

Tao Weberna (und Heidegger ist auch dabei)

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.6

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 98–107.
© Marcin Trzęsiok. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Posługiwać się w myśleniu analogiami nie jest czymś karygodnym; analogia ma tę zaletę, że nie prowadzi i właściwie nie chce prowadzić do konkluzji. Natomiast indukcja jest szkodliwa; ma ona na oku z góry określony cel i zmierzając do niego porywa za sobą zarówno fałsz, jak i prawdę.

Johann Wolfgang von Goethe¹

CZAR ANALOGII

Autor cenionego niemieckiego przekładu *Tao-Te-King*², Günther Debon, w książce *Daoistisches Denken*

¹ J. W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, tłum., oprac. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 40.

² Transkrypcja terminów chińskich w niniejszym artykule nie jest konsekwentna. Obowiązujący dziś w większości publikacji system pinyin został oficjalnie wprowadzony w Chinach dopiero w roku 1958. Szkopuł w tym, że system ten nie wyrugował innych sposobów zapisu słów chińskich w alfabecie łacińskim. Przywoływane w niniejszym artykule teksty i przekłady stosują na ogół dawniejsze systemy transkrypcji fonetycznej – robi tak nawet Tadeusz Żbikowski w cytowanym tu, wydanym w roku 1987, cenionym przekładzie Tao-Te-King. Dlatego w różnych publikacjach nawet imiona założycieli taoizmu pojawiają się w różnych formach (np. Lao-tse, Lao-tsy; w pinyin – Laozi). To samo dotyczy podstawowych terminów filozoficznych (tao, in, jang; w pinyin – dao, yin, yang). Zważywszy na to, że artykuł ten nie ma charakteru specjalistycznego i że wprowadza tylko podstawowe, na ogół dość znane terminy chińskie, przyjąłem następujące, chyba najbardziej rozpowszechnione, sposoby ich notacji: fonetyczną transkrypcję w przypadku Lao-tsy, Czuang-tsy, tao; oraz pinyin dla yin, yang, ziran (czyt. tsyran), dan (czyt. tan), qin (czyt. ćsin), qi (czyt. ćsi), chang (czyt. czhang). Tam, gdzie w cytacie pojawia się inna transkrypcja, gwoli konsekwencji podaję w nawiasie kwadratowym

in der deutschen Romantik wymienił dwadzieścia dwie zbieżności oraz trzy istotne różnice między taoizmem a romantyzmem³. Julian Johnson w pracy *Webern and the Transformation of Nature*⁴ wydobył z zapomnienia tę stronę twórczości Weberna, która w powojennej recepcji była na ogół pomijana: zasadniczą treścią jego muzyki jest natura odczuta na sposób romantyczny. Przyroda nie była dla Weberna martwą, fizyczną *natura naturata*, lecz żywą, duchową *natura*

wersję tutaj przyjętą. Pozostałe słowa pozostawiam w postaci, w jakiej pojawiają się w literaturze cytowanej (kilka fonetycznych transkrypcji pojawiających się w przywoływanych tekstach niemieckich również pozostawiam bez zmian). Nie zmieniam pisowni imion i terminów w adresach bibliograficznych.

³ Zbieżności ujawniają się w sposobie potraktowania następujących zagadnień: noc, ciemność, nieświadomość, chaos, sen, fantazja, dąb, wolność, nie-czynienie, samotność, jaźń, natura, praca, dziecko, niewiedza, choroba, gotowość na śmierć, ulotność, ironia, dowcip i humor, paradoks, muzyka. Rozbieżności dotyczą podejścia do sztuki, piękna i miłości. Zob. G. Debon, *Daoistisches Denken in der deutschen Romantik*, Heidelberg 1993.

⁴ J. Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge 1999.

naturans; przyrodą rodzącą, a nie zrodzoną; bardziej procesem, niż rezultatem procesu; raczej działaniem, niż rzeczą. Oprócz jawnej postaci zewnętrznej i uprzedmiotowionej, miała też drugi aspekt – ukryty, wewnętrzny i nieuprzedmiotowiony.

Nasuwa się zatem pytanie, czy także w odniesieniu do twórczości Weberna nie warto by podjąć się wykazania analogii z myślą taoistyczną? A może nawet, idąc w ślady Debona, dałoby się napisać całą książkę pt. *Myśl taoistyczna w muzyce Antona Weberna*? Byłoby to zadanie zbyt wielkie. Można sobie jednak wyobrazić, że poniższe zapiski są szkicem do takiej nienapisanej książki.

ŹRÓDŁA I INSPIRACJE: MAHLER, BETHGE I GOETHE

Romantycy o chińskiej filozofii wiedzieli niewiele. Wiązała się ona dla nich wyłącznie z postacią Konfucjusza⁵. Epoka Weberna знаła już też drugą, taoistyczną gałąź mądrości Państwa Środka, której głównymi przedstawicielami są Lao-tsy oraz Czuang-tsy⁶. Jest to zasługa m.in. Richarda Wilhelma, niemieckiego sinologa działającego na początku XX wieku. W kręgach artystycznych nie studiowano jednak prac naukowych, inspiracje czerpano natomiast z dzieł sztuki. Stąd chińskie wpływy w secesji, japońskie – w impresjonizmie. Stąd w literaturze fascynacja chińską poezją, z którą czytelnik niemiecki mógł się zapoznać w tomie *Die chinesische Flöte* (1907) autorstwa Hansa Bethgego.

Ów zbiór przekładów (a właściwie parafraz – Bethgego określa je terminem *Nachdichtungen*) był antologią złotego wieku poezji chińskiej, przypadającego na okres rządów dynastii Tang (618-907). Gustav Mahler zaczerpnął z niego teksty do *Pieśni o ziemi*. Webern złożył Mahlerowi subtelny hołd, komponując w latach 1914-1917 trzy pieśni do innych wierszy ze zbioru Bethgego⁷. Gdy mowa o inspiracjach

dalekowschodnich, trzeba także wymienić *Dwie pieśni* op. 19 (1926) na chór i zespół instrumentalny do tekstów Goethego, pochodzących z jego późnego cyklu *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* [Chińsko-niemieckie pory roku i dnia].

