

Bartłomiej Barwinek

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Emblemat jako środek nowej retoryki muzycznej w oratorium *Das Unaufhörliche* (1931) Paula Hindemitha*

Nazwisko Paula Hindemitha (1895-1963) polski odbiorca wiąże zazwyczaj z jego muzyką kameralną i solową lat 30. i 40., bogatą w walory dydaktyczne. Na zasadzie faktów historycznych funkcjonują ponadto tytuły oper – zrazu agresywnie prowokatorskich, potem zaś klasycyzujących, neopitagorejskich w formie i treści. Do kategorii Hindemithowskich *opera incognita* policzyć należy z pewnością oratorium *Das Unaufhörliche*, powstałe do libretta jednego z czołowych ekspresjonistycznych poetów niemieckich – Gottfrieda Benn (1886-1956). Temat ów może być interesujący dla badacza co najmniej z kilku powodów.

* Artykuł na podstawie pracy magisterskiej *Modernistyczna retoryka muzyczna w oratorium „Das Unaufhörliche” Paula Hindemitha*, napisanej pod kierunkiem dra hab. Marcina Trzęsioka i obronionej w 2016 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Oratorium powstaje w obliczu kryzysu ekonomicznego, politycznego i moralnego, jaki dotknął świat Zachodu na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku. Powojenna atmosfera optymizmu, rozniecona dzięki szybkiemu postępowi gospodarczemu, musi wówczas ustąpić wobec mroku radykalizmów, konfliktów społecznych i widma kolejnej globalnej katastrofy. Wyjątkowo wrażliwi na wydarzenia i zjawiska owych czasów – czasów historycznego przyspieszenia – okazują się ludzie kultury i intelektualiści. Ukształtowana przez filozofię Nietzschego liryka i eseistyka Gottfrieda Benna stoi pod znakiem dramatycznych poszukiwań nowego metafizycznego sensu cywilizacji białego człowieka, sensu, który musi zdefiniować się na nowo w obliczu uświadomienia sobie tragicznej, zdaniem poety nieusuwalnej, dysharmonii między duchem i historią, a także będzie w stanie zainicjować powrót utraconej przed wiekami mitycznej jedni świata ludzi.

Czas bezpośrednio poprzedzający przystąpienie do tworzenia oratorium był tak dla poety, jak i kompozytora okresem szczególnie przykrym, obaj bowiem doświadczyli wówczas wrogości ze strony własnych środowisk. Hindemith, w wyniku konfliktogennej współpracy z Bertoldem Brechtem nad utworem scenicznym *Lehrstück* w 1929 roku, stał się obiektem oskarżeń o niewrażliwość na sprawy społeczne, wywołanych przez dramaturga oraz skupionych wokół niego artystów o marksistowskiej orientacji politycznej¹. Fakt usunięcia z afisza sztuki Brechta i Hannsa Eislera *Die Maßnahme* z programu prowadzonego przez Hindemitha festiwalu Neue Musik Berlin w kolejnym roku, spowodował już regularną publicystyczną nagonkę, którą kompozytor, próbujący zachować niezależność, bardzo przeżył. Benn z kolei nie ustrzegł się zjadłej socjalistycznej krytyki za tezy swoich esejów *Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit* [O roli pisarza w naszych czasach] (1929) oraz *Können Dichter die Welt ändern?* [Czy poeci mogą zmienić świat?] (1930), gdzie definitywnie odmówił legitymacji do miana prawdziwego artysty tym pisarzom, którzy pozostają w swych utworach na usługach bieżącej polityki. Te właśnie dwie publikacje zwróciły uwagę Hindemitha i wywołały u niego myśl o możliwości podjęcia wspólnego projektu².

1 Alexander Rothe, *The Problematic Nature of Hindemith's „Das Unaufhörliche”: A Critical Response*, „Tempo”, 2007, Nr 240, s. 40-42.

2 Wolfgang Rathert, *Das Unaufhörliche: Ein verkanntes Hauptwerk Hindemiths?*, „Hindemith-Jahrbuch”, 1999, Bd. 28, s. 72; Giselher Schubert, notka do płyty CD: *Paul Hindemith. „Das Unaufhörliche”*, przeł. na j. ang. Steven Lindberg, Wergo, Mainz 1996, s. 11.

Na kartach regularnej korespondencji kompozytora i poety, zadzierzgniętej z inicjatywy Hindemitha w maju 1930 roku, pada postanowienie rozpoczęcia pracy nad nowym dziełem wokalnie-instrumentalnym – modernistycznym manifestem światopoglądowym, będącym pełną godności kontrą wobec szkodliwej działalności upolitycznionych oponentów. Wskrzeszenie uświęconego tradycją gatunku muzycznego było z ich strony zamierzone. Benn motywuje posłużenie się nim możliwością zastosowania tu nie jednostkowego, a zbiorowego podmiotu mówiącego – takiego, który zawsze odwołuje się do perspektywy powszechnej. Według pisarza w poprzednich epokach dlatego skłaniano się w oratoriach głównie ku tematyce religijnej, że to właśnie religia była aż do czasów oświecenia najbardziej uniwersalnym kodem zbiorowej świadomości³.

Głębokie przekonanie o irracjonalności procesu historycznego i dynamicznej strukturze rzeczywistości doprowadza Benna do koncepcji *das Unaufhörliche* (dosłownie z niem. „Nieustające”, „to, co Nieustanne”). Ma to być bezosobowa wszechwładna siła, „Wielkie Prawo” [*Großes Gesetz*], które, przenikając i wciąż przekształcając wszystkie przestrzenie życia, stanowi klucz do zrozumienia tragicznego losu człowieka. Jak oznajmia druga i trzecia strofa poematu:

Nieustające
dniami i nocą
żywione, szerzy się
od morza do morza,
bezkسیężycowe rozjaśnia światy,
w górę, w dół.

Ściera głowy wszystkie,
ściera lata⁴.

Podstawowym wątkiem dramaturgicznym utworu jest historia relacji Nieustającego z ludzkością, która wychodzi od trwożnej konsternacji, wynikłej z uświadomienia sobie istnienia nieznanego wcześniej faktora rzeczywistości. Przebiega następnie przez nieudane próby buntu – rękojmnię tegoż są

3 G. Benn wyjaśnił tę kwestię w niedługim wykładzie odczytanym na falach Berliner Funkstunde 13 maja 1932 roku.

4 „Das Unaufhörliche / mit Tag und Nacht / ernährt und spielt es sich / von Meer zu Meer, / mondlose Welten überfrüht, / hinan, hinab. // Es beugt die Häupter all, / es beugt die Jahre”. Wszystkie cytowane fragmenty poematu Benna za: Gottfried Benn, *Nieustające* [w:] G. Benn, *Sto jedenaście wierszy*, przeł. Andrzej Lam, ASPRA-JR, Warszawa 2012, s. 50-70.

składające się na dorobek cywilizacji humanistyczne wartości (kolejno: nauka, technika, sztuka, religia i miłość). Ostatecznie ludzkość znajduje wreszcie stabilizację i nadzieję w pogodzeniu się z dotychczas nieuznawaną zasadą egzystencji, w czym pomóc ma mistyczne przymierze starych azjatyckich plemion (*uralte Völker* – „prastare ludy”) z nowym pokoleniem (*junge Völker* – „młode ludy”). Przemoże to pożałowania godne odrętwienie stanu mieszczańskiego, a efektem będzie formacja nowego człowieka, który „będzie tu bez końca / nawet gdy minie jego lato”⁵.

