

Instytut Muzyki Akademii Świętokrzyskiej

BARBARA MOLEŃSKA-ZIELIŃSKA

Symboliczne treści muzyki współczesnej

Symbolic Content of Contemporary Music

Czuję się niezdolny do mówienia o emocjach czy w ogóle o wszystkim, co pozamuzyczne. Przychyłam się do poglądu tych, którzy myślą, że muzyka nie przekazuje nigdy uczuć, które można wyrazić w inny sposób, np. słowami albo w obrazach.

Witold Lutosławski

Pytanie: Czy muzyka coś znaczy (w sensie zawartości znaczeniowej), czy nie? Czy coś wypowiada, przekazuje? Jeśli coś znaczy, wypowiada i przekazuje — to co? Jakie mechanizmy o tym decydują? Jeśli nie — to dlaczego? Czy sensów, znaczeń i treści szukać w samych strukturach dźwiękowych, czy poza nimi? Czy muzyka jest językiem? Pytania te zadają filozofowie, estetycy, teoretycy muzyki, zainteresowani sztuką psychologowie, socjologowie, semiologowie, także sami kompozytorzy. Odwołując się do historii można stwierdzić, iż tradycja przypisywania muzyce własności ekspresywnych, zdolności poruszania uczuć i wyobrażeń, a także — wyraźnych powiązań ze światem zewnętrznym (*mimesis*), sięga początków dziejów naszej europejskiej kultury muzycznej. Ale jednocześnie historia estetyki muzycznej potwierdza obecność ideału czysto muzycznego piękna, upatrywanego w formalnym wymiarze muzyki. Problem należy do najbardziej kontrowersyjnych również dziś. Utwory muzyczne to:

„[...] struktury niesemiotyczne, które niczego nie oznaczają, istnieją zaś raczej na tym samym, zero semantycznym poziomie [...] co krople deszczu i księżyc.” (T. Kneif)¹

„Rzecz w tym, że utwór sam jest rzeczywistością [...]. Nie odbija ani nie transponuje rzeczywistości, lecz konstituuje własną, osobną, autonomiczną. Istnieje on w gruncie rzeczy [...] podobnie niezależnie jak na przykład — jakiś krajobraz [...].”²

— powiadają zgodnie socjolog-estetyk T. Kneif oraz krytyk muzyki współczesnej T. A. Zieliński, akceptując w gruncie rzeczy tezy obiektywizmu ontologicznego (istnienia utworu muzycznego, także jego wartości, w rzeczowo-obiektywny sposób) — zwolennicy pełnej autonomii dzieła muzycznego. W sukurs im idzie (kilkadziesiąt lat wcześniej) filozof N. Hartmann, twierdząc, iż: „Muzyka jest grą dźwięków, ich następstw, akordów, barw dźwięku — jest przeto materią, która w największej mierze unika celów pozaestetycznych”³, że sztuka ta reprezentuje własne, specyficznie muzyczne wartości konstrukcyjne. Estetyki formy, rozpatrywanej w perspektywie teorii informacji, broni też P. Faltin, dla którego utwór muzyczny nie jest

„[...] żadnym zaszyfrowanym w dźwiękach komunikatem od kompozytora alias nadawcy [...]. Rozbrzmiewający twór dźwiękowy sam jest treścią («komunikatem»), a nie znakiem czegoś, czego należałoby doszukiwać się w pozamuzycznych intencjach, uczuciach albo myślach «Nadawcy». Estetyka [...] nie może być hermeneutyką, lecz jedynie estetyką formy.”⁴

Z tym ostatnim poglądem wyraźnie nie zgadza się Z. Lissa, która uważa, że „muzyka jest przekazem od człowieka [...] przekazem czegoś dla kogoś, informacją o człowieku, który ją wyprodukował.”⁵ Dla S. Langer muzyka może znaczyć coś różnego od siebie, na przykład uczucia, co więcej: „Muzyka potrafi odsłaniać naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie.”⁶ Praktyka kompozytorska potwierdza, że muzyka jest w stanie też naśladować rzeczywistość, jak czyni to wielu kompozytorów w utworach programowych czy wręcz ilustracyjnych, i to nawet tak bezpośrednio, jak np. w „ptasich” utworach O. Messiaena, o których T. Kaczyński mówi, że one „nie są stylizacją ptasiego śpiewu, lecz transpozycją na instrumenty muzyczne, możliwie najwierniejszą”⁷, co podkreśla też sam kompozytor. Dla

¹ Za: M. Piotrowski, *Autonomiczne wartości muzyki*, Poznań 1984, s. 45–56.