ESTETYKA LAO-TSY W PIGUŁCE: TAO BEZ NAZWY I MUZYKA BEZ DŹWIĘKU

Na początku *Tao-Te-King* [Księgi Drogi i Cnoty] czytamy:

Tao, które można wyrazić słowami, nie jest (prawdziwym) niezmiennym tao.

Nazwa, którą można je określić, nie jest (prawdziwą) niezmienną nazwą.

Bezimienne (stało się) początkiem nieba i ziemi.

Nazwane (stało się) rodzicielką dziesięciu tysięcy rzeczy⁸.

A w innym miejscu:

Tao jest jako puste (naczynie) i mimo że ciągle jest w użyciu, jak gdyby nigdy się nie przepełniało. Jest ono jak otchłań bezdenne: Jak gdyby było praojcem wszechrzeczy⁹.

Będąc pustym, tao jest niezmiennie. Regulując przejawy i przemiany natury, samo się nie przejawia i nie ulega zmianom. Regulacja procesu świata przez tao polega na dążeniu do równowagi: żadna stronniczość się nie utrzyma, każda skrajność przechodzi w swe przeciwieństwo. Idealna równowaga tao jest neutralna, pełna i nieokreślona – realne przeciwieństwa są zaś nacechowane, niepełne i określone. Dlatego:

Pięć barw czyni ludzi ślepych.

Pięć dźwięków czyni ludzi głuchymi.

słów Tschan-Jo-Su na głos i orkiestrę, 1918) oraz szkic do pieśni *Der Frühlingsregen* do słów Thu-Fu (1920); zob. J. Johnson, *Webern and the Transformation...*, op. cit., s. 142, 146-147. Spośród twórców drugiej szkoły wiedeńskiej jeszcze tylko Schönberg sięgnął po teksty ze zbioru Bethgego w swych chóralnych pieśniach op. 27 nr 3 i 4 (1925). Schönberg jest też autorem znakomitego, aczkolwiek nieukończonego opracowania Mahlerowskiej *Pieśni o ziemi* na skład kameralny (całość uzupełnił i wydał Rainer Riehn w roku 1984).

⁸ Lao-tsy, *Tao-Te-King*, czyli *Księga Drogi i Cnoty*, tłum. T. Żbikowski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1 (186), s. 3-4. W nawiasach uzupełniono uzupełnienia tłumacza.

⁹ Rozdz. 4, ibidem, s. 5.

⁵ Zob. komentarz Ericha Trunza w: J.W. Goethe, *Gedichte*, red. E. Trunz, München 1999, s. 774.

⁶ Jak twierdzi Feng Youlan, „te dwa nurty [konfucjanizm i taoizm] w filozofii chińskiej odpowiadają z grubsza tradycji klasycyzmu i romantyzmu w myśli zachodniej”. F. Youlan, *Krótką historia filozofii chińskiej*, red. D. Bodde, tłum. M. Zagrodzki, Warszawa 2001, s. 26.

⁷ Op. 13 nr 2 (1914), op. 13 nr 3 (1917), op. 12 nr 2 (1917). Ponadto powstała jedna pieśń nieopisowana (*Nächtliches Bild* do

Pięć smaków sprawia, że podniebienie ludziom drętwieje¹⁰.

„Pięć dźwięków” to nie tylko (w sensie dosłownym) skala pentatoniczna, ale także (w sensie przełożonym) muzyka jako taka¹¹. Klasyczny chiński komentarz tak to objaśnia: „Kto chętnie słucha pięciu dźwięków, ten traci harmonijny nastrój, a wtedy serce nie może usłyszeć dźwięków bezdźwięcznych”¹². Ideał dźwięku bezdźwięcznego, barwy bezbarwnej i smaku bez smaku – estetyka chińska nazywa „nieokreślonością”, „nijakością” [chiń. *dan*] ¹³.

Lao-tsy naucza:

Wielka muzyka jest bezdźwięczna.

Wielki obraz jest bezforemny.

Tao jest ukryte i bezimienne ¹⁴.

U Czuang-tsy czytamy: „Powstawanie i utrata to Zhaowen grający na lutni. Gdy nie ma ani powstawania, ani utraty, jest Zhaowen niegrający na lutni”¹⁵. Co należy rozumieć tak: każdy realnie powstający dźwięk eliminuje inne potencjalnie możliwe do wydobycia dźwięki, dlatego narusza równowagę tao. Nie-równowaga inicjuje proces przywracania równowagi: wyrównaniem asymetrii spowodowanej wydobyciem dźwięku jest jego wybrzmienie, czyli utrata. Kiedy

panuje idealna równowaga, wtedy żaden dźwięk ani nie powstaje, ani nie wybrzmiewa. Nie-dźwięk jest tożsamy z ukrytym i bezimiennym tao.

Z estetycznego punktu widzenia największą wartość ma „utrata” dźwięku. Poeci dynastii Tang opisują często kontemplację „dźwięku przedłużonego”¹⁶ – który wybrzmiewa i zanika. Nasłuchując go, chińscy literaci, amatorzy gry na cytrze *qin*, doświadczali powrotu dźwięku słyszalnego (*in actu*) do jego źródła, czyli do dźwięku bezdźwięcznego (*in potentia*).

Li Tai Po, książę poetów chińskich, pisał:

Przedłużony dźwięk przekracza rzekę i zanika:

Na skraju nieba, jakże go odnaleźć?¹⁷

A w innym wierszu:

Mnich z Shu trzyma w rękach swą lutnię,

Na zachodzie, pod szczytem góry Emei.

Dla mnie on gra melodię:

Jakby z głębi doliny dolatywał śpiew sosen...

Serce podróżnego obmywa się w bystrej wodzie,

Przedłużony dźwięk przenika dzwon pokryty szronem:

Nieświadomy niczego wieczór spadł na lazurowe góry!