Każdy z trzech wymienionych etapów poznawania Nieustającego odpowiada jednej z trzech części utworu, podzielonych z kolei na osiemnaście zwyczajowych numerów – wśród nich znajdziemy chóry, arie, ariosa, recytatywy i ansamble. Treść oratorium jest wyłożona w formie dysputy pomiędzy chórem i solistami, których uczyniono postaciami alegorycznymi o ustalonej charakterystyce: wrażliwa natura sopranu i skryta melancholia tenoru zostają skonfrontowane z relatywizmem barytonu i cynizmem basu. Chór mieszany reprezentuje tu „mądrość ludu”, chór chłopięcy natomiast – nową, niosącą nadzieję generację ludzi.

Gotowe oratorium *Das Unaufhörliche* prawykonano 21 listopada 1931 roku w Filharmonii Berlińskiej pod batutą Ottona Klemperera. Niewątpliwa oryginalność tego filozoficzno-artystycznego założenia nie przekuła się jednak na trwały sukces utworu, skazując go na żywot poza kanonem muzyki XX wieku. Stało się tak pomimo ożywionej reakcji publiczności i prasy oraz wobec faktu kolejnych wykonań krajowych i zagranicznych⁶. Z entuzjazmem odniósł się do oratorium sam Igor Strawiński, który miał okazję go wysłuchać w Wiesbaden:

Ta dużego polotu kompozycja daje, nie tylko przez swe rozmiary, ale także przez swój charakter i różnorodność części, znakomitą okazję, by poznać osobowość autora, podziwiać jego bogaty talent i świetne rzemiosło. Pojawienie się Hindemitha w życiu muzycznym naszych dni jest szczęśliwym wydarzeniem, gdyż reprezentuje on zdrową i jasną zasadę pośród tylu niejasności⁷.

5 „wird ohne Ende sein, / wenn auch sein Sommer geht” – początek chóru finałowego (nr XVIII).

6 Por. zestawienie prasowych i publicystycznych opinii o utworze w: Christiane Lehnigk, *Einleitung* [w:] Paul Hindemith, *Das Unaufhörliche*, partytura, red. Ch. Lehnigk, Schott Musik International, Mainz 1996, s. IX-XVIII; G. Schubert, notka do płyty CD...

7 Igor Strawiński, *Kroniki mego życia*, przełożył Lucjan Kydryński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 162-163.

Tabela 1. Dyspozycja wykonawców i forma oratorium

<i>Das Unaufhörliche</i> oratorium libretto: Gottfried Benn muzyka: Paul Hindemith Obsada: <u>głosy wokalne</u> sopran solo, tenor solo, baryton solo, bas solo chór chłopięcy, chór mieszany <u>orkiestra</u> fl. picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl. in b, 2 fg., 4 cor. in f, 2 tr. in c, 2 tn., tb., timp., batt., archi		
Część	Numer	Incipit
I	I. Chór	„Nieustające: Wielkie Prawo”
	II. Sopran i tenor solo	„Ściera głowy wszystkie, ściera lata”
	III. Bas solo i chór męski	„Tu był kiedyś Synaj”
	IV. Sopran solo	„Niesie noc i kres”
	V. Soliści i chór	„Dalekie pustkowia”
II	VI. Sopran solo i chór żeński	„I zawsze gwiazdy, zawsze poranne, wieczne zorze!”
	VII. Tenor i baryton solo	„Jest przecież nauka, wielka istota!”
	VIII. Mały marsz (baryton solo i chór)	„Jest przecież postęp nowoczesnej techniki!”
	IX. Sopran i bas solo	„Jest przecież sztuka, wielka istota!”
	X. Bas solo i chór	„Są przecież bogowie, to grunt i podstawa”
	XI. Tenor solo	„Ciemna godzina świata”
	XII. Sopran solo i chór (wraz z barytonem solo)	„Wczesna godzina ludzkości, nierozdartej”
III	XIII. Wstęp orkiestrowy	–
	XIV. Chór podwójny	„Prastare ludy śnią o Azji zmierzchającej pieśni”
	XV. Tercet i tenor solo	„Przed nami Wszechświat, niedosiężny i przesłonięty”
	XVI. Baryton solo	„To przecież wszystko wydumane”
	XVII. Chór chłopięcy i męski	„Tak mówiło ciało zawsze”
	XVIII. Chór finałowy (chór mieszany i chłopięcy, sopran i tenor solo)	„O tak, ten człowiek będzie tu bez końca”

Jak zauważamy, Strawiński ocenia tu jedynie substancję dźwiękową oratorium, zbywając milczeniem libretto i jego zawartość ideową. W podobny sposób lub też poddając poemat Benna druzgocącej krytyce, postąpi większość komentatorów. Opinię o absurdalności, czy wręcz budzącej śmieszność utopijności przedstawionej tu wizji, powtarzano – nawet w kręgach akademickich – jeszcze w latach 70. XX wieku⁸.

O ile nieobecność kompozycji w syntetycznych opracowaniach historii muzyki XX wieku i współczesnym życiu koncertowym można jeszcze wyjaśnić owym długo żywionym sceptycyzmem wobec jej treści literacko-filozoficznej, tak zdziwienie budzi już kształt naukowej refleksji na temat oratorium. Została ona bowiem zdominowana paradygmatem formalistycznym, wobec przyjęcia którego drzemiały w utworze żywioł retoryczny i bogata warstwa symboliczna musiały przez długi czas pozostać nieodkrytymi⁹. Prawdziwość takiej wykładni byłaby zdumiewająca w obliczu faktu, że Hindemith należał przecież do tego pokolenia nowoczesnych kompozytorów, które nie tylko po dziesięcioleciach zapomnienia odkrywa dla sztuki muzycznej skarbiec klasycznej retoryki, lecz również z powodzeniem tworzy na jej fundamencie własny, modernistyczny leksykon środków wypowiedzi.