² T. A. Zieliński, *Krajobraz dźwiękowy*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 5.

³ N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1966, s. 113; por. też: *Warstwy w dziele muzycznym* (tłum. M. Turowicz), „Res Facta” 1977, nr 8.

⁴ Za: M. Piotrowski: *op. cit.*, s. 65.

⁵ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 44.

⁶ S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 347.

⁷ T. Kaczyński, *Messiaen*, Kraków 1984, s. 83.

F. B. Mâche'a — współczesnego francuskiego kompozytora i teoretyka — muzyka może być nawet „superjęzykiem, językiem bogów; pozwala nam ona nie przekazywać takich czy innych treści, lecz — w przypadkach, kiedy osiąga szczyty — uczestniczyć we wszystkim, co jest”⁸ — kompozytor podkreśla, że ma na myśli metafizyczny kontekst muzyki.

Ten krótki przegląd stanowisk pozwala zorientować się w charakterze różnic. Na gruncie pewnych stanowisk filozoficzno-estetycznych przyjmuje się, że: muzyka jest sztuką nieprzedstawiającą, o najwyższym poziomie abstrakcji, formalistyczną, asemantyczną; nie odnosi się, nie pozostaje w żadnym związku z rzeczywistością pozamuzyczną (niemuzycznymi stanami rzeczy lub przedmiotami); jest strukturą muzyczną, czystą formą skonstruowaną według zasad ściśle dźwiękowej logiki, gry, strategii, gramatyki dźwiękowej, jest swego rodzaju językiem; muzyka komunikuje (przedstawia, reprezentuje, oznacza, wyraża) samą siebie, posiada treść (znaczenie) wewnątrzmuzyczną, swoiście muzyczną, niewerbalną. Tezie, iż muzyka jest sztuką autonomiczną, „znaczy samą siebie”, można, jak widać, nadać różny sens.⁹

Ale i teza przeciwna, tzw. orientacji heteronomicznej, przynosi różne rozstrzygnięcia. Zgodnie z tym stanowiskiem struktura muzyczna ma własności reprezentowania, odbijania czy desygnowania rzeczywistości względem niej zewnętrznej. Struktura muzyczna komunikuje, przedstawia, odzwierciedla, znaczy, denotuje, symbolizuje, wyraża, naśladuje rzeczywistość niemuzyczną, niemuzyczne stany rzeczy lub przedmioty; muzyka jest sztuką przedstawiającą, semantyczną, posiada treść pozamuzyczną (zewnątrz muzyczną), znaczenie odsyłające; jest językiem, ale może być „językiem mitu”, językiem uczuć, językiem metafizyki, „wtórnym systemem modulującym” (J. Łotman), ogniwem w procesie komunikacji.¹⁰ Nie brak też stanowisk niejednoznacznych, pośrednich między skrajnościami.

Jeśli jednak rzeczą historyka byłoby prześledzenie i zdanie obiektywnej relacji z istnienia sprzecznych poglądów (w uznaniu, że w sferze sztuki i wartości nie ma obiektywnej prawdy), to pedagoga muszą interesować również uzasadnienia, wynikające z ogólniejszych filozoficznych założeń co do natury (istoty) dzieła muzycznego, bowiem od przyjętego filozoficznego stanowiska wobec muzyki zależy wybór określonej koncepcji pedagogicznej i metodycznego postępowania. Nie ma tu jednej prawdy.

⁸ F. B. Mâche, *Muzyka a język* (tłum. Z. Jaremko-Pytowska), „Res Facta” 1968, nr 2, s. 61.

