995, Vol. 2, No. 5 [online], <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.5/mto.95.1.5-covach.html> (dostęp 31.01.2019). Zob. M. Trzęsiok, *Narodziny dodekafonii z ducha teozofii? Schönberg, Swedenborg i metempsychoza*, w: *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. E. Kowalska-Zajac i M. Szoka, Łódź 2012, s. 39–56.

¹⁷ H. Leichtentritt, *Musikalische Formlehre*, Leipzig 1927, s. 436–457.

¹⁸ J. N. Strauss, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*, Cambridge 1990, s. 93–95.

¹⁹ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, Oxford 2010, s. 316–321.

za tło w utworze pierwszym²⁰. Chodzi m.in. o zmianę barwy w ostatniej bagateli, czyli o dominującą rolę niestandardowych artykulacji, które w bagateli pierwszej były ledwie przyprawą. Taki sam efekt rewersu artykulacyjnego odnaleźć można w cyklu wiolonczelowym: jak widzieliśmy, flażolety, w pierwszym utworze pełniące funkcję tła, w miniaturze ostatniej wychodzą na plan pierwszy. Analogicznie do *Bagatel*, zmianę tę można interpretować jako „wzmogoną desubstancjalizację”, inaczej mówiąc — przeniknięcie grubej materii przez subtelne wibracje pola duchowego. Ten sam zresztą cel przyświeca wprowadzeniu dynamiki na progu słyszalności, tak jak w pieśni *O sanftes Glühen der Berge*.

Druga analogia wiąże się z wprowadzeniem efektów quasi-tonalnych w funkcji tworzenia dystansu. W przypadku Weberna najsilniejszymi efektami tego rodzaju są: akord G-dur kończący chóralną pieśń *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2 (co prawda całe to dzieło jest na granicy tonalności rozszerzonej i atonalności) oraz kwartsektowy akord Es-dur w ostatnim takcie pierwszego z *Czterech utworów na skrzypce i fortepian* op. 7. Można by też przywołać zakończenie pieśni *Kahl reckt der Baum* op. 3 nr 5, w którym nałożone są na siebie dwa akordy kwartsektowe: w niskim rejestrze — B-dur, w średnim — A-dur, opóźniające domyślną tonikę F-dur. Oto komentarz Johnsona:

Sens wieńczenia tych silnie schromatyzowanych, atonalnych utworów trójdźwiękiem diatonicznym dalece wykracza poza zwykłą nieśmiałość okresu przejściowego. Trójdźwięk jest tu traktowany jako cel całego utworu, nawet jeśli nie wynika on z logiki konstrukcyjnej. Funkcjonuje on jako osłabiony i kruchy przykład romantycznego toposu braku i wypełnienia²¹.

Odwrotnie niż w muzyce romantycznej, symbolem „tutejszości” jest atonalna chromatyka, zaś „tego, co gdzie indziej” — akord diatoniczny. Johnson twierdzi, że „u wczesnego Weberna diatonika jest symbolem odległej i rzadko przeczuwanej utopii”²². W cyklu wiolonczelowym ów *telos* tonalny jest słabszy: to w końcu ostatni opus Weberna, w którym taka romantyczna poetyka idealistycznego dystansu jest jeszcze obecna.

Trzeci aspekt łączy się z piątym z *Sześciu utworów na orkiestrę* op. 6. Na początku tej części słychać echo dramatycznej części czwartej, czyli marsza żałobnego na instrumenty dęte i wielką obsadę perkusyjną: jest to, nie licząc wczesnej *Passacaglii*, najgłośniejszy utwór Weberna (jego odpowiednikiem w op. 11

²⁰ J. Johnson, op. cit., s. 125.

²¹ Ibidem, s. 98.