Dopiero analiza autorstwa Siglind Bruhn – najobszerniejsza z dotychczas powstałych – wyeksponowała pewne istotne zjawiska dowodzące pozamuzycznych znaczeń opracowania dźwiękowego, choć głównie tych zachodzących na poziomie makroformy¹⁰. Głębokie wnikięcie w materię dzieła otwiera tymczasem wielopoziomą perspektywę hermeneutyczną. W niniejszym tekście chcę częściowo ją zaprezentować, omawiając elementy muzycznej symboliki pozostające w relacji z problemem natury samego pojęcia *das Unaufhörliche*.

Idea Nieustającego jest w tym względzie tyleż finezyjna, co niejasna. Sytuację taką ustanawia Benn celowo – chce uchronić odbiorcę przed pokusą przyznawania tajemniczej i straszliwej sile cech podmiotowości,

8 Ch. Lehnigk, *Einleitung...*, s. XVII; G. Schubert, notka do płyty CD..., s. 15.

9 Vide opracowania: Andres Briner, *Im Zeichen Friedrich Nietzsches. Zur Zusammenarbeit von Gottfried Benn und Paul Hindemith für das Oratorium „Das Unaufhörliche“*, „Hindemith-Jahrbuch“, 1999, Bd 28, s. 54-64; Sven Brömsel, *Ausserhalb von Zweckbestimmung und musischer Subtraktion: Zu Gottfried Benns „Das Unaufhörliche“*, „Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik“, 1998, Nr 4, s. 125-142.

10 Siglind Bruhn, „*Das Unaufhörliche*“, *ein weltliches Oratorium* [w:] S. Bruhn, *Hindemiths große Vokalwerke*, Edition Gorz, Waldkirch 2010, s. 127-177.

próbując scharakteryzować ją nie metodą pozytywną – poprzez wskazywanie cech desygnatywnych – lecz niejako apofatycznie, ukazując przede wszystkim nieusuwalne skutki jej działania w kosmosie i świecie ludzi. Hindemith, wyczuwając intencje współtwórcy dzieła, dobrze rozumiał, iż do sporządzenia dźwiękowego portretu naczelnego pojęcia nie może użyć tradycyjnych środków muzycznej symboliki, takich jak temat czy *Leitmotiv*, przynajmniej zaś nie w ich konwencjonalnym *modus operandi*. Z drugiej strony oczywiście nie był w stanie bez szkody dla semantycznego nasycenia utworu zrezygnować z jakichkolwiek aluzji czy sugestii rzeczywistego istnienia „Wielkiego Prawa”, gdyż uczyniłby je wówczas w praktyce „wielkim nieobecnym”.

Autor muzyki wywiązał się z owego wymagającego zadania w sposób nader interesujący, środki muzycznej deskrypcji przypisując do rozmaitych poziomów konstrukcji utworu. Nieustające wyraża się poprzez zarówno myśli melodyczne o precyzyjnie ustalonej morfologii, jak też uniwersalne dla europejskiego języka harmonicznego-kontrapunktowego nuty pedałowe czy tetrachord frygijski. Przyjęcie hipotezy istnienia tak bogatej, szeroko zakrojonej koncepcji retorycznej stawia jednak analityka przed problemem zastosowania adekwatnej metody badawczej. Musiałaby ona znaleźć wspólny mianownik zarówno dla elementów muzycznych bardzo konkretnych, np. motywu czy tematu, jak i dla bardzo ogólnych, takich jak podłoże tonalne utworu.

W celu wskazania tych środków retorycznych, jak i wyłożenia sposobu ich funkcjonowania w utworze, wprowadzam zatem na użytek mojej analizy hermeneutycznej pojęcie „emblematu”. Opisane niżej emblematy są to te wszystkie części struktury dźwiękowej dzieła, które jedynie i wyłącznie przynależą do uniwersum *das Unaufhörliche*, nie wiążąc się zarazem z żadną inną ideą czy poruszaniem w tekście zagadnieniem, wskazując na istnienie i aktywność „tego, co Nieustanne”. Propozycja ta ma być może charakter jednorazowy, jednak znajduje swoje uzasadnienie w wyjątkowości filozoficznej idei, jaką jest Nieustające.

Motta I i II oraz temat główny oratorium

Najbardziej bezpośrednim z emblematów Nieustającego jest jego swoiście rozumiany podpis. Chodzi o muzyczne tematy całego oratorium, występujące w liczbie trzech – za Siglind Bruhn nazywam je

mottem I, mottem II i głównym tematem oratorium [*Hauptthema*]¹¹. Ich przeznaczeniem nie jest ciągle objawiać się w raz danej postaci, czy też – jak nakazywałaby tradycja klasyczno-romantyczna – służyć za surowiec do pracy przetworzeniowej, lecz wskazywać na epifanię Nieustającego poprzez różne, oryginalne kształty metamorficzne. Główne zadania tych tematów, idealnie korespondujące ze skomplikowaną naturą *das Unaufhörliche*, to dostarczanie materiału motywicznego, opanowującego oratorium w mniejszym czy większym stopniu, a przede wszystkim – tworzenie określonego środowiska tonalno-harmonicznego, stanowiącego najgłębsze podglebie języka dźwiękowego dzieła.

Ekspozycja wszystkich omawianych myśli muzycznych dokonuje się już na przestrzeni pierwszych ośmiu taktów utworu: motto I i II zawarł kompozytor w epigraficznej pięciotaktowej introdukcji numeru I, temat główny prezentuje zaś w momencie właściwego zawiązania narracji w takcie 6.

Sehr breit (♩ = 60)

Sopran
Alt
Tenor
Baß

Das Un - auf - hör - li - che.

Przykład 1. Motto I, nr I, t. 1-3. Wszystkie przykłady z partytury za: Paul Hindemith, *Das Unaufhörliche*, partytura, red. Christiane Lehnigk, Schott Musik International, Mainz 1996

Großes Ge-setz.
Großes Ge-setz.
Großes Ge-setz.
Großes Ge-setz.

Przykład 2. Motto II, nr I, t. 4-6

11 S. Bruhn, „*Das Unaufhörliche*”..., s. 152-157.



Przykład 3. Temat główny oratorium, nr I, t. 6-8. Wszystkie przykłady z wyciągu fortepianowego za: Paul Hindemith, *Das Unaufhörliche*, wyciąg fortepianowy, B. Schott's Söhne, Mainz 1931

Jednofrazowe motto I (przykład 1, s. 64), opatrzące słowa „Das Unaufhörliche”, to myśl muzyczna, którą nazwać można tematem przemiany i nieuchronności przeznaczenia. O pierwszej z tych właściwości świadczy oboczność chromatyczna *c–ces* w sopranie, o drugiej zaś – aż dwukrotnie wyeksponowany, lamentacyjny pochod frygijski *b–as–ges–f* w basie. Przeciwwagą wyrazowo-konstrukcyjną jest dlań motto II (przykład 2, s. 64), śpiewane przez chór na słowach „Großes Gesetz” – zaprojektowane unisono w oktawach, w całości diatoniczne i utrzymane w skali doryckiej (lub eolskiej) o *finalis* na dźwięku *f*¹². Temat główny (przykład 3, s. 65) przejmuje z kolei obie istotne cechy tonalności motta I: osadzenie w skali frygijskiej (*finalis* na *f*) oraz chromatyczną przemianę *d–des*. Głębsze wniknięcie w strukturę tej myśli ujawni dodatkowo jej szkielet dźwiękowy, złożony z czterech tonów osiągniętych interwałem kwarty czystej: *f–b–es–as*.