⁹ Pełny przegląd tych stanowisk przynosi praca: M. Piotrowski, *op. cit.*

¹⁰ Pełny przegląd tych stanowisk przynosi praca: E. Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991.

Analizując zagadnienie symbolicznych treści muzyki, to jest treści wykraczających poza sens czysto dźwiękowy i formalny, postanowiliśmy przyjrzeć się wybranym dziełom muzyki współczesnej w kontekście — tam gdzie to możliwe — słownej wypowiedzi kompozytora, przekazującej jego intencję, przesłanie. Musimy jednak zacząć od stwierdzenia, że muzyka współczesna, a ściślej — jej nurt awangardowy (muzyka konkretna, elektroniczna, wprowadzenie elementu przypadku, różne formy „otwarcia” utworu) stwarza nowe trudności także w sferze odbioru jej znaczeń i symbolicznych treści.

C. Lévi-Strauss, który bada strukturę języka muzycznego w różnych aspektach¹¹, już w latach sześćdziesiątych poddał krytycznej ocenie możliwości komunikacyjne takich nurtów, jak: muzyka serialna, konkretna, elektroniczna. W jego ujęciu język muzyczny tym różni się np. od języka poezji, że „muzyka posiada własny nośnik, który nie znajduje żadnego pozamuzycznego zastosowania”.¹² Chodzi o system skal, interwałów, hierarchiczne relacje pomiędzy dźwiękami danej skali — stanowiące wstępny poziom artykulacji. Dopiero na tym poziomie działa kompozytor, kreując muzyczne znaczenia i ich emocjonalny sens. W muzyce elektronicznej, konkretnej, operującej jakościami sonorystycznymi, szumowo-szmerowymi, bruitystycznymi brak pierwszego poziomu artykulacji (skal, systemów, hierarchicznych relacji między dźwiękami), brak ustanowionej z góry składni muzycznej, co uniemożliwia kompozytorowi działanie na drugim poziomie artykulacji (treści i emocjonalnego sensu). Dlatego muzyka ta nie odpowiada zasadom użycia jakiegokolwiek języka w celach komunikacyjnych, zatem nie może być nośnikiem znaczeń.

„Muzyka konkretna — stwierdza dobitnie Lévi-Strauss — może stwarzać iluzję, iż cokolwiek wyraża, w istocie jednak grzęźnie ona w bezznaczeniowości.”¹³

Jakkolwiek teza ta wydaje się prawdziwa w odniesieniu do wielu przykładów muzyki konkretnej czy elektronicznej, to jednak w nurcie tym można znaleźć wybitne dzieła, które jej nie potwierdzają, tzn. takie, których sens wyrazowo-emocjonalno-znaczeniowy jest czytelny dla słuchacza, jak będziemy to analizowali dalej.

Niekonwencjonalnym, łamiącym tradycję poczynaniami kompozytorów związanych z powojenną awangardą towarzyszą liczne deklaracje, teore-

¹¹ C. Lévi-Strauss bada też związek muzyki ze strukturą mitu (główny przedmiot jego zainteresowań) — zarówno muzyka, jak i mit są ogniwem pośredniczącym pomiędzy światem logiki i doświadczenia zmysłowego, światem wewnętrznym i zewnętrznym, naturą a kulturą. Por.: *Mythologique I: Le cru et le cuit*, Paryż 1964.

¹² *Ibid.*, s. 26.

¹³ *Ibid.*, s. 25.

tyczno-filozoficzne założenia, tezy, uzasadniające sens oraz symbolikę nowo powstałych dzieł. Tak np. dla koncepcji muzyki pojętej jako czysty przepływ, następstwo momentów, z których każdy posiada własną wartość niezależną od tego, co jest przed nim i po nim, a więc dla tzw. „Momentanform” K. Stockhausena (muzyki, która przeciwstawia się tradycyjnej narracji) — szukano uzasadnienia w filozofii H. Bergsona z jego czystym „pędem życiowym”, rozbijającym skamieniałe formy, które go krępują.