²² Ibidem.

jest część środkowa). Webernowskie „ogadywanie po marszu” rozpoczyna się w op. 6 od echa tej dramatycznej części (już bez perkusji, ale wciąż z sześcioma puzonami). Takie samo echo części środkowej pojawia się finałowym utworze z op. 11: chodzi o crescendowany tryl, który sugeruje dźwięk werbla, a zatem również topos marsza. Tryl narasta, by nagle się urwać, kiedy zamiast *sforzato* na najniższym dźwięku *C* pojawia się jego kwartowy flażolet. Tragedia otwiera się tu niespodziewanie na wymiar transcendencji (przypomina się coś: „Bo słuchajcie i zważcie u siebie / że według Bożego rozkazu / kto ziemi nie dotknął ni razu / ten nigdy nie może być w niebie”²³). Jest to przykład stylu aforystycznego w maksymalnym stężeniu. Pasują tu słowa Schönberga ze wstępu do partytury *Bagatel*: „Ale wyrazić powieść jednym tylko gestem, a szczęście jednym tylko oddechem — taką koncentrację uzyskać można jedynie przy proporcjonalnie wielkim nieoszczędzaniu siebie samego”²⁴.

Czwarty aspekt łączy się z tym samym, piątym ogniwem op. 6, które jest muzyką epifaniczną *par excellence*: jak w pieśni *O sanftes Glühen der Berge*, ma tam miejsce komunikacja ze sferą anielsko-matczyną. Jednym z symboli muzycznych tego doświadczenia jest wypełnienie przestrzeni dźwiękowej wielodźwiękiem sięgającym od najniższych do najwyższych rejestrów skali orkiestry. To samo słyszymy w finale op. 11: podczas gdy fortepian zakorzeniony jest w ziemi, wiolonczela unosi się ku niebu. Co więcej, jak w op. 6 nr 5, ta wznosząca trajektoria nie jest linearna, lecz oscylująca: pierwsze, gwałtowne wtargnięcie transcendencji ma miejsce na flażolecie po trylu, po czym stopniowo następuje otwarcie drugie, łagodne, zakończone wspomnianą już quasi-kadencją zawieszoną. Taka rozpiętość rejestrów tworzy Webernowską drabinę Jakubową, po której dusza jego, otoczona anielską poświatą, szczebluje — mówiąc Mickiewiczem — ku matce. Webern grał na wiolonczeli, więc instrument ten można traktować jako jego personifikację.

Także teoretykowi trudno pogodzić się z ciężkością ręki, która usiłuje schwytać motyla tej muzyki w siatkę pojęć. Niech choć podsumowanie będzie aforystyczne. Otóż Webern, odczytywany na nowo, o ileż jest ciekawszy od swej sejentystycznej karykatury, którą dobrze znamy.

²³ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, w: idem, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1981, s. 32.

²⁴ L. Rognoni, op. cit., s. 333.

STRESZCZENIE

Dwie przełomowe monografie poświęcone życiu i twórczości Antona Weberna (H. i R. Moldenhauer, 1978; J. Johnson 1999) wprowadziły zasadniczą rewizję do tradycyjnego obrazu muzyki tego kompozytora. Okazuje się, że wprowadzone przez niego nowatorskie rozwiązania techniczne i formalne miały także aspekt symboliczny, związany z jednej strony z zainteresowaniami religijno-mistycznymi (Goethe, Swedenborg, Jone), za drugiej zaś — z przeżyciami autobiograficznymi (formatywne doświadczenia związane ze śmiercią matki i poczuciem jej bezcielesnej obecności). Idąc tropem wytyczonym przez Johnsona (hermeneutyka *Sześciu utworów na orkiestrę* op. 6, odwołująca się m.in. do niepublikowanego dramatu Weberna pt. *Zmarły [Tot]*) i Harveya (hermeneutyka pieśni *O sanftes Glühn der Berge*), niniejszy artykuł proponuje rozważyć *Trzy utwory na wiolonczelę i fortepian* op. 11 w świetle Webernowskiej symboliki mistycznej. Okazuje się, że cykl ten można postrzegać jako skondensowaną narrację symboliczną, która z grubsza odpowiada programowi *Sześciu utworów na orkiestrę*: oto w świat młodszej idylli wkracza śmierć, która wszakże nie zrywa więzi ze zmarłym, lecz przenosi się ją w inny wymiar, który tym samym odkrywa. Na narrację taką składa się szereg aspektów: harmonika (aluzje do „pastoralnej” tonacji D-dur i „requialnej” d-moll), topika (z aluzjami do siciliany i marsza), barwa, rejestr i artykulacja (np. wysokie fazolety wiolonczeli, puentujące ten cykl, są typowym dla Weberna symbolem sfery anielskiej).