Głównym miejscem ekspozycji omawianego materiału są skrajne numery dzieła, gdzie zbiorowy podmiot mówiący dokonuje apologii Nieustającego i jego charakterystyki. Szczególnie nasycony tym materiałem jest pierwszy odcinek numeru I (t. 6-89), gdzie zastosowano swobodną narrację fugowaną. W finalnym chórze (nr XVIII), który stanowi naturalne dopełnienie pierwszego i rekapitulację podjętych wcześniej wątków ideowych w nowym kontekście znaczeniowym, chór chłopięcy prezentuje w całości dwa motta, poddając je rytmicznej augmentacji. Takt 54, stanowiący początek głównego odcinka numeru XVIII, przynosi zaś wielki powrót tematu głównego. Jego ekspozycja w głosie sopranowym chóru (t. 78-81) wyznacza reprzykę generalną całego oratorium. Zbliżamy się wielkimi krokami ku ostatniemu, triumfalnemu pokazowi wszystkich

12 Niebezzasadnie można dojrzeć w jego czole analogię do Beethovenowskiego „motywu losu” z *V Symfonii*.

trzech myśli: w taktach 95-104 chór chłopięcy śpiewa motto I, wygłaszając ostateczną eksklamację: „wieczne w przemianie i w przemianie wielkie”. W samej zaś kodzie, w taktach 101-102, blacha jeszcze raz wygrywa motto II (przykład 5, s. 67).

Poza wspomnianymi chórami nie doświadczymy już w toku oratorium żadnej jawnej projekcji głównego tematu. Motta są natomiast zastosowane w oryginalnym kształcie (lub przynajmniej z zachowaniem pierwotnej postaci melicznej) jeszcze tylko w numerze II. Nie znaczy to jednak, że Hindemith rezygnuje ze świadomego posługiwania się zaproponowanym we wstępie materiałem. Już w numerze V tak kształtuje fakturę i melikę tematu chóralnego (t. 3-5, przykł. 4, s. 66), ażeby upodobnić go do motta I: zauważymy tu zarówno tetrachord frygijski w sopranie i lamentacyjny pochód w basie, jak i półtonową oboczność *cis*–*c*. Podobne sugestie motywiczne można znaleźć także i w kilku miejscach części III.



Przykład 4. Temat chóralny numeru V, t. 3-6

Lecz są i mniej uchwytnie nawiązania. Oto w numerze VII, w bogato ornamentowanym „francuskim” rysunku melodycznym partii skrzypiec i altówek dostrzegamy ukryte pierwsze dźwięki motta I (t. 1-2). W tym samym ustępie, na słowach „wielka istota” tenorowi zostaje z kolei narzucone czoło motta II (t. 16-17).

Tak zaplanowane rozmieszczenie tematów daje się zinterpretować w odniesieniu do najgłębszej natury „Wielkiego Prawa”, która przenika strukturę rzeczywistości („nic się nie uchroni / przed jego mieczem”), lecz jest to działanie ukryte. Przejawy i skutki tej natury są jednak niewątpliwie odczuwalne nawet bez ujawniania prawdziwego oblicza Nieustającego, do którego mogliśmy zbliżyć się jedynie na początku i końcu opowieści.

101

KlFf

grFf 1. 2.

Ob 1. 2.

Klar (B) 1. 2.

Fg 1. 2.

Kfg

Hr (F) 1. 3.

Trp 1. 2.

Pos 1. 2.

Baßtb

Org

SOPRAN

TENOR

KNABEN-CHOR

CHOR

S und im Wan - del groß.

A Wan - del und im Wan - del groß.

T - del und im Wan - del groß.

B und im Wan - del groß.

Vi

Br

Vc

Kb

Przykład 5. Zakończenie oratorium, nr XVIII, t. 101-104: „Wiecznie w przemianie i w przemianie wielkie”

Tonalne emblematy Nieustającego

Wyróżnione komponenty dźwiękowe wszystkich trzech tematów są zaczynem substancji harmonicznego całego oratorium. Kluczowym problemem jawi się tu rola skali frygijskiej – najczęściej bodaj stosowanego przez kompozytora emblematu¹³. W strukturze muzycznej utworu funkcjonuje on w dwojaki sposób: 1) jako źródło dwuznaczności tonalnej, wynikającej z historycznych konotacji stosowania pochodzenia frygijskiego w basie, 2) w konfrontacji z modusem doryckim (ewentualnie eolskim).

Pierwszy tetrachord frygijski, o descendentnym kierunku dźwięków, umieszczony w basie, zwany przez nas pochodem frygijskim, to główny komponent kadencji frygijskiej – zjawiska powszechnie notowanego w muzyce XVII-XVIII w. W ówczesnych uwarunkowaniach harmonicznym rola *finalis* skali frygijskiej jest ambiwalentna: jego tradycyjnie modalne, toniczne znaczenie w dobie rodzącej się funkcyjności uległo stopniowej dewaluacji na rzecz znaczenia dominantowego. Osobliwość tę wykorzystuje Hindemith, który w obrębie swej neotonalnej harmoniki postanawia jeszcze bardziej zatrzeć ową granicę.

Zaburzenie poczucia centrum tonalnego ujawnia się wyraźnie już w pierwszym numerze dzieła, w samym jego incipicie. Słuchacz otrzymuje tu sprzeczne informacje – trudno w sposób pewny rozstrząsać, czy oś tonalna przebiega na dźwięku *b* czy też *f* (przykłady 1-2, s. 64). Sytuacja ulega postępującej komplikacji od miejsca ekspozycji tematu głównego oratorium (przykład 3, s. 65), którego struktura zyskuje brzmienie o niedookreślonym kierunku ciężenia harmonicznego – z jednej strony fakt rozpoczęcia narracji zarówno w basie, jak i sopranie od dźwięku *f* wskazywałby na jego toniczną, z drugiej jednak – obecność „frygijskiego” dźwięku *ges* nadaje brzmieniu nuty pedałowej wyraźne zabarwienie dominantowe, co w roli centrum tonalnego sytuowałoby *b*.