Ile jesiennych chmur gromadzi się o zmierzchu!¹⁸

I jeszcze wiersz Bo Juyi:

Kadencja jest powolna, gra nieśpieszna:

W głębokiej nocy słyszeć tylko kilka dźwięków

Bez wyrazu, bez smaku.

Serce spokojne, w jego głębi uczucia¹⁹.

Ale co to ma wspólnego z Webernem?

NATURA

Żeby przekonać się, jak dużo, wystarczy przeczytać teksty, do których komponował muzykę. Począwszy od nieopusowanych pierwszych pieśni aż po ostatnie dzieła do słów Hildegardy Jone temat natury jest

¹⁰ Rozdz. 12, ibidem, s. 12.

¹¹ Y. Jiang, „*Grosse Musik ist tonlos*”. *Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik der deutschen Frühromantik*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1995, s. 66.

¹² Autorem komentarza jest Heshang Gong. Zob. Y. Jiang, „*Grosse Musik ist tonlos*...”, op. cit., s. 67.

¹³ Zob. F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Kraków 2006.

¹⁴ Rozdział 41. Cytuję ten fragment za skorygowanym przez Yimin Jianga przekładem niemieckim Günthera Debona (Y. Jiang, „*Grosse Musik ist tonlos*...”, op. cit., s. 59; zob. też jego komentarz na s. 68). Dla porównania przekład Żbikowskiego: „Najpotężniejszy dźwięk (z daleka dobiega naszych uszu jako) lekki szum. / Największy wizerunek, (gdy się nań z bliska popatrzeć), nie zawiera kształtów. / (Zasady) tao ukryte są (przed nami) i są bezimienne” (Lao-tsy, *Tao-Te-King*..., op. cit., s. 36); oraz inny polski przekład z języka chińskiego: „Najgłośniejszy dźwięk jest niesłyszalny, / największy obraz jest bezkształtny, / Tao jest ukryte i bezimienne” (Lao Tse, *Wielka księga Tao*, tłum.i objaśnienia J. Zawadzki, Warszawa 2009, s. 93). Jeśli nie wskazano inaczej, cytaty z tekstów obcojęzycznych przytaczam we własnym przekładzie.

¹⁵ Cyt. za: F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności*..., op. cit., s. 54. Por. Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, rozdz. 2, par. 3, z oryginału tłum. M. Jacoby, Warszawa 2009, s. 37.

¹⁶ Cyt. za: F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności*..., op. cit., s. 47.

¹⁷ Cyt. za: ibidem, s. 62.

¹⁸ Cyt. za: ibidem.

¹⁹ Cyt. za: ibidem, s. 63.

w nich wszechobecny. Jakiej natury? Twórczej, nieuchwytniej i zagadkowej – pod wieloma względami zbieżnej z intuicjami taoistów. Jak w pieśni do słów Richarda Dehmela *Tief von Fern* [Z głębokiej dali]:

Na białej fali wieczoru
Wynurza się gwiazda;
Z głębokiej dali
Nadciąga młody księżyc.

Z głębokiej dali,
na białej fali poranka,
długi błądy łuk
sięga ku gwieździe.

Jak pisze Johnson: „Jest to opis typowego krajo-brazu, który pociągał Weberna. W odczuciu przestrzeni, poprzez którą poranek ku czemuś «sięga», kryje się romantyczny topos natury i pejzażu jako miejsca (duchowych) zaświatów, ku którym można sięgać skroś materialność przyrody”²⁰.

A teraz Lao-tsy:

Patrzmy nań, lecz nie dostrzegamy. Przeto zwiemy je niewidzialnym.
Nasłuchujemy je, lecz nie słyszymy. Przeto zwiemy je niesłyszalnym.
(Pragniemy) je ująć w dłonie, ale nie możemy go dosięgnąć. Przeto zwiemy je nieuchwytnym²¹.

W miarę jak w Webernowskim odczuciu natury spoza tego, co subiektywne, zmysłowe i uczuciowe zaczęło przezierać to, co obiektywne, intelektualne i idealne, jego dzieła zaczęły przybierać kształty abstrakcyjne i geometryczne, upodabniając się do struktury kryształów – „Olśniewających diamentów, których kopalnie znał tak doskonale”²², jak to w pamiętne słowa ujął Igor Strawiński. W tej muzyce chłodnego blasku, a także w umuzycznionych tekstach, tajemnicza noc (w typie chińskiej zasady biernej, *yin*) ustępuje z czasem miejsca słońcu, kwiatom i pszczołom (czyli dniowi, będącemu przejawem zasady aktywnej,

yang)²³. Ale nawet w tych późnych dziełach kryje się to samo, co na początku, odczucie nieuchwytniej całości. Tyle że, w porównaniu z twórczością wcześniejszą, akcent przesunął się z nieuchwytności na całość.

CISZA I DŹWIĘK PRZEDŁUŻONY

Przedmowę do Webernowskich *Bagatel* op. 9, adresowaną do garstki wtajemniczonych, Arnold Schönberg kończy zdaniem: „Niech ta cisza zabrzmi dla nich!”. Brzmiąca cisza Weberna ma cztery odcienie-wymia-ry: lapidarność, ażurowość, ziarnistość, wybrzmienie.

Lapidarność. Aforyzmy Weberna dobiegają końca, nim jeszcze zdążą na dobre przykuć uwagę słuchacza. Otaczające je zewnątrzmuzyczne milczenie jest czystą potencją, dźwiękiem bezdźwięcznym. Lao-tsy pochwaliby taką powściągliwość: „Oszczędność w słowach (jest zgodna) z naturą”²⁴.

Ażurowość. To fenomen ciszy wewnątrzmuzycznej, czyli pauz zanotowanych w partyturze. Przypominają one niezamalowaną przestrzeń chińskich obrazów – pustkę, która rodzi wszelkie formy.