W koncepcji Stockhausena tradycyjne relacje „architektoniczne”, stanowiące podstawę muzycznych znaczeń, uznaje się za przeszkodę, ograniczenie wolności sztuki. Kompozytor sytuuje się w roli eksperymentatora, badacza, którego interesuje odkrywanie nowych, niezbadanych możliwości dźwiękowych. Sam dźwięk traktowany jest jako środek w tej eksperymentalnej grze.

„Moje podejście jest [...] naukowe — mówi Stockhausen — przypominające postawę biologa, który próbuje zrozumieć stan rzeczy [...]. Nie interesuje mnie już kwestia wyrażania siebie. Dziś ważne jest naprawdę to, aby muzyka przedstawiała rzeczywistą ewolucję ducha, aby stała się nową nauką.”¹⁴

Jednak, jak słusznie zauważa komentator tych poglądów, estetyk E. Fubini, postawa taka jest nierealna,

„ponieważ naukowiec musi dokonać wyboru metody czy narzędzi, podczas gdy mniemane naukowe cele postwebernistów wyrażają się w ich postawie mistycznego witalizmu, w ich zamiarze wejścia w bezpośredni, dionizyjski, niemal sakralny kontakt z rzeczywistością”.¹⁵

Zamiar wejścia w bezpośredni kontakt z rzeczywistością cechuje też innego, najbardziej radykalnego i konsekwentnego awangardzistę XX wieku — J. Cage’a, który uzasadnień dla swoich poczynań szukał w buddyzmie Zen, mistycyzmie Wschodu, filozofii Nitzscheańskiej. Zrywając wszelkie więzy z tradycyjnym językiem dźwiękowym i regułami kompozycji (czyniąc przypadek najważniejszym elementem procesu komponowania), zrywa również z tradycyjnym sensem, celem, przesłaniem muzyki. Zwrócił się przeciwko tradycji, zwłaszcza tej romantycznej i neoromantycznej z bagażem znaczeń, treści — sferą emocji, uczuć, symboliką, mistyką, transcendencją. Ich miejsce miały zająć autonomiczne fenomeny dźwiękowe, dźwięk w pełni swych przejawów, przepływ czasu, cisza. Jego muzyka nie próbuje niczego komunikować ani wyrażać, Cage uważa, że muzyka nie ma nic wspólnego z ekspre-

¹⁴ Z rozmowy z Karlheinzem Stockhausensem, która została przeprowadzona w 1968 r. i wydana w języku włoskim. Por. A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Mediolan 1969, s. 394 i n. Podaje za: E. Fubini, *Historia estetyki*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 496.

¹⁵ *Ibid.*, s. 496.

sją, ważne jest tylko doświadczenie każdej chwili, szczególnego rodzaju gra, dzianie się, happening. W swoim sławnym *Odczycie o niczym* deklaruje:

„Każda chwila jest absolutna, żywa i znacząca [...]”

i w innym miejscu:

„Używałem szmerów, nie były one zintelektualizowane; ucho mogło je słyszeć bezpośrednio i w związku z nimi nie musiało tworzyć żadnych abstrakcji. [...] Utwór jest jak pusta szklanka, do której w każdej chwili wszystko można nalać.”¹⁶

Paradoksalnie celem muzyki ma być „celowa bezcelowość lub bezcelowa gra. Owa gra jest jednak afirmacją życia, a nie zamiarem wyprowadzenia porządku z chaosu czy udoskonalenia świata, jest ona po prostu sposobem uświadamiania sobie prawdziwego otaczającego nas życia”.¹⁷ Estetyczno-muzyczne działania J. Cage’a należą do sfery eksperymentów. W opinii estetyków pozostaje on „najbardziej radykalnym i konsekwentnym wyrazi-cielem negatywnych aspektów awangardy muzycznej, kojarzono go nawet z «odwrotną» stroną muzyki”.¹⁸

Chcemy jednak mocno podkreślić, iż wśród kompozytorów, korzystających w różnym zakresie, nawet z najbardziej awangardowych wynalazków (aleatoryzm, jakości sonorystyczne) znajdujemy zarówno zwolenników tezy, iż muzyka to czysta gra dźwiękowa dla siebie samej (autonomiczna gra *per se*), jak i takich, dla których nadal sprawą ważną jest przekaz, przesłanie poprzez dźwięki, komunikowanie wartości, symbolika odnoszona do sfery indywidualnych uczuć, a także do różnych zjawisk i cech zewnętrznego świata. Spróbujmy wskazać charakterystyczne przykłady różnych typów muzycznej symboliki.