Zasugerowany antagonizm tonalny, wielokrotnie wznawiany w dalszym przebiegu oratorium, także zyskuje swoje rozwiązanie w chórze końcowym. W kodalnych taktach 101-104 pochod frygijski *f-es-des-c* w basie doprowadza do ostatecznego, niebudzącego już żadnych wątpliwości centrum tonalnego *c*: akord C-dur triumfalnie wieńczy

13 Dobrym przykładem na wszechobecność pierwszego tetrachordu frygijskiego jest numer VIII.

oratorium (przykład 5, s. 67). Napięcie harmoniczne zrodzone w I numerze na dźwięku basowym *f* nie okazało się zatem złudzeniem, lecz jego charakter – nie dominantowy, a subdominantowy – ujawniony został dopiero na samym końcu poematu o „Wielkim Prawie”. Fakt ten nabierze rangi symbolu, gdy przypomnimy sobie o znaczeniu obecnej tu kadencji plagalnej (zwanej przecież kościelną!). Umieszczenie jej w zakończeniu utworu jest najpewniej środkiem mającym na celu sakralizację idei Nieustającego.

Inną rolę odgrywa napięcie pomiędzy skalą frygijską i dorycką. O ile modus frygijski jest nośnikiem silnej ekspresji, tak fragmenty w modusie doryckim brzmią bardzo archaicznie; kompozytor unika tu obcych tonów, co więcej – ogranicza nawet materiał dźwiękowy modusu w ten sposób, że uzyskuje pentatonikę anhemitoniczną. Znakomitym przykładem owego modernistycznego *mixtio modorum* jest numer XIV, czyli chór podwójny. Grupie I, reprezentującej „młode ludy”, przypisano skalę frygijską; chór II, przemawiający za „prastare ludy”, otrzymał natomiast oblicze pentatoniczno-doryckie (przykład 6, s. 70). I oto, przy drugim wejściu chóru „pradawnych ludów”, kompozytor najpierw wypełnia pentatonikę brakującymi dźwiękami modusu doryckiego, po czym stopniowo implementuje frygizmy, by przeprowadzić wreszcie trwałą modulację do tonu *f* frygijskiego – tekst nazywa wówczas ludzi „popiołem u rzek” oraz „wędrowaniem u świętych wód”. Tendencja do posługiwania się tą skalą zostaje w chórze II utrzymana – następuje zatem „fraternizacja” ludów przeszłości i przyszłości¹⁴. Tym, co przynosi idealną jednię, jest Nieustające – wszak frygijskość to jeden z jej emblematów.

14 Rozwiązanie to można również postrzegać jako chęć uwspółcześnienia figury retorycznej *mutatio per genus*, której istotą było zespolenie porządku chromatycznego i diatonicznego w ramach jednej struktury muzycznej.

21 106 Zeitmaß, aber mit großer Ruhe

CHOR 2. GRUPPE

grFl 1. 2.

Klar (B) 1. 2.

Fg 1. 2.

CHOR 2. GRUPPE

A 1. 2.

B 1. 2.

Ur - al - te Vol -

Przykład 6. Pentatoniczno-doryckie środowisko tonalne „pradawnych ludów”, nr XIV, t. 21-30

Dopełniając obrazu podłoża dźwiękowego „tego, co Nieustanne”, prześledźmy liniowy przebieg centrów tonalnych w ramach makroformy oratorium:

Tabela 2. Przebieg centrów tonalnych w *Das Unaufhörliche* wg S. Bruhn¹⁵

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
<i>f</i> - <i>fis</i>	(<i>f</i>)- <i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i> - <i>fis</i>	<i>fis</i>	(<i>g</i>)	<i>b</i> - <i>h</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>a</i> - <i>gis</i>	<i>g</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>c</i>
<i>fis</i>					<i>g</i>							<i>c</i>					

¹⁵ S. Bruhn, „*Das Unaufhörliche*”..., s. 177.

Ogólny kierunek centrów tonalnych trzech kolejnych części dzieła układa się jak widać podług schematu *fis–g–c*. Zdaniem Siglind Bruhn nie przypadkiem pomiędzy częścią I a II występuje relacja półtonowa, zaś pomiędzy II a III – kwartowa. Dźwięk prowadzący – z natury niosący potencjalną energię rozwiązania – symbolizować ma bowiem „psychiczną konieczność” opisanego w części środkowej ludzkiego buntu, jako reakcji na szokujące zderzenie ze świadomością istnienia Nieustającego, wyłożone w części wstępnej. Relacja *g–c* odzwierciedla natomiast stosunek dominantowo-toniczny, a zatem „harmoniczny i strukturalny”¹⁶, ukazujący porzucenie szkodliwych złudzeń i pełną afirmację Nieustającego.

Nuta pedałowa

Jednym z najbardziej narzucających się ilościowo środków kompozytorskich w oratorium Hindemitha jest nuta pedałowa, i tym razem dominująca w częściach skrajnych *Das Unaufhörliche*. Interpretacja hermeneutyczna tego rozwiązania wydaje się oczywista. Długi, rozciągający się nieraz na przestrzeni kilkunastu taktów dźwięk, umieszczony w najniższym głosie, świetnie nadaje się na symbol tego, co niezmiennie, symbol pewnej stałej zasady rzeczywistości, a zatem – emblemat Nieustającego.

W numerze I występuje nuta pedałowa w zwyczajowej formie długiego dźwięku, jednak już w momencie wejścia chóru (podejmującego temat główny) zyskuje ona postać miarowo pulsujących ćwierćnut (od t. 21) – jest to jawny paradoks, wskazujący na dwie antonimiczne, lecz występujące jednocześnie cechy Nieustającego: zmienność i stałość. Owa druga postać nuty pedałowej zaznacza się w numerze V. Jej charakterystyczne ugrupowanie metryczne, zawierające przesunięcie akcentu, dodatkowo dewaluuje nutę pedałową w znaczeniu symbolu poczucia pewności i gruntu (przykł. 7, s. 72).

16 S. Bruhn, „*Das Unaufhörliche*”..., s. 177.

Choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Piano (Violoncello, Double Bass) score. The choir part is in 4/4 time, with lyrics 'Ver-las-se-ne Scha-'. The piano part is in 4/4 time, with a tempo marking 'Ruhig gehend, sehr gehalten (♩ 72 - 80)'. The piano part features a pulsating bass line with a forte (f) dynamic.