Ziarnistość. Tyczy się ona artykulacyjnego i fakturalnego zniuansowania, którego przykładem jest bogactwo rozszerzonych technik wykonawczych we wczesnych utworach na kwartet smyczkowy²⁵. Ten typ materii muzycznej – utkanej artykulacyjnie z fłażoletów, grania przy podstawku, pizzicati, tremoli – jest jakby wewnętrznie perforowany i rozwarstwiony niby kora drzewa. Przypomina to nieokreślone kontury przedmiotów w chińskim malarstwie. Aspekt ciszy jest tu obecny tylko pośrednio i domyślnie, w sposób nader subtelny.

Wybrzmienie. Partytury Weberna pełne są określeń w rodzaju *kaum hörbar*, *verlöschend*, *verschwindend*, *verklingend*, *kaum vernehmbar*, *aus der Ferne*. Muzyka ta zaciera granicę słyszalności, co przypomina kontemplację dźwięku przedłużonego u chińskich poetów. Webern (zwłaszcza późny) rzadko stosuje ekspresyjne *crescendo*, więc nawet brzmienia

²⁰ J. Johnson, *Webern and the Transformation...*, op. cit., s. 49.

²¹ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdział 14, s. 13.

²² Cyt. za: J. Peyser, *To Boulez and Beyond*, Lanham-Toronto-Plymouth, s. 53.

²³ „Słowo *yang* pierwotnie znaczyło światło słoneczne albo to, co odnosi się do światła słonecznego i światła w ogóle, słowo *yin* zaś oznaczało brak światła, czyli mrok i ciemność”. F. Youlan, *Krótką historia...*, op. cit., s. 159.

²⁴ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 23, s. 21.

²⁵ *Pięć części na kwartet smyczkowy* op. 5; *Bagatele* op. 9.

ostre nie wzbudzają emocji, bo podobnie jak łagodne, są odmianą dźwięku wybrzmiewającego: niby rzucony w wodę kamień, dźwięki wzbudzają falę, większą lub mniejszą, która rozchodzi się szeroko, stopniowo słabnąc, aż w końcu staje się niezauważalna.

Lapidarność, ażurowość i ziarnistość dotyczą tego samego zjawiska brzmiącej ciszy, ale rozpatrywanego w coraz to mniejszej skali (aforystyczność formy, pauzy wewnątrzformalne, perforacja dźwięku). Wybrzmiewanie sprawia, że dyskretnie ustopniowanie brzmiącej ciszy przechodzi w continuum – jak pogłos, który scala ze sobą kolejne oddzielne dźwięki. Dzięki temu wybrzmiewającemu continuum trzy wcześniejsze aspekty ujawniają fakt przemiany.

PRZEMIANA

Przemiany natury i natura przemian to klucz do filozofii Weberna. Także dla taoisty przyroda jest procesem. Źródłem tego procesu jest rozszczepienie energii *qi* na jej dwa aspekty *yin* i *yang*, czyli dwie siły dialektycznie splecione, niby przyciąganie i odpychanie, dolina i góra, miękkość i twardość, pasywność i aktywność. Mówi o tym fragment kosmogoniczny *Tao-Te-King*:

Tao dało początek (materialnej) jedności (świata);
Jedność (podzieliła się), dając początek dwóm przeciwstaw-
nym siłom *in* [*yin*] i *jang* [*yang*].
Dwie (siły) zrodziły trzecią.
A trzecia dała początek dziesięciu tysiącom (istot i) rzeczy.
Dziesięć tysięcy (istot i) rzeczy zawiera w obie (siłę) *in* [*yin*] i spowite jest (siłą) *jang* [*yang*]²⁶.

U Weberna transformacja obejmuje kilka aspektów. W okresie ekspresjonistycznym najoryginalniejsza wydaje się procedura, którą Johnson nazywa „toposem tła wysuniętego na plan pierwszy”²⁷. Chodzi o quasi-szmerową, „miękką” warstwę akompaniamentu (*yin*), która jakby wchłania w siebie wyraźnie obrysowane, „twarde” kontury motywów (*yang*)²⁸. Adekwatny komentarz można znaleźć u Lao-tsy:

²⁶ Lao-tse, *Wielka księga Tao...*, op. cit., rozdz. 42, s. 39.

²⁷ „The topic of a foregrounded background”. J. Johnson, *Webern and the Transformation...*, op. cit., s. 124.

²⁸ Na przykład w op. 10 nr 3 lub w zestawieniu op. 9 nr 1 i 6 (określonych, odpowiednio, oznaczeniami *Mässig* i *Fließend*).

„Dążenie ku swemu przeciwstawieństwu jest (przejawem) ruchu (wynikającego z zasad) tao”²⁹.

W twórczości późnej problematyka przemiany dotyczy serii dodekafonicznej, nieustannie transformowanej, oraz wynikających stąd ukształtowań formalnych, wśród których na czoło wysuwają się formy i techniki wariacyjne. Są one, w intencji Weberna, odpowiednikiem procesów naturalnych – ideę serii wyprowadza on wszak z idei prarośliny Goethego, przedstawionej w poemacie dydaktycznym *Metamorfoza roślin*.

ARCHAICZNA PROSTOTA

Taoizm powstał w epoce politycznej zawieruchy i okrutnych wojen domowych, które w historii Chin wypełniają Okres Wiosen i Jesieni (770-476 przed Chr.) oraz Okres Walczących Królestw (476-221 przed Chr.). Tłumaczy to taoistyczną skłonność do idealizacji dawnego stylu życia – wiejskiego, naturalnego, prostego i apolitycznego:

Odrzućcie wiedzę, usuńcie mądrość, a naród skorzysta na tym stukrotnie.
Odrzućcie ludzkość, usuńcie sprawiedliwość, a u ludzi ponownie (pojawią się wrodzone) uczucia ojcowskie i synowskie.
Odrzućcie przemysłność, usuńcie (chęć zdobycia) korzyści, a znikną zbójcy i złodzieje³⁰.