W muzyce współczesnej nie brak utworów, w których wyraźnie odczytać możemy znaczenia określane mianem ikonicznych czy mimetycznych (treści ilustracyjne). Czołowego polskiego sonorystę K. Serockiego wyraźnie bawi stosowanie namacalnych wręcz efektów naśladowczych — efektów, przyznajmy, uzyskiwanych wyrafinowanymi środkami brzmieniowymi. W *Po-
ezjach* do tekstu T. Różewicza — słowa „spadają krople rosy” ilustrowane są pojedynczymi, opadającymi dźwiękami w wysokim rejestrze fortepianu; „niebieskie piski piskląt” — słyszymy wyraźnie w jazgoczących, glissandowych motywach smyczków; „przełot czarnych jaskółek” w wysokich, „ptasich” motywach fletów i klarnetu.

¹⁶ J. Cage, *Odczyt o niczym*, tłum. M. Britiger, „Res Facta” 1967, nr 1, s. 94–113.

¹⁷ Za: Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 1989, s. 53–54.

¹⁸ Anonimowa nota redakcyjna w „II Verri” 1969, nr 30. Por. także uwagi o koncepcji estetycznej J. Cage’a [w:] M. Gołaszewski, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

Inną postawę zajmuje W. Lutosławski. Oto co powiedział w rozmowie z J. P. Couchoud o *Przestrzeniach snu na baryton i orkiestrę* (do tekstu R. Desnosa):

„Chciałbym zrobić jeszcze uwagę na temat trudności, jaka się wyłoniła dla mnie w miejscu, gdzie poeta opisuje dźwięki, ten mały fragment: *Un air de piano, un éclat devoix, une porte claqué, une horloge* (jakaś melodia fortepianu, hałas głosów, trzaśnięcie drzwi, zegar). Co z tym zrobić? Oczywiście nie muzykę naśladowującą. Przyjąłem konwencję, według której śpiewak słyszy dźwięki i hałasy, których publiczność słyszeć nie może. Śpiewa on dość prędko pierwszy człon frazy *un air de piano*, po czym robi pauzę, jakby słuchał czegoś, co nie jest słyszalne dla publiczności. Na długim nieruchomym akordzie tworzącym tło rozgrywa się owa wyimaginowana akcja słuchowa. To samo dzieje się z pozostałymi członami frazy. Uważam, że każde inne rozwiązanie groziłoby niechybnie śmiesznością.”¹⁹

Jednak w ostatnim cyklu: *Chantefleurs et Chantefables*, w którym Lutosławski sięga do świata wyobraźni dziecka (surrealistyczne teksty małych wierszyków R. Desnosa), nie waha się on przed użyciem błyskotliwych środków ilustracyjnych w muzycznej charakterystyce kwiatów, zwierząt i ich bajkowych perypetii. Na przykład w finale utworu *Le Papillon (Motyl)* niezwykłą wizję chmary nadlatujących motyli doskonale „naśladowują” wirujące i trzepoczące jaskrawo kolorowe kształty i figury dźwiękowe (grane niekiedy *ad libitum*), w muzyce panuje ruch, energia, dynamizm a niekiedy akcenty komiczne, żałośliwe, gdy mowa o „nieszczęściu” mieszkańców.²⁰ Efekty ikoniczne zostały uzyskane przy pomocy awangardowych środków: sonorystyczne brzmienia, rytmiczny aleatoryzm.