SŁOWA KLUCZOWE: Anton Webern, Arnold Schönberg, Emanuel Swedenborg, druga szkoła wiedeńska, atonalność, estetyka muzyki, modernizm, mistycyzm

ABSTRACT

Idyll — catastrophe — transcendence. *Three pieces for cello and piano* op. 11 (1914) by Anton Webern: an attempt at hermeneutics

Two landmark monographs devoted to the life and work of Anton Weber (H. and R. Moldenhauer, 1978; J. Johnson, 1999) introduced a fundamental revision to the traditional image of the composer's music. It turns out that the innovative technical and formal solutions introduced by him also had a symbolic aspect, related on the one hand to religious and mystical interests (Goethe, Swedenborg, Jone), and on the other — to autobiographical experiences (related to his mother's death and Webern's sense of her disembodied presence). Following the trail set by Johnson (hermeneutic analysis of *Six pieces for orchestra* op. 6, referring, among others, to the unpublished drama Webern titled *Dead* [Tot]) and Harvey (analysis of the song *O sanftes Glühn der Berge*), this article proposes to consider *Three pieces for cello and piano* op. 11 in the light of Webern's mystical symbolism. It turns out that this cycle can be seen as a condensed symbolic narrative, which roughly corresponds to the hidden program of *Six Pieces for orchestra*: here in the world of youthful idyll, death enters, which, however, does not break the bond with the deceased, but transfers it to another dimension. This narrative consists of a number of aspects: harmonics (allusions to the 'pastoral' key of D major and 'requial' D minor), topics (with allusions to siciliano and march), color, register and articulation (e.g. cello harmonics at the end of this *opus* are typical for Webern symbol of the angelic sphere).

KEYWORDS: Anton Webern, Arnold Schönberg, Emanuel Swedenborg, second Viennese school, atonality, music aesthetics, modernism, mysticism

BIBLIOGRAFIA

- Covach John R., *Schoenberg's Turn to an 'Other' World*, „Music Theory Online” 1995, Vol. 2, No. 5 [online], <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.5/mto.95.1.5.covach.html> (dostęp: 31.01.2019).
- Harvey Jonathan, *In Quest of Spirit: Thoughts on Music*, Cambridge 2001.
- Johnson Julian, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge 1999.
- Krebs Harold, *Some Extensions of the Concept of Metrical Consonance and Dissonance*, „Journal of Music Theory” 1987, No. 31/1, s. 99–120.
- Krebs Harold, *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York–Oxford 1999.
- Leichtentritt Hugo von, *Musikalische Formlehre*, Leipzig 1927.
- Mickiewicz Adam, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1981.
- Moldenhauer Hans und Rosaleen, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, übersetzt von K.W. Barlett, Zürich 1980.
- Rognoni Luigi, *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*, przeł. Henryk Krzeczowski, Kraków 1978.
- Stawowy Ludomira, *Webern*, Kraków 1992.
- Strauss Joseph N., *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*, Cambridge 1990.
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4, Oxford 2010.
- Trzęsiok Marcin, *Narodziny dodekafonii z ducha teozofii? Schönberg, Swedenborg i metempsychoza*, w: *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. E. Kowalska-Zajac i M. Szoka, Łódź 2012, s. 39–56.