Przykład 7. „Pulsujący” typ nuty pedałowej *fs* u początku numeru V, t. 1-4

Godne uwagi sposoby zastosowania nuty pedałowej znajdują się też w innych miejscach skrajnych części dzieła. W numerze XVII nuty pedałowe po raz kolejny prezentowane są w swej ambiwalentnej postaci. Te przypisane do dźwięku *c* pulsują, stanowią podstawę akompaniamentu „marsza żałobnego” – marsza dedykowanego zdeprawowanej materializmem cywilizacji białego człowieka. Na dźwięku *e* są to już z kolei nuty długie, brzmiące z wyraźnie dominantowym napięciem harmonicznym. Nic dziwnego – towarzyszą chórowi męskiemu, opisującemu panowanie antywartości w świecie zachodnim. Napięcie harmoniczne reprezentuje tu niejako wyczekiwanie bliskiej już przemiany tego przykrego stanu rzeczy.

Rytm jambiczny

Jako jeden ze stałych muzycznych emblematów Nieustającego rozpoznajemy formułę rytmiczną powstałą z zespolenia nuty krótkiej i długiej, w metryce poetyckiej odpowiadającą stopie jambicznej. Środek ten obserwujemy już w konstrukcji głównego tematu oratorium, gdzie występuje trzykrotnie – to z nim właśnie jamb najchętniej bywa wiązany. Kontrapunkty opatrzone rzeczonym rytmem dyskretnie towarzyszą orkiestrowej ekspozycji tematu głównego w numerze I (t. 9-18),

prezentują się jednak w całej okazałości dopiero od wejścia chóru na słowach „Nieustające / dniem i nocą / żywione” (t. 21, przykł. 8, s. 73).

The musical score for Example 8, measures 21-24, is presented in a multi-staff format. The upper staves are for woodwinds and brass, while the lower staves are for strings and percussion. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 21 with the lyrics "Das Un - auf - hör - li - che mit Tag und Nacht". The piano accompaniment is marked "mf" and "p". The score includes a "segno" marking for the strings in measure 23. The tempo is marked "2/4" and the key signature has two flats.

Przykład 8. Rytm jambiczny towarzyszący chóralnej ekspozycji tematu głównego, nr I, t. 21-24

W tym momencie jamb nabiera funkcji mimetycznej. Tak zaprojektowany akompaniament orkiestrowy kojarzy się bowiem audytywnie z dostojnym, miarowym pochodem, wojskowym przemarszem – procesją Nieustającego, które kroczy niewzruszone, „ścierając głowy wszystkie”. Rytmu jambicznego nie brakuje również w reprzyzie całego oratorium (w numerze XVIII), kiedy to pośród innych emblematów owa formuła towarzyszy triumfalnemu pokazowi tematu głównego w jego pierwotnym centrum tonalnym.

Użycie tego środka ulega zintensyfikowaniu w pierwszej i trzeciej części oratorium. W „militarystycznym” numerze III męski chór i solowy bas zastosują rytm jambiczny, ekspresywnie i silną akcentacją wykrzykując słowa „hinan, hinab” [„w górę, w dół”], opisujące nieskończoność obszaru aktywności „Wielkiego Prawa” w świetle (t. 118-121 oraz 131-134). W nieco innej roli ujawnia się w numerze przedostatnim (XVII): kompozytor powierza go kotłom i talerzom¹⁷ w celu akompaniowania chórowi chłopięcemu. Dzięki rytmowi jambicznemu krystalizuje się na wpół magiczny obraz brzmieniowy, przynoszący skojarzenie z jakimś pierwotnym obrzędem sakralnym.

„Zerreißen”

„Zerreißen” („rozrywać”) jest w oratorium rodzajem figury retorycznej służącej przerwaniu narracji lub też gwałtownemu wprowadzeniu nowego wątku. Propozycja nazwy tego środka została przeze mnie wywiedziona z numeru VII, gdzie sceptyczny wobec pewności i trwałości nauki bas śpiewa o „rozrywaniu wspaniałych formuł słów”¹⁸. Bezpośrednio po zakończeniu tego wersu słyszymy w skrzypcach, altówkach i wiolonczelach współbrzmienie *e–h–e*, wykonywane *pizzicato* (t. 51; przykł. 9, s. 75). Następująca po chwili zmiana wątku (nakreślenie przez bas koncepcji dynamiki rzeczywistości determinowanej przez Nieustające), jak i fakt, że owo *pizzicato* stanowi nagle wyeliminowanie kanonu prowadzonego przez skrzypce i altówki

17 Choć rytm układa się tu jako dwie szesnastki i ćwierćnuta (w kotłach), ze względu na instrumentację słuchacz odbiera go jako sprzężenie jednej nuty krótkiej z długą.

18 „zerreißt der Worte / herrliche Formeln”. Figurę retoryczną o podobnej nazwie: *Reissen* (dosł. „drzeć”, „rozrywać”, łac. *lacerare*), wymienia w swym traktacie *Erste und allgemeine Prinzipien der ganzen Tonkunst* (wyd. 1817) czeski kompozytor i teoretyk Jakub Jan Ryba (1765-1815). Za: Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik* [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997, Sachteil, Tom VI, s. 838-839.

na tle wiolonczelowej nuty pedałowej, każe właśnie dostrzegać tu figurę przerwania, czy też – parafrazując słynną diagnozę Maxa Webera – swego rodzaju „odczarowania” dotychczasowego wyobrażenia o porządku rzeczy¹⁹. Z tej perspektywy uzasadnione jest zaliczenie „zerreißen” do kategorii abrupcji, choć nie w znaczeniu dosłownym dla barokowej retoryki, gdzie figura ta miała na ogół postać długiej pauzy. Chodzi tu bardziej o pierwotne znaczenie słowa *abruptio*, czyli „zrywać” (w tym wypadku: „zasłone ułudy”).

Przykład 9. „Zerreißen” w numerze VII, t. 48-53

„Zerreißen” zostało zapowiedziane już w numerze I, we fragmencie fugato. Hindemith łączy je z czołem motta II (a zatem i „motywem losu”). Kontekst jest wyjątkowy – wydarzenie to przypada na osi symetrii całego przeprowadzenia (motto II jest w nim eksponowane dziesięciokrotnie, dwa razy po pięć pokazów), chór natomiast śpiewa „[Nieustające] ściera głowy wszystkie”²⁰. Słowa te, wsparte „figurą zerwania”, są więc zaaplikowane w miejscu kojarzącym się z ładem i porządkiem wewnętrznym formy. Jest to zatem czytelne wskazanie na destruktywny aspekt działania „Wielkiego Prawa”.

19 Szczególnie nasiloną aktywność „zerreißen” w tej funkcji zaobserwujemy oczywiście w antynihilistycznej części II dzieła (nr VII, IX, X, XI).

20 „Es beugt die Häupter all”.