„Ravel śpiewał o rodzeniu się dnia, [...] a Debussy pozostawał wielkim miłośnikiem wody, wiatru i «refleksów na wodzie». [...] ja wędrowałem długo po różnych prowincjach Francji, by notować śpiew ptaków — mówił O. Messiaen. Natura, zawsze piękna, zawsze wielka, zawsze świeża, Natura — niewyczerpalny skarbiec barw i dźwięków, form i rytmów, niezrównany model totalnego rozwoju i perpetualnej zmienności, Natura [...] [pozostaje — przyp. B. Smoleńska-Zielińska] najpotężniejszym prąźródłem.”²¹

Wierny tej tradycji, której trzon tworzą też: C. Jannequin, F. Couperin, J. P. Rameau, jest F. B. Mâche, łączący w swoich kompozycjach m.in. (*Korwar, Naluan, Cassandra*) muzykę komponowaną z dźwiękami przyrody. Kompozytor nie deformuje nagranych głosów natury, a ogranicza się do ich precyzyjnego montażu. Jak sam mówi:

¹⁹ J. P. Couchoud, *La musique polonaise et Witold Lutosławski*, Paryż 1981, s. 156.

²⁰ Por. Szczegółowe omówienie całego cyklu: B. Smoleńska-Zielińska, *Śpiewobajki o kwiatach i zwierzętach*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 1.

²¹ O. Messiaen, *Wykład w Brukseli*, tłum. J. Stankiewicz, „Muzyka” 1978, nr 4.

„Ja przysłuchuję się dźwiękom natury i słyszę w nich muzykę, która będzie moją muzyką, wystarczy tylko żebym ją ulepszył.”²²

Instrument ma pomóc dźwiękom naturalnym wyrazić się „jaśniej”, „klarowniej”.

„W utworze *Ionassa* przetwarzam deszcz, aby jeszcze bardziej był podobny do deszczu.”²³

Paradoksalnie dopiero wynalazki skomplikowanej aparatury (rezultat zaawansowanej technologii) pozwoliły na nowo odkryć naturę. Skomponowana muzyka — brzmienia, motywy melodyczne, figury dźwiękowe na tradycyjnych instrumentach dodana do dźwięków natury: głosów ptaków, żab, owadów, szumu deszczu — jest rodzajem inkrustacji „dodaje tło brzmieniowe i oprawę [. . .]. Moja muzyka przedłuża, komentuje model”²⁴ — mówi kompozytor. Dzięki temu ujawnia się muzyczne znaczenie dźwięków natury, następuje swoiste przemieszczenie sensu, zaciera się granica pomiędzy naturą a kulturą. Zdaniem kompozytora, w istocie nie ma tej granicy, bowiem człowiek ze swą kulturą jest częścią natury.

Mâche jest jednak nie tylko zatroskanym o los natury muzycznym ekologiem, ale też filozofującym myślicielem. Określając swoje stanowisko co do relacji muzyki i języka, przytacza bliskie sobie zdanie chińskiego teoretyka sprzed czterech tysięcy lat: „Ptak śpiewa, ocean szumi, człowiek tworzy muzykę: muzykę zrodziła przyroda”²⁵ a od siebie dodaje, iż „muzyka jest niczym innym jak tylko nadawaniem wartości dźwiękom”. Materię dźwiękową pojmuje on sensualnie, a nie jako abstrakcyjne relacje dźwiękowych parametrów; tylko przez swą bezpośrednią, brzmiącą naturę dźwięki mogą coś znaczyć i stać się nośnikami wartości. Muzyka to dla Mâche’a nie tylko dźwiękowy kształt ludzkiej myśli, wymyślanie „abstrakcyjnych schematów” lecz sięgnięcie do „rzeczywistych modeli”.²⁶ „Piękno jej [muzyki Messiaena — przyp. B. S.-Z.] jest zbliżone do piękna zjawisk przyrody”.²⁷ Muzyka ujawnia sens bycia człowieka w harmonii z naturą. Autor daje wyraz swoim przekonaniom o metafizycznym kontekście muzyki. Za jej prawdziwą domenę, cel artystycznej drogi uważa zmierzanie „ku głębokiej i intensywnej afirmacji całej rzeczywistości, ku zbudowanej z dźwięków makiecie świata, w któ-

²² F. B. Mâche, *Muzyka a natura* (w rozmowie z T. Kaczyńskim), „Res Facta” 1968, nr 2, s. 58.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ F. B. Mâche, *Muzyka a język* (tłum. Z. Jaremko-Pytowska), „Res Facta” 1968, nr 2, s. 58.