Także Webern pielęgnował pamięć swego utraczonego raju – wioski Schwabegg i rodzinnej posiadłości Preglhof, którą ojciec kompozytora sprzedał w roku 1912. Także Webernowi przyszło żyć w tragicznej epoce. Także Webern pragnął ocalić i jako przywrócić dawną, uszczęśliwiającą prostotę. Dlatego wybujały indywidualizm modernistów (dający znać o sobie w pieśniach do słów Stefana Georgego op. 2, 3 i 4) stopniowo ustępuje u niego miejsca temu, co archaiczne i naturalne. Przejawem tej tendencji jest zwrot ku tekstom ludowym oraz łacińskim w pieśniach pisanych w drugiej dekadzie XX wieku. To, co dawne, pozwala przetrwać w świecie, który wypadł ze swego

²⁹ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 40, s. 37.

³⁰ Ibidem, rozdz. 19, s. 17.

toru. W *Drodze do Nowej Muzyki* Webern przytacza opinię Goethego o kulturze starożytnej: „Te wielkie dzieła sztuki zostały zarazem jako największe dzieła natury stworzone przez ludzi według prawdziwych i naturalnych praw. Wszystko, co dowolne, urojone załamuje się: tu jest konieczność, tu jest Bóg...”³¹. Myśl Goethego i Weberna, tak jak myśl Lao-tsy, zaciera – więcej, kwestionuje – granicę rzekomo oddzielającą naturę od kultury: prawdziwa kultura jest naturalna, zaś największą skazą sztuki jest sztuczność.

Muzyka Weberna jest, owszem, nowatorska, ale podlega tym samym naturalnym regulacjom, co sztuka starożytna. Swój wykład o muzyce nowej puentuje Webern tak: „Otóż chciałbym na zakończenie zacytować słowa jednego z najcudowniejszych myślicieli naszych czasów. Theodor Haecker w swej książce o Wergilim w związku z jego słowami *labor improbus*, odnoszącymi się do uprawy ziemi, do pracy służącej celom wyższemu, mówi, że «to, co pierwotnie było obdarzone łaską, uzyskuje łaskę jeszcze większą»”³². Komentarz ten odnosi się do *Georgik* Wergiliusza, poematu napisanego na zlecenie Oktawiana Augusta, który po okresie wojen domowych ustanowił Cesarstwo Rzymskie, inicjując tym samym epokę Pax Romana, i chciał przekonać Rzymian, aby po okresie zaangażowania politycznego wzorem Cyncynata powrócili do rolniczego trybu życia.

TEŚKNOTA I HARMONIA

Pieśń op. 13 nr 3 napisana została do najsławniejszego wiersza Li Tai Po *Na obczyźnie*. To jakby wizytówka całej poezji chińskiej:

Leżałem na obcej ziemi. Przed moje posłanie
Księżyc rzucił biały blask.
Podniosłem głowę – pomyślałem najpierw,
Że to poranny szron tak lśni.
Wtem zrozumiałem: księżyc, księżyc...
I pochyliłem twarz ku ziemi,
A moja ojczyzna dała mi znak z daleka³³.

³¹ A. Webern, *Droga do Nowej Muzyki*, tłum. Z. Wachowicz, „Res Facta” 1972, t. 6, s. 15.

³² Ibidem, s. 39.

³³ Przekład wersji Bethgego.

Ton i nastrój tego wiersza przypomina atmosferę ulubionej książki Weberna – *Waldheimat* [*Leśna ojczyzna*] Petera Roseggera. Tęsknota za domem ma też sens metaforyczny – przypomina o „nieskończonej tęsknocie” romantyków, której najwyższym wyrazem była muzyka.

Kolejna, finałowa pieśń op. 13 to *Ein Winterabend* [*Wieczór zimowy*] do słów Georga Trakla. Wiersz mówi o tęsknocie zaspokojonej, o powrocie do domu. Oto ostatnia strofa:

W dom wędrowiec kroczy cicho;
A próg bólem w kamień zastygł.
Oto skrzy się jasnym blaskiem
Wprost na stole chleb i wino³⁴.

Podobnie u Lao-tsy:

Tysiące rzeczy rodzi się i rozwija, a ja przyglądam się, jak
powracają (do swego źródła).
Każda rzecz rodzi się i osiąga pełny rozkwit, (a wówczas)
każda z nich wraca do swego źródła.
Powrót do źródła oznacza pełny spokój. Nazywamy to
spełnieniem swego przeznaczenia³⁵.

Spośród trójki kompozytorów drugiej szkoły wie-
deńskiej tylko Webernowi przyświecał ideał harmonii
osiągalnej tu i teraz. Schönberg szukał jej w świecie
przyszłym, zarówno w sensie politycznym, jak i reli-
gijnym. Berg przedstawiał świat w rozpadzie i człowie-
ka w rozdarciu, choć z przeblaskami transcendencji.

ELITARYZM I SAMOTNOŚĆ

To, co Webernowi wydawało się naturalne, publiczność
uznała za sztuczne. Archaiczną prostotę poczytywano
za nowoczesny indywidualizm. Z podobnymi reakcja-
mi spotykała się także muzyka taoistów. Poświęconą
jej książkę Kenneth J. DeWoskin zatytułował *A Song
for One or Two*³⁶. Cytra *qin* była instrumentem kone-
serów i samotników. O czym świadczy zanotowany

³⁴ Tłum. B. Baran, [w:] M. Heidegger, *Język*, [w:] idem, *W drodze do języka*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 26.

³⁵ Lao-tsy, *Tao-Te-King*..., op. cit., rozdz. 16, s. 15.