Metrum i tempo

Obierane przez *das Unaufhörliche* metra – a za przynależne jemu i desygnujące go należy uznać te z okalających oratorium chórów – są emblematami, które wskazują na doskonałość nieustającej siły. Cecha ta wyraża się tradycyjną „liczbą doskonałości”, czyli trójką, w obu chórach stanowiącą górną część oznaczenia metrycznego. Pierwszy chór (nr I) od taktu 6 – czyli w momencie pojawienia się tematu głównego – operuje metrum 3/2, które w notacji menzuralnej określane jest jako *tempus perfectum – prolatio minor*, co oznacza podział taktu na trzy części, zawierające wszak „niedoskonałą”, parzystą liczbę wartości rytmicznych. Pełnię doskonałości wizerunek Nieustającego zyskuje dopiero w numerze finalnym (XVIII), gdzie mamy już do czynienia z *tempus perfectum – prolatio maior* ($\frac{3}{2}$), podziałem doskonałym, 3 x 3.

Fakt użycia przez Hindemitha tak nietypowych miar taktów można poczytać za świadomy środek archaizacyjny, możliwy do zinterpretowania jako znak odwieczności „Wielkiego Prawa”. Idąc w dociekaniach jeszcze dalej, powiązanie liczby trzy z dogmatem Trójcy Świętej wskazywać może na fakt detronizacji przez Nieustające dotychczasowych religii drogą przejęcia ich sakralnej symboliki. Dowodem wspierającym taką interpretację jest umieszczenie metrum 3/2 także w numerze X – mowie obrończej religii. Bogowie – byty z definicji doskonałe – przyznają tu sobie legitymację do liczby trzy. Nieustające pokonuje ich jednak po dwakroć: nie tylko nie pozwoli cieszyć się absolutnie doskonałym metrum($\frac{3}{2}$), lecz skutek krytyki religii odrze bogów także z samego przymiotu trójki i w kodzie numeru X zastrzeże go jako swój emblemat.

Przejawem obecności Nieustającego jest również wolne tempo, wprowadzające słuchacza w hieratyczną, czy wręcz liturgiczną, poetykę. Świadczy to nie tylko o swoiście rozumianym *sacrum*, w nimbie którego przebywa „Wielkie Prawo”. Jest to także wyraz trwogi, nabożnej czci, jaką zaniepokojony człowiek oddaje nowemu, nieznanemu bóstwu. Nieprzypadkowo więc „procesyjny” numer V, opisujący wraz z chórem wstępnym pierwszą część oratorium, bierze tempo: „spokojnie krocząc, bardzo umiarkowanie” [*ruhig gehend, sehr gehalten*].

Emblematy a kształt formy

Jak wynika z wcześniejszych rozważań, forma oratorium jako całość realizuje tradycyjny schemat retoryczny, w którym część I stanowiłaby tezę (zasada Nieustającego), część II – polemikę (próba postptonowania Nieustającego przez humanistyczne wartości), zaś część III – potwierdzenie tezy (afirmacja Nieustającego). Znajdziemy jednak w oratorium także i zupełnie nietradycyjne formy – ich kształt jest wprost wynikiem działania *das Unaufhörliche*, dokonującego się przy współudziale emblematów. Uwidacznia się to szczególnie w części II²¹.

Przykładu niech dostarczy numer IX, gdzie „Wielkie Prawo” w celu dezintegracji formy posłuży się bardzo subtelnymi środkami. Pierwsze 31 taktów odsłania przed nami obraz świata doskonałego, gdzie twórczość artystyczna stanowi naczelną zasadę życia. Już pastoralne metrum 12/8 implikuje „apolliniński” powab, lekkość i taneczność. Odzwierciedleniem doskonałej harmonii, jaką nadaje rzeczywistości sztuka, jest wertykalna struktura muzyki: podstawą jest bas, w którym umieszczono stały temat do passacaglii, zaprezentowany siedmiokrotnie. Ponad nim unoszą się regularne skrzypcowe i altówkowe kontrapunkty, zmierzające zawsze w górę skali, a więc zachęcające obserwatora do spoglądania na wyżyny, w niebo. Zwieńczeniem całości są wysokie stałe nuty *h* we fletach – figura sfer niebieskich, stałości i sublimacji.

Nie sposób jednak uciec przed „wieczną przemianą”: po „zerreißen” w takcie 31, brzmiącym niczym przebudzenie z pięknego snu, temat ostinata ulega podwyższeniu o półton, ponownemu przesunięciu metrycznemu oraz przejściu przez bas, który, wykorzystawszy tę dotychczasową własność sztuki, wyśpiewuje na nim słowa: „Des Unaufhörlichen Gesetz” [„Nieustające Prawo”]. Po chwili sama melodia tematu ulega atomizacji – wykonuje ją tuba w niskim rejestrze, krótkimi, postrzępionymi dźwiękami. Zwycięstwo Nieustającego ostatecznie poświadczy reprzyza (od t. 51), gdzie harmonijny dotąd porządek świata zostanie odwrócony: w górnym rejestrze nie ma już śladu stałości, jaką niosła długa nuta *h*, zaś w jej miejsce kompozytor aplikuje temat ostinato. Dolny rejestr przechodzi natomiast we władanie skali frygijskiej – obserwujemy tu długonutowy pochod dźwięków *h, a, g, f, e*.

Najbardziej bodaj poruszającą – na skalę całego oratorium – ludzką przegraną oddaną za pomocą muzyki jest upadek starych bogów i religii

21 Por. nr VII-X.

w numerze X. Inspirując erozję tradycyjnych wierzeń, Nieustające nie tylko koncentruje tu swe emblematy, takie jak nuta pedałowca czy oparte na motywach motto II małotercjowe „wahadło”. Przejmuje także na własność „temat bogów”, użyty wcześniej do obecnej w tym numerze fugi, będącej symbolem kunsztownej liturgii odprawianej na ich cześć: bas profanuje ów dźwiękowy „parament”, używając go do deklamacji heretyckiego stwierdzenia: „W rdzeniu wszechrzeczy, / w sercu rozległych / stanowczych linii, / gdy szlam i ogień”. Przejmującej grozy zniszczenia dopełnia fatalizm, zaklęty w złowrogim *tremolo* kotłów na dźwięku *h* (t. 202-203).

„Das Unaufhörliche” – bezosobowa siła, niezmienna zasada, która niepodzielnie włada historią, człowiekiem i jego losem, zyskała w oratorium Paula Hindemitha swoje własne, wewnętrznie dynamiczne i paradoksalne oblicze. Paradoks ów polega na sposobie, w jaki „to, co Nieustanne” przejawia się w świecie, a zatem i w interpretacji muzycznej, która – co warto podkreślić – w aspekcie realizacji założeń filozoficznych zdaje się w wyśmienity sposób realizować koncepcję Gottfrieda Benna²². Obecność i wpływ Nieustającego są tu bowiem namacalne, niebudzące wątpliwości, z drugiej jednak strony pozostają nietransparentne, choć skutki jego działań są wszechogarniające i niemożliwe do przeoczenia.