²⁶ *Ibid.*, s. 58.

²⁷ *Ibid.*, s. 62.

rym miejsce człowieka, jakkolwiek pierwsze, jest niemniej bardzo małe”.²⁸ A porównując muzykę z językiem, jeszcze dobitniej podkreśla, o jaki rodzaj symbolicznych znaczeń chodzi.

„Muzyka nie jest [...] przeciwieństwem języka, lecz superjęzykiem, językiem bogów; pozwala nam ona nie przekazywać takich czy innych treści, lecz — w przypadkach kiedy osiąga szczyty — uczestniczyć we wszystkim, co jest.”²⁹

Kompozytor i teoretyk F. B. Mâche jest przy tym świadom, iż ten metafizyczny kontekst wymyka się słownym ujęciom, ale po tym właśnie można rozpoznać „prawdziwą” muzykę, „iż wszystko, co się na jej temat powie [...] wydaje się bardzo niewystarczające: jest [...] potwierdzeniem miejsca, jakie muzyka zajmuje — poza obrębem wszelkich słów i zaledwie tuż ponad milczeniem”.³⁰

Jak już mówiliśmy, symboliczne treści mogą przejawiać się w muzyce pod różnymi postaciami. Mogą je dookreślać dołączone teksty, programy, charakterystyczne cytaty, odautorskie komentarze czy wypowiedzi samych twórców, choć traktujemy je z dużą ostrożnością. Symboliczne treści mogą nie ujawniać się wprost. To szczególnie wrażliwość słuchacza pozwala mu je „odczytać” ze względu na przeżywaną z kompozytorem współczesnym wspólnotę tego samego czasu i miejsca, poczucie wspólnego losu, jego dramatycznych wydarzeń.

Przesłanie, ideową treść można odczytywać poprzez pewne charakterystyczne, już skonwencjonalizowane „znaki” — symbole języka kultury narodowej. M. Tomaszewski ten rodzaj przekazu określa mianem „symbolizmu alegorycznego”.³¹ W polskiej kulturze muzycznej takim szczególnie wyrazistym znakiem (cytatem) jest dawna pieśń *Bogurodzica*, przetwarzana przez kompozytorów współczesnych w krańcowo różny sposób zgodnie z indywidualnym stylem, wyznawaną estetyką każdego z nich.

A. Panufnik melodię pieśni wykorzystał w utworze *Sinfonia Sacra*, skomponowanej w 1963 r. jako wyraz hołdu dla tysiąclecia państwa polskiego. Dwie części dzieła wypełniają *Trzy wizje* i *Hymn* z melodią *Bogurodzicy*. Jak pisze kompozytor:

„Słuchacz może odczuć atmosferę pola walki i modlitwy [...] elementów, które dominowały w polskim życiu przez całe tysiąclecie tragicznej historii.”³²

²⁸ *Ibid.*, s. 62.

²⁹ *Ibid.*, s. 61.

³⁰ *Ibid.*, s. 62.

³¹ Por. M. Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944–1994*, [w:] *Muzyka polska 1945–1995*. Materiały sesji naukowej, Kraków 1996.

³² Książka programowa: *Warszawska Jesień*, Warszawa 1978, s. 179–180.

Muzyka A. Panufnika stylistycznie nieskomplikowana (proste, łatwo uchwytnie linie melodyczne), zdyscyplinowana i oszczędna pod względem brzmienia, dynamiki, rytmu, wspaniale wydobywa siłę emocjonalną obu tych wątków.