³⁶ K. J. DeWoskin, *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*, Ann Arbor 1982.

w VII w. po Chr. dialog *Song Yu odpowiada na pytania króla Chu*:

Król Xiang z Chu zapytał Song Yu: „Czy dopuściłeś się jakiegos występku? Jak inaczej wytłumaczyć, że literaci oraz szerokie rzesze ludzkie tak ostro cię krytykują?”. Song Yu odpowiedział: „Owszem, to prawda. Proszę cię, mój wielki królu, o wybaczenie – jeśli pozwolisz, usprawiedliwię się przed Tobą. Oto ktoś przybywa z obcych stron i śpiewa w naszej stolicy. Jeśli najpierw zaczniesz śpiewać ludowe pieśni ‘Xiali’ i ‘Baren’, tyśiące ludzi dołączy do niego w śpiewie; jeśli następnie zaczniesz śpiewać pieśni ‘Yang e’ i ‘Xielu’, setki ludzi dołączy do niego w śpiewie; a jeśli potem zaczniesz śpiewać pieśni ‘Yangchun’ i ‘Baxiue’, ledwie kilka tuzinów ludzi dołączy do niego w śpiewie – a kiedy będzie kończyć swą pieśń kadencją złożoną z trzech dźwięków *shang*, *yu* oraz *zhi*, tylko nieliczni będą umieli towarzyszyć mu w śpiewie. Dlatego: im bardziej wymagająca jest pieśń, tym mniej jest ludzi, którzy umieją dołączyć do śpiewu.

Święty pośród literatów [...] ma myśli niezwykle i zachowuje się osobliwie. Jego usposobienie jest zrównoważone i udaje się on w miejsce odosobnione. Jak tamci zwykli, przyziemni ludzie mogą zrozumieć moje działanie?”³⁷.

Taka relacja między mędrcem a pospółstwem jest prawidłem ogólnym, o którym tak pisze Lao-tsy:

Uczeni o małej (miernej wiedzy), usłyszawszy o (zasadach) tao, śmieją się z tych zasad na cały głos, a nawet ci z nich, którzy się nie śmieją, nie (uważają ich za) dostateczne (dobre), by przyjąć je jako zasadę (swego postępowania)³⁸.

Idea muzyki *for one or two* siłą rzeczy nie mogła być całkiem obca kręgowi Schönberga, który powołał do życia Towarzystwo Prywatnych Wykonań Muzycznych. Inaczej jednak niż chińscy mędrcy, których usposobienie było zrównoważone, Webern cierpiał z powodu niezrozumienia i wrogości, z jakimi się spotykał. Może Lao-tsy posłużyłby mu radą i jakąś pociechą:

Kto potrafi nadmiar tego, co posiada, zaofiarować (całemu światu) pod niebem?

Potrąfią tego dokonać tylko ci, co posiadli tao³⁹.

³⁷ Cyt. za Y. Jiang, „*Grosse Musik ist tonlos...*”, op. cit., s. 47–48. Przekład własny.

³⁸ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 41, s. 38.

³⁹ Ibidem, rozdz. 77, s. 67.

A w innym miejscu:

Wielkie rzeki i morza mogą stać się władcami stu dolin dzięki temu, że potrafią się znajdować poniżej nich.

Właśnie dlatego mogą stać się władcami stu dolin.

Dlatego

Jeśli święty (mędrzec) pragnie zgodnie (z tą zasadą) znaleźć się nad ludem, powinien przynajmniej w słowach znaleźć się pod nim.

Jeśli pragnie się znaleźć na czele ludu, powinien siebie samego umieścić z tyłu (za ludem).

[...]

Dlatego

(Wszyscy na ziemi) pod niebem z radością będą go popychać, (wysuwać) do przodu i nigdy nie będą mieli go dość⁴⁰.

Przekonanie Schönberga, że nadejdzie czas, kiedy tematy serialne będzie się gwizdać podczas porannej toalety⁴¹, świadczy o optymistycznej ocenie możliwości znalezienia się na czele ludu. Zdaje się, że Webern też pokładał w ludzkie niemałe nadzieje, jeśli wierzyć Karlowi Amadeusowi Hartmannowi, który w liście do żony Elisabeth, pisanym w czasie II wojny światowej, donosił: „Ostatnio [Webern] powiedział mi zupełnie szczerze: „Kiedys w przyszłości nawet listonosz będzie gwizdał moje melodie”⁴².

TAO I SERIA DODEKAFONICZNA

Filozofia chińska to nie tylko rozpoznanie rzeczywistości jako procesu. Odkrywa ona także niezmienną zasadę, która reguluje metamorfozy świata. Przemiany

⁴⁰ Ibidem, rozdz. 66, s. 60–61.

⁴¹ Nawet jeśli wypowiedź ta ma rangę jedynie apokryfu, to i tak jest znacząca. Udokumentować można za to inną opinię Schönberga (z listu do Hansa Rosbauda, 12 maja 1947): „Ale nie ma niczego, za czym tęsknię bardziej (jeśli w ogóle za czymkolwiek), niż za tym, by uważano mnie za lepszą wersję Czajkowskiego – na miłość boską: trochę lepszą, ale naprawdę to wszystko. A jeśli już coś więcej, to żeby ludzie znali moje melodie i je gwizdali” (*Arnold Schoenberg Letters*, red. E. Stein, New York 1965, s. 243). Cytat ten zawdzięczam wnikliwoci recenzenta niniejszego eseju.

⁴² Co Hartmann opatrzył komentarzem: „Choć mnie się zdaje, że listonosz będzie raczej gwizdał na jego melodie”. Cyt. za: H. Moldenhauer, R. Moldenhauer, *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*, tłum. K. W. Bartlett, Zürich 1980, s. 493. Również za ten cytat dziękuję recenzentowi.

nie są chaotyczne, lecz uporządkowane. Porządek ten, choć trudno uchwytyny, jest niezmienny, wieczny, trwały (chiń. *chang*)⁴³. Przypomnijmy początek *Tao-Te-King*:

Tao, które można wyrazić słowami, nie jest (prawdziwym) niezmiennym tao.

A w innym miejscu:

Istnieje coś, powstałe z chaosu, zanim się jeszcze niebo i ziemia zrodziły.

Jakże ciche jest ono. Jakże puste i bezkresne!

Stoi samotnie i nie ulega żadnym przemianom⁴⁴.

Tao można porównać do piasty koła – dzięki temu, że jest ona pusta i niezmienna, koło może się obracać i przynosić pożytek. Albo do wnętrza dzbanu – dzięki temu, że jest ono puste i niezmiennie, dzban może nosić wodę i przynosić pożytek⁴⁵.

