

Leszek Polony

Akademia Muzyczna w Krakowie

O Wandern, Wandern, meine Lust. **Symbole wędrówki** **w późnych sonatach fortepianowych** **Schuberta**

W naukach humanistycznych funkcjonują, z grubsza rzecz biorąc, dwa zasadnicze rozumienia symbolu. W szerokim rozumieniu, przyjętym w takich dyscyplinach jak lingwistyka, semiologia, socjologia kultury czy antropologia kulturowa, symboliczność jest cechą wszelkiego znaku i oznacza jego odmienność bytową od odniesienia. Mówiąc słowami Leszka Kołakowskiego: „(...) symbolem w sensie najszerszym jest każdy znak, który może być rozumiany, to znaczy, może odsyłać do czegoś innego niż on sam, na mocy przyjętego systemu komunikacji. Symbolem jest, między innymi, każde słowo znaczące lub jego zastępnik w dowolnym kodzie.”¹

W znaczeniu węższym, przyjętym w filozofii hermeneutycznej oraz naukach o sztuce, symbol to znak szczególny. Jest on, mówiąc słowami Hansa-Georga Gadamera, „uobecnieniem” i „ucieleśnieniem” znaczenia. „Widzialny przejaw” i „niewidzialne znaczenie” są w nim nierozdzielne.²

1 L. Kołakowski, *Symbole religijne i kultura humanistyczna* [w:] *Kultura i fetysze*, PWN, Warszawa 1967, s. 239-241.

2 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 96-104, 164-165; H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 42-52.

Tak rozumiany symbol cechuje umotywowany, nieprzejrzysty, płodny i otwarty znaczeniowo charakter. Mówiąc inaczej, symbol znaczy poprzez swój wygląd zmysłowy, swoją strukturę i substancję, zespół swych cech charakterystycznych. Jest nacechowany semantycznie, ale pozostawia zawsze po swej „drugiej stronie” niewypowiadalną tajemnicę.

Muzyka jest w swej istocie sztuką symboliczną. Przez symbol w muzyce proponujemy rozumieć:

„rozwinętą myśl o charakterze tematu czy motywu przewodniego, fragment czy samodzielny część utworu, która może być oparta na określonym toposie stylistycznym, gatunkowym czy ekspresywnym, lub np. na zwartym i syntetycznym zespole figur retorycznych – i która „uobecnia” jakąś dziedzinę doświadczenia egzystencjalnego, staje się reprezentacją postaci literackiej, przedstawia trudne do zwerbalizowania przeżycia czy nawet idee filozoficzne.”³



Zajmiemy się w niniejszym tekście motywami wędrowki w późnych sonatach fortepianowych Schuberta. W znakomitej pracy o gestach, toposach i tropach muzycznych Robert Hatten pisze:

„w swych późnych sonatach Schubert sonduje otchłań głęboko egzystencjalnych kwestii doświadczanych przez podmiot, którego działanie słuchacz może łatwo uchwycić. Aczkolwiek nie powinniśmy etykietować owego podmiotu czy działającej osoby jako samego Schuberta, możemy jednak słyszeć fikcyjnego protagonistę przeżywającego epicką, wewnętrzną czy zewnętrzną walkę, dotyczącą niezdeterminowanej sytuacji w sercu dyskursu. Nie możemy też nazwać dokładnych odniesień dramatu: muzyka nie jest określona w takim sensie. Lecz sytuacyjna precyzja jest nieistotna dla naszego poczucia znaczenia muzyki: możemy z łatwością wyobrazić sobie odpowiedni scenariusz lub postępować bez takiej szczegółowości. Co istotne, to precyzja afektywnego znaczenia dzieła – i to znaczenie może być „zbyt określone” dla słów, jak wkrótce ogłosi Mendelssohn.”⁴

Schubertowskim archetypem wędrowki jest wczesna pieśń *Der Wanderer* op. 4 nr 1, skomponowana w 1816 roku i zacytowana później jako temat wariacji w drugiej, wolnej części (*Adagio*) *Fantazji C-dur (Wandererfan-*

3 L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011, s. 271.

4 R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 182. Tłum. L.P.

tasie) op. 15. Aluzyjną obecność motywów z tej pieśni stwierdzamy w *Sonacie B-dur D 960* w przetworzeniu pierwszej części. Wszelako idzie nam teraz nie tylko o aluzyjne autocytyaty, ale samą ideę wędrowki, wyrażającą się rozmaitymi środkami muzycznymi.