Oratorium to wyznacza dla Paula Hindemitha moment artystyczno-ideowego przełomu. Choć ostatecznie nie przystał on do grona orędowników nietzscheanizmu i nie podjął programu kształtowania poprzez sztukę nowego, „estetycznego” człowieka, radykalnie jednak zerwał wówczas z wizerunkiem *enfant terrible* niemieckiej awangardy, proponując w swoich kolejnych dziełach (opera *Mathis der Maler*, balet *Nobilissima Visione*) powrót do tradycyjnej, etycznej koncepcji kultury, czerpiącej siłę z odporności na niepowodzenia historycznych przemian, destruktywnych dla wspólnotowego życia. Skonfliktował się zresztą na tle tego wyboru z Gottfriedem Bennem, który wyciągnął z idei Nieustającego konsekwencje polegające na polityczno-kulturalnym zaangażowaniu w strukturę III Rzeszy, skutkiem czego skazał się niemal na infamię²³.

22 Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że opisane w artykule emblematy zdecydowanie nie wyczerpują potężnego arsenału zastosowanych w utworze środków mowy muzycznej – sąsiadują tu z nimi zarówno przywrócone do życia barokowe figury retoryczne, jak i szereg klasycznych *topoi*.

23 Należy jednak stwierdzić, że jeszcze przed wybuchem II wojny światowej Benn zdecydowanie zrywa z narodowym socjalizmem. Jak stwierdza H.G. Gadamer, dopiero po niej staje się klasykiem poezji niemieckiej, „przepajając swoje wiersze przedziwną melodią”. Por. Hans-Georg Gadamer, *Odczyt wygłoszony w PEN-Clubie w Warszawie na wiosnę 1979 roku*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Res Facta”, 1982, Nr 9, s. 153.

W świetle zatem historii powstania, znaczenia dla biografii dwóch wielkich postaci kręgu niemieckiej sztuki modernistycznej, jak i oryginalności idei oraz jej dźwiękowych konsekwencji, wypada włączyć oratorium *Das Unaufhörliche* do grona najbardziej interesujących zjawisk w obszarze twórczości muzycznej międzywojennej awangardy.

Bibliografia

- Benn G., *Nieustające* [w:] Benn G., *Sto jednaście wierszy*, przeł. Andrzej Lam, ASPRA-JR, Warszawa 2012.
- Briner A., *Im Zeichen Friedrich Nietzsches. Zur Zusammenarbeit von Gottfried Benn und Paul Hindemith für das Oratorium „Das Unaufhörliche“*, „Hindemith-Jahrbuch“, 1999, Bd. 28.
- Brömsel S., *Ausserhalb von Zweckbestimmung und musischer Subtraktion: Zu Gottfried Benns „Das Unaufhörliche“*, „Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik“, 1998, Nr 4.
- Bruhn S., *„Das Unaufhörliche“, ein weltliches Oratorium* [w:] Bruhn S., *Hindemiths große Vokalwerke*, Edition Gorz, Waldkirch 2010.
- Gadamer H.G., *Odczyt wygłoszony w PEN-Clubie w Warszawie na wiosnę 1979 roku*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Res Facta“, 1982, Nr 9.
- Krones H., *Musik und Rhetorik* [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997, Sachteil, Tom VI.
- Lehnigk Ch., *Einleitung* [w:] P. Hindemith, *Das Unaufhörliche*, partytura, red. Ch. Lehnigk, Schott Musik International, Mainz 1996.
- Rathert W., *Das Unaufhörliche: Ein verkanntes Hauptwerk Hindemiths?*, „Hindemith-Jahrbuch“, 1999, Bd. 28.
- Rothe A., *The Problematic Nature of Hindemith's „Das Unaufhörliche“: A Critical Response*, „Tempo“, 2007, Nr 240.
- Schubert G., notka do płyty CD: *Paul Hindemith. „Das Unaufhörliche“*, przeł. na j. ang. Steven Lindberg, Wergo, Mainz 1996.
- Strawiński I., *Kroniki mego życia*, przeł. Lucjan Kydryński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.

The Emblem – a Device of New Musical Rhetoric in Paul Hindemith's Oratorio *Das Unaufhörliche* (1931)

S u m m a r y

Among the unforgettable works by Paul Hindemith (1895-1963) we can definitely name oratorio *Das Unaufhörliche* (1931). At the time it was met with vivid and extreme reactions by the audience and by the critics, for example Igor Stravinsky was one of its enthusiasts.

After years of absence of the work in the collective awareness, the contemporary researcher is bewildered by the richness of its artistic and ideological content. The oratorio is the result of the cooperation between Hindemith and Gottfried Benn (1886-1956), the author of the libretto, one of the most prominent representatives of German Expressionism. The poet and essayist, whose work had been heavily influenced by the philosophy of Nietzsche, constructed this poem around a very original philosophic concept, assuming the existence of a mysterious, omnipotent, and impersonal power – the titular *Das Unaufhörliche* ('the Incessant') – which has been deciding the fate of the people from time immemorial.

Searching for the symptoms of that main idea in the musical interpretation of Hindemith, the author of the article analyses the oratorio from the hermeneutic perspective. As a tool, he proposes a special category of the 'emblem'. He argues that the category is a necessary tool to describe the paradoxical and irrational character of the activity of 'the Incessant'.

The 'emblems' described in the article are all elements of musical structure of the work, belonging entirely to the universe of *das Unaufhörliche*.

Among them we find: mottos I and II, the main musical theme of oratorio, Phrygian and Dorian modes, pedal points, iambic rhythm, 'Zerreißen', *tempus perfectum* – *prolatio maior* metre.

The author argues that the emblems that correspond with each other, influence effectively the form of the piece, moreover – on two different levels. Firstly, they accurately show the way in which 'the Incessant' accomplishes the never-ending, world-changing transition, that destroys all the foregoing values. Secondly, they let 'the Incessant' hide his nonobvious identity.

The piece – read from this perspective – can be also seen as an interesting testimony of its time. It pictures the spiritual anxiety of the Western World which is heading towards a new global war. By reviving the old music genre of oratorio and reforming its formal Christian presuppositions and appointing new, secular tasks, the work fits itself into the needs of its time. A profound insight into *Das Unaufhörliche* forces to notice it as one of the masterpieces of European modernism.

Słowa kluczowe: Paul Hindemith, Gottfried Benn, *Das Unaufhörliche*, oratorium, emblemat

Keywords: Paul Hindemith, Gottfried Benn, *Das Unaufhörliche*, oratorio, emblem