Czy seria dodekafoniczna jest odpowiednikiem tej zasady? Pod pewnymi względami – tak.

Pierwsza analogia dotyczy niezmienności serii i tao. To dlatego słowa Lao-tsy o tao i jego relacji do świata przyrody brzmią jak poetycka wypowiedź o serii i jej relacji do muzyki serialnej: „Oddziałuje na wszystko dokoła i nie (odczuwa) zmęczenia. Można [ją] uważać za matkę (całego świata) pod niebem”⁴⁶. Druga analogia odnosi się do zasady równowagi: tao jest naturalnym prawem, które reguluje dynamikę *yin* i *yang*. Proces świata fizycznego to, przypomnijmy, nieustanne dążenie do likwidowania asymetrii między nimi. Podobnie z serią: ponieważ żaden dźwięk nie jest w niej wyróżniony, panuje między nimi równowaga. Jak objaśnia Webern, w muzyce tonalnej „dźwięk podstawowy musi uzyskać pewną przewagę, jeśli słuchacze mają go zauważyć. [...] Obecnie nastąpiła pod tym względem diametralna zmiana. Ponieważ nie istniał już dźwięk podstawowy [...], czuło się potrzebę zapobiegnięcia temu, aby jakiś dźwięk uzyskał przewagę, aby przez powtórzenie «wybijał się» spośród innych”⁴⁷. Muzykę tak zrównoważoną

cechuje „związek”, „relacyjność”, „współzależność” (niem. *Zusammenhang*): „Teraz Państwo zrozumieją, jak powstał nasz styl. Nie utrata tonalności, lecz dążność do wytworzenia związku spowodowała jego powstanie”⁴⁸. Dzięki temu „związkowi” seria osiąga ideał nieokreśloności, którego zaprzeczeniem była muzyka tonalna z jej systemową hierarchią i emocjonalnym charakterem relacji funkcyjnych. Cytowany wcześniej fragment *Tao-Te-King* o pięciu dźwiękach, które czynią ludzi głuchymi, można by więc sparafrazować tak: „Trzy funkcje harmoniczne sprawiają, że ludzie tracą równowagę”.

Ale są też ważne powody, by serię uznać za przeciwieństwo harmonii tao. Seria, a zwłaszcza seria Weberna, jest wytworem intelektu, przejawem kunsztu i uczoności. Tymczasem Lao-tsy oznajmia: „Gdy (na świecie) pojawiły się mądrość i wiedza, wówczas powstała «wielka sztuczność»”⁴⁹. Taoiści przeciwstawiali wiedzy – spontaniczność (chiń. *ziran*):

Zrodzić (tysiące rzeczy), lecz nie uważać ich za swoją własność,

Sprawiać, (że tysiące rzeczy się rozwijają) i nie (uważać), że się dokonało olbrzymiego wysiłku,

Przewodzą (tysiącom rzeczy), lecz nie sprawować nad nimi władzy,

Oto jest to, co nazywamy najgłębszym i najbardziej tajemniczym przejawem (cnoty) *te*⁵⁰.

Należy tu wszelako poczynić pewne zastrzeżenie, które łagodzi sprzeczność między sztucznością serii a spontanicznością tao. Otóż Webern uzasadniał serializm historiozoficznie, argumentując, że prowadziły ku niemu tendencje rozwojowe muzyki. Ta Webernowska historiozofia opierała się na modelu organicznym. Co oznacza, że historia rozwija się samoczynnie i spontanicznie. W tym sensie „sztuczność” serii byłaby jednak przejawem owej naturalnej „spontaniczności”. Webern powołuje się na Goethego: „W *Metamorfozie roślin* występuje jasno myśl, że wszystkie twory człowieka muszą być takie jak w przyrodzie, ponieważ natura wyraża się tak samo w tej szczególnej formie, jaką jest człowiek”⁵¹.

⁴³ Zob. F. Youlan, *Krótką historia...* op. cit., s. 112.

⁴⁴ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 25, s. 24.

⁴⁵ Zob. Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 11, s. 10.

⁴⁶ Ibidem, rozdz. 25, s. 24.

⁴⁷ A. Webern, *Droga do Nowej Muzyki...*, op. cit., s. 37.

⁴⁸ Ibidem, s. 37.

⁴⁹ Lao-tsy, *Tao-Te-King...*, op. cit., rozdz. 18, s. 16.

⁵⁰ Ibidem, rozdz. 51, s. 47.

⁵¹ A. Webern, *Droga do Nowej Muzyki...*, op. cit., s. 38.

Drugą niezgodność z tao nieco trudniej zrealtwyizować, choć wydaje się ona mniejszej wagi, bo przecież zajmują nas tu analogie, a nie identyczności: „Poza muzyką zachodnioeuropejską – pisze Webern – istnieje jeszcze muzyka innych narodów, na przykład muzyka japońska i chińska; o ile nie jest ona naśladownictwem naszej muzyki, niewiele z niej rozumiem. Tam zamiast siedmiu dźwięków występują inne szeregi. Szczególna konsekwencja i głębokie uzasadnienie naszego systemu zdają się jednak wskazywać, że naszej muzyce wytyczona została szczególna droga”⁵².

Niezgodność trzecia wiąże się z ujawniającą się stopniowo w twórczości Weberna komponentą chrześcijańską. W okresie ekspresjonistycznym była ona ukryta, aczkolwiek znacząca – to fascynacja mistyką Emanuela Swedenborga, którego dzieło *Vera Christiana Religio* czytał po łacinie. Pierwszym wyraźnym przejawem tendencji chrześcijańskiej jest *Pięć pieśni religijnych* op. 15. Tematyka ta jest nieprzerwanie obecna w kolejnych trzech opusach. Swoistą syntezą romantyzmu i chrześcijaństwa są dzieła późne do słów Hildegardy Jone. Kosmiczną zasadą nie jest tam logos-*tao*, lecz logos-słowo, które otwiera *I Kantatę* op. 29:

Plomienny błysk życia gruchnął z obłoku słowa.