Po pierwsze więc, wyraża się ona marszem w jego wielorakich odmianach. Jego zasadniczą postacią jest marsz żywy, zdecydowany, energiczny, z towarzyszącą mu wstępującą linią melodyczną. Tak rozpoczyna się *Wanderer-Fantasie*:



Przykł. 1. *Wanderer-Fantasie* op. 15, t. 1-3

Podobnym, choć niewątpliwie mniej dynamicznym marszem rozpoczyna się *Sonata A-dur D 959*. Hatten zwraca uwagę na obecność już w pierwszym takcie utworu charakterystycznego dwuelementowego gestu muzycznego, złożonego z uderzeń na mocnej i słabej części taktu (w istocie nuta w basie, przypadająca na słabą część taktu, poprzez pauzę o charakterze synkopy, nabiera także charakteru tonu długiego, akcentowanego). Gest ów, poprzedzony przy powtórzeniach przedtaktową ósemką, zmienia się w takcie 8. w dialektyczną odpowiedź, odwrócenie poprzedniego motywu rytmicznego: następstwo tonów na słabej i mocnej części taktu:



Przykł. 2. *Sonata A-dur D 959*, t. 1-6

Hatten wywodzi ów gest z motywu otwierającego *Sonatę Hammerklavier* op. 106 Ludwiga van Beethovena, przypisując jego Schubertowskiej odmianie charakter „stoickiego heroizmu”. Warto zauważyć obecność tego gestu już w *Wandererfantasie*, jak i w *Sonacie c-moll* D 958. Pierwszy temat allegro sonatowego w tym ostatnim utworze jest wprawdzie *quasi*-walcowym wariantem marsza, ale podobne przykłady tropu⁵ walca i marsza pojawiają się u Schuberta, a potem u Roberta Schumanna (np. w *Karnawale* op. 9), na co zwraca uwagę Hatten w innej pracy.⁶ Naturalnie konieczne wydaje się tu także wskazanie na intertekstualne odniesienie do tematu Beethovenowskich *32 Wariacji c-moll* WoO 80:



Przykł. 3. *Sonata c-moll* D 958, t. 1-8

Inną postacią marsza, wywodzącą się ze wspomnianej pieśni *Der Wanderer* op. 4 nr 1, jest marsz mniej lub bardziej powolny, ciężki, mozolny – *mit trägem Fuß*, jak powiadają słowa pieśni *Einsamkeit* z cyklu *Winterreise*. Towarzyszą mu miarowe repetycje. Marsz tego typu kojarzy się z poczuciem melancholii, obcości, samotności, a nawet pewnego fatalizmu:

- 5 Używam tu pojęcia tropu w znaczeniu przyjętym przez R.S. Hattena, jako „interpretacyjnej syntezy (...) przeciwstawnych topoi”. R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures...*, s. 2-3.
- 6 R.S. Hatten, *Symfonia od Beethovena do Mahlera. „Tropowanie topoi”* [w:] *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, M. Tomaszewski i M. Chrenkoff (red.), Akademia Muzyczna, Kraków 2003, s. 83-106.

62. *Sehr langsam.* (♩ = 63.) Fr. Schubert, Op. 4. N° 1.

PIANOFORTE.

Ich komme vom Ge-bir-ge her.

Przykł. 4a. Pieśń *Der Wanderer* op. 4 nr 1, t. 1-8

Przykł. 4b. *Sonata B-dur* D 960, t. 150-156

Liryczną odmianą ostatniego wariantu marsza jest temat *Adagia* z *Fantazji C-dur* op. 15, zaczerpnięty z cytowanej pieśni, gdzie towarzyszy drugiej strofie z jej metaforami zimnego słońca, zwiędłych kwiatów i przebrzmiałego życia. Marsz nabiera tu charakteru zgoła żałobnego:

Adagio

Przykł. 5. *Fantazja C-dur* op. 15, *Adagio*, t. 1-4

Najrozmaitsze warianty owej śpiewnej, melancholijnej odmiany marsza znajdujemy w wolnych częściach późnych sonat. W podanych niżej przykładach z trzech ostatnich sonat kompozytora zwraca uwagę pokrewieństwo harmoniczne i melodyczne (kolejno tonacje: des-moll modulująca do E-dur, fis-moll, cis-moll oraz opadające motywy westchnieniowe wokół III i V stopnia tonacji molowej). *Andantino* z *Sonaty A-dur* D 959 jest paradoksalnym przykładem marsza zaszczipionego na menuecie ($\frac{3}{8}$), *Andante sostenuto* z *Sonaty B-dur* D 960 wpisuje rytm marsza żałobnego w takt $\frac{3}{4}$ o wolnym tempie:



Przykł. 6a. *Sonata c-moll* D 958, część II, t. 18-22



Przykł. 6b. *Sonata A-dur* D 959, część II, t. 1-8



Przykł. 6c. *Sonata B-dur*, część II, t. 1-4

Nie trzeba oczywiście zapominać, iż wędrówka u Schuberta – kompozytora cyklu *Die schöne Müllerin* do poezji Wilhelma Müllera – to nie tylko miarowe kroczenie, ale i płynny ruch, którego prawzorem jest bieg strumienia. *Vom Wasser haben wir's gelernt* – śpiewa młody wędrowiec. Pieśni tego cyklu – na przykład *Das Wandern* nr 1 czy *Danksagung an den Bach* nr 4 – są niewątpliwie wzorcem dla pieśniowego w swym charakterze tematu *Ronda* z *Sonaty A-dur* D 959 z jego „falującym” akompaniamentem rozłożonych akordów:

Etwas langsam.

War es

al - so gemeint, mein rauschender Freund, dein Sin - gen, dein Kling - en,

Przykł. 7a. *Die schöne Müllerin* nr 4, t. 1-8

Allegretto

Przykł. 7b. *Sonata A-dur* D 959, *Rondo*, t. 1-5

Postępując w podobny sposób, odnajdziemy z kolei prototyp „jeździeckiego toposu” finału *Sonaty c-moll* D 958 w *Myśliwym* z *Pięknej Młynarki* (nr 14 cyklu). Uderza tu analogia tonacji (c-moll) i metrum ($\frac{6}{8}$), aczkolwiek sam punktowany rytm „cwałowania” zaznaczony jest wyraźniej w sonacie. W pieśni Schuberta idzie oczywiście nie tylko o symboliczny obraz jeźdźca uganiającego się za zwierzyną, lecz przede wszystkim o wzburzenie i za-

zdrość bohatera, upatrującego w myśliwym intruza, konkurenta do względów wybranki; to właśnie ta, czternasta z kolei pieśń cyklu, przynosi zwrot w poetyckiej „fabule”, którego efektem stanie się uczuciowa katastrofa.



Przykł. 8a. Sonata c-moll D 958, część IV, t. 1-4

Przykł. 8c. Die schöne Müllerin nr 14, Der Jäger, t. 1-8

Wskazane analogie można oczywiście poszerzać w nieskończoność o pokrewne przykłady. Wyodrębniamy w ten sposób pewne typy symboli, nigdy nie wyczerpując istoty ich indywidualnej postaci i różnorodnych odcieni ekspresywnego znaczenia. Dla uchwycenia tych ostatnich właściwszą drogą byłaby szczegółowa analiza procesu muzycznego, zarówno w kategoriach rozmaitych gestów motywicznych, toposów stylistycznych i ich syntetycznych zespołów, jak i dynamiki ewolucji, kontrastów, przebiegu energetycznego muzyki.

Kwintesencją rodzącego się w twórczości Schuberta romantyzmu są wolne części *Sonaty c-moll* D 958 i *Sonaty A-dur* D 959. Poświęćmy im na koniec nieco uwagi.

Pierwsza z nich, *Adagio*, ujęta została w ulubionej Schubertowskiej formie pieśniowo-rondowej $ABA_1B_1A_2$ o generalnym schemacie tonalnym As-des-As-f-As. Części refreniczne A i A_1 utrzymane są w stylu chorałowego, lamentacyjnego *religioso*, bądź to podniosłego i majestatycznego, bądź angelicznego w swym charakterze ekspresywnym poprzez przeniesienia w górny rejestr fortepianu. Ale naszą uwagę zwracają przede wszystkim epizody B i B_1 . Pojawiają się w nich kontrasty nieznanne muzyce klasycznej. Rozbudowane łuki przebiegu energetycznego ewoluują od melancholijnej kantyleny w dynamice *piano* po burzliwe, nabrzmiewające repetycje akordowe w dynamice *fortissimo*. Dochodzi tu do głosu fatalistyczny rytm marsza żałobnego, ale i coś więcej: fale i *crescenda* brzmieniowe, w których wyczuwamy rozpacz i bunt. Poprzez liczne wariacyjne zmiany akompaniamentu i faktury instrumentalnej, nagłe kontrasty, modulacyjny przebieg harmoniczny, a więc generalnie swobodną, ewolucyjną zasadę rozwoju muzycznego, na ciągle obecny rytm żałobnego marsza nakłada się styl fantazji, symbolizującej emocjonalną burzę uczuć o najwyższym napięciu i ogromnej amplitudzie.

Andantino z *Sonaty A-dur* D 959 ma z kolei budowę ABA_1 . Ogniwa skrajne to, jak wspomnieliśmy, marsz zaszczerpiony na menuecie. Jego śpiewna melodia, pełna muzycznych westchnień i skarg, wybucha co chwila tłumionymi, bolesnymi eksklamacjami surowo brzmiących współbrzmień czystej kwarty, wspartej oktawowymi zdwojeniami (t. 13, 27, 45, 59). Wahadłowy rytm oktaf w akompaniamentcie (zdaniem Hattena – wariant przewodniego gestu motywicznego, o którym wspominaliśmy wyżej) wprowadza, w miejsce „stoickiego heroizmu” pierwszej części, nastrój pewnej monotonii, fatalizmu, być może natrętnej myśli, dręczącej niczym tykanie zegara w głuchej ciszy. I oto w środkowym ogniwie rozpętuje się znowu prawdziwe szaleństwo fortepianowej wirtuozerii w stylu romantycznej fantazji – narastające fale gam, pasaży, figuracji, potężnych akordów znajdują swój finalny wydzźwięk w długim odcinku o charakterze recytatywnym. Deklamacyjne motywy na kształt barokowej figury *interrogatio* puentowane są druzgocącymi „ciosami” akordów i przedzielane pauzami. Analogia z epilogiem *Nokturnu H-dur* op. 32 nr 1 Fryderyka Chopina wydaje się wprost uderzająca. Powstał on osiem czy może dziewięć lat później od sonaty Schuberta, ale Chopin nie mógł jej jeszcze znać, bowiem została wydana dopiero w 1839 roku. To romantyczna inspiracja podyktowała obu twórcom tę dramatyczną rozmowę z nieubłaganim fatum. Skala kontrastu w utworze Schuberta sięga podobnej rozpiętości

przestrzeni dźwiękowej, faktury brzmieniowej i dynamiki, jak kulminacje *Allegro moderato* w *Symfonii „Niedokończonej”* oraz *Andante con moto* w *Symfonii C-dur „Wielkiej”*. W ogniwie A₁, obok nowego akompaniamentu w postaci falującej figuracji rozłożonych akordów, pojawia się w górnym rejestrze kontrapunkt motywiczny w postaci szesnastkowych repetycji. Mogą przywołać na myśl jakąś cichą skargę lub łzy.

Schubertowska wędrownica muzyczna, w której przewodnią rolę odgrywa słowny lub bezsłowny śpiew jako głos podmiotu lirycznego, staje się zatem w późnych sonatach i symfoniach Schuberta symbolem ludzkiego losu. Jawi się on w całym bogactwie jego etapów i epizodów, we wszelkich barwach, w całej swej dramaturgii i tragizmie – i zarazem w osobliwym zgęszczeniu, artystycznej kondensacji. Właśnie na przykładzie całych utworów i ich części można uchwycić intuicyjnie fenomen niepowtarzalnego, idiomatycznego charakteru muzycznej „ekspresji symbolicznej”. Sięga ona oczywiście do sfery ponad-werbalnej, ponad-semantycznej – którą romantycy określali jako „poetyczność” muzyki. Owa romantycznie rozumiana „poetyczność” transcenduje także samą poezję. Sens ekspresywno-estetyczny utworu poetyckiego nie daje się bowiem sprowadzić do samej „treści” wiersza. Podobnie i sens romantycznej pieśni transcenduje jej tekst poetycki i bywa uchwytany dla wrażliwego słuchacza bez zrozumienia jej literackiej zawartości.

Nigdy nie dość powtarzać „złotą myśl” Claude’a Debussy’ego: „muzyka jest stworzona dla niewyraźnego.”⁷ Simone Weil pisała bardzo podobnie o poezji: „Piękno wiersza odpowiada dokładnie temu, czy i jak uwaga nasza podczas pisania go orientowała się ku temu, co niewyraźne”. Cytując tę myśl, Adam Zagajewski komentuje: „jest to jedna z najważniejszych rzeczy, jakie napisano o poezji.”⁸

7 Cyt. za S. Jarociński, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, PWM, Kraków 1972, s. 139.

8 A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Wydawnictwo a5, Kraków 2011, s. 157.