Za nim grom bijącego serca, drżącego, póki nie znajdzie spokoju.

W chorałowym finale *II Kantaty* op. 31 słowo to ożywia całą naturę:

Uwolnione z łona

W Bożym śnie wiosennym:

Przyszło оголоcone

Do gwiazdy, człowieka i drzewa

Od tego, co większe ku temu, co wielkie.

⁵² Ibidem, s. 17. Trzeba zauważyć (a to jednak w jakimś stopniu relatywizuje europocentryzm Weberna), że w uzasadnieniu naturalności zachodniego systemu muzycznego (skali majorowej) Webern w osobliwy sposób odwołuje się do zjawiska alikwotów. Nie podkreśla wcale zasady superpozycji tercji, lecz uwydatnia rolę kwinty (okalającej tonikę jako dominanta górna i dolna) i odwołuje się do quasitaoistycznego argumentu „równowagi”: „Kwinta jest najbliższym tonem [górnym] wpadającym w ucho, pozostaje zatem w najbliższym pokrewieństwie z tonem podstawowym. Możemy stąd wysnuć wniosek, że ton podstawowy znajduje się w tym samym stosunku do tonu leżącego o kwintę niżej. Mamy tu więc coś w rodzaju paralelogramu sił, «równowaga» jest zachowana; równowagę się siły ciągnące w górę i w dół” (ibidem).

Chryścianizm Weberna był nieortodoksyjny, bo nie stawiał człowieka w centrum. Topika wiosenna, charakterystyczna dla wielu umuzycznionych przez Weberna tekstów Jone, podkreśla zasadę metamorfozy, a także rytmicznego cyklu śmierci i odrodzenia, co spowija jego chrześcijańskie przekonania w aurę romantyczną, czy też quasi-taoistyczną.

(UND HEIDEGGER IST DOCH DABEI)

Na koniec przeblysk perspektywy, której nie zdołamy już tutaj zgłębić. W książce *Heidegger's Hidden Sources* Reinhold May⁵³ wykazał, jak istotne dla myśli Martina Heideggera były intuicje płynące z taoizmu i buddyzmu zen. Heidegger skrzętnie je ukrywał i tylko gdzieniegdzie odsłaniał, np. kiedy *W rozmowie o języku* kazał swemu japońskiemu rozmówcy wypowiedzieć kluczowe zdanie: „Dla nas pustka jest najwyższym imieniem tego, co pan chciał powiedzieć słowem «bycie»”⁵⁴.

Esej Heideggera *Język* zawiera interpretację wiersza Trakla *Ein Winterabend* – tego samego, który wieńczy op. 13 Weberna, dopełniając *Na obczyźnie* Li Tai Po. Uwagi filozofa, zwłaszcza zaś kluczowe zdanie – „Język mówi jako dzwonięcie ciszy [*Geläut der Stille*]”⁵⁵ – głęboko rezonują z naszkicowaną tu wizją hermeneutyczną. Otwierają dalsze perspektywy rozważań na temat zagadkowych powinowactw między romantyzmem, taoizmem, Webernem i Heideggerem.

BIBLIOGRAFIA

- Arnold Schoenberg *Letters*, red. Erwin Stein, St. Martin's Press, New York 1965.
- Debon Günther, *Daoistisches Denken in der deutschen Romantik*, B. Guderjahn, Heidelberg 1993.
- DeWoskin Kenneth J., *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1982.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Gedichte*, red. i komentarz Erich Trunz, C. H. Beck, München 1999.

⁵³ R. May, *Heidegger's Hidden Sources. East Asian Influences on His Work*, tłum. i esej uzupełniający G. Parkes, London–New York 1996.

⁵⁴ M. Heidegger, *Język...*, op. cit., s. 97.

⁵⁵ Ibidem, s. 23.

- Goethe Johann Wolfgang von, *Refleksje i maksymy*, tłum., oprac. i wstęp Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *W drodze do języka*, tłum. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2007.
- Jiang Yimin, „Grosse Musik ist tonlos”. *Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik der deutschen Frühromantik*, Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1995.
- Johnson Julian, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Jullien François, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. Beata Szymańska, Anna Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Lao Tse, *Wielka księga Tao*, tłum. i objaśnienia Jarosław Zawadzki, Hachette, Warszawa 2009.
- Lao-tsy, *Tao-Te-King, czyli Księga Drogi i Cnoty*, tłum. Tadeusz Żbikowski, „Literatura na Świecie” 1987, nr 1 (186), s. 3–72.
- May Reinhold, *Heidegger's Hidden Sources. East Asian Influences on His Work*, tłum. i esej uzupełniający Graham Parkes, Routledge, London–New York 1996.
- Moldenhauer Hans, Moldenhauer Rosaleen, *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*, tłum. Ken W. Bartlett, Atlantis-Verlag, Zürich 1980.
- Peyser Joan, *To Boulez and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham–Toronto–Plymouth 2007.
- Webern Anton, *Droga do Nowej Muzyki*, tłum. Zygmunt Wachowicz, „Res Facta” 1972, t. 6, s. 14–39.
- Youlan Feng, *Krótką historia filozofii chińskiej*, red. Derk Bodde, tłum. Michał Zagrodzki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Zhuangzi, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. z oryginału Marcin Jacoby, Iskry, Warszawa 2009.

sequence of analogies with the Chinese world view and aesthetics. This essay considers a number of such convergences: connection to nature understood as an infinite series of transformations, the role of silence and “lingering tone”, distrust of civilisation and cultivation of the ideal of archaic simplicity, inner harmony understood as a balance of opposites, the motif of longing, elitism and, finally, twelve-tone row as an analogy to Tao.

Keywords

Anton Webern, music aesthetics, modernism, Taoism, intercultural studies

SUMMARY

Marcin Trzęsiok

The Tao of Webern

The music and aesthetics of Anton Webern, in spite of their seemingly radical innovativeness, are rooted in the culture of German romanticism. It is thus not surprising that in relation to this work one could conduct the same thought experiment that German sinologists applied to romantic poetry – to find in Webern's work a whole