W. Kilar stworzył przy użyciu sonorystycznych środków „obrazową”, współczesną wizję rycerskiego hymnu. Jego *Bogurodzica* na chór i orkiestrę odznacza się stale narastającym napięciem, zwiastowanym już przez rytmiczny wstęp perkusji (*quasi*-marsz). Głosy żeńskie, męskie, cały chór eksponują pojedyncze słowa modlitwy w coraz to innym brzmieniu, artykulacji, z emocjonalną intonacją, wykorzystując sonorystyczne walory tekstu. Dopiero po zakończeniu, w konkluzji pojawia się oryginalna pieśń.

K. Meyer, choć zasadniczo odżegnuje się od programowych treści, przyznaje, że jego *IV Symfonia „Polska”* napisana na przełomie 1981/1982 była reakcją na wprowadzenie stanu wojennego i tragiczne wydarzenia z nim związane. Utwór ewokuje atmosferę napięcia, konfliktu, ostrych brutalnych zmagania. Wplecione w przebieg akcji muzycznej polskie pieśni: *Bogurodzica* (III cz.), *Boże coś Polskę* (IV), *Rota* (IV) — symbolicznie podkreślają dramatyzm wątków polskiej historii. W sensie muzycznym *VI Symfonię* cechuje drobiazgowo uformowany przebieg, logika i dosadność wypowiedzi, a przy tym powaga (nawet tragizm — charakterystyczna surowa harmonika) i koncentracja ekspresji.

To właśnie symfonia, poważny, zakorzeniony w tradycji gatunek, stwarza dogodny grunt dla „wypowiadania” szczególnie ważkich ideowych treści, określania swojej postawy wobec rzeczywistości³³, swojego artystycznego *credo*. Sens jej symbolicznego przesłania kompozytor czasem dopowiada charakterystycznym tytułem, frazą wiersza, cytatem, własnym komentarzem.

„W podejściu do muzyki najważniejszy jest dla mnie aspekt etyczny, a dopiero potem — estetyczny — mówi Krzysztof Meyer. Zawsze dążyłem do wyrażenia przez muzykę czegoś więcej aniżeli jej czysto dźwiękowej treści. [...] Muzyka to środek komunikacji międzyludzkiej; ona jest powołana do odbijania złożoności i konfliktowości naszych czasów; myślenie muzyczne biegnie równoległe do myślenia o otaczającym nas świecie, wyraża świadomie lub nieświadomie światopogląd artysty.”³⁴

Z tych samych dramatycznych czasów, co *Symfonia Polska* K. Meyera, pochodzi *Sinfonia votiva* A. Panufnika (zakończona w sierpniu 1981 roku).

³³ Por.: M. Tomaszewski, *Sonorystyczna ekspresywność...*

³⁴ Krzysztof Meyer w rozmowie z I. Nikolską w kwietniu 1978. Cyt. za: I. Nikolska, *Symfonia Krzysztofa Meyera* [w:] K. Meyer: *Do i od kompozytora* (red. K. Jabłoński), Poznań 1994, s. 111.

Już po jej skomponowaniu w 1982 roku kompozytor tak określał swoje intencje:

„Moim świadomym zamiarem było stworzenie czegoś w rodzaju rozpaczliwego błagania o trwałą wolność dla Polski w postaci żarliwej modlitwy do Czarnej Madonny. Ostatni akord symfonii i jego niezwykle wydłużone wybrzmiewanie, osiągnięte za pomocą metalowych instrumentów perkusyjnych, miały wyrażać krzyk protestu, który w mojej wyobraźni sięgał w przyszłość, do czasu gdy Polska odzyska niepodległość.”³⁵

Dodajmy, iż metaforyczne tytuły noszą wszystkie symfonie Panufnika.

Pewnym tropem docierania do sensu dzieła może być szczególnie czas jego powstania. Kompozytor wprawdzie odwołuje się do odczuć indywidualnych (ich archetypów), ale powagę, dramatyzm, ładunek emocji, ważkość treści dzieła (zwłaszcza jeśli jest ono szczytowym artystycznym osiągnięciem) słuchacz odczytuje jako szczególnie znak, ciśnienie, „prawdę” owego czasu. Mamy tu do czynienia z symbolizmem metaforycznym (określenie M. Tomaszewskiego). Dzieło jest swego rodzaju metaforą swojego czasu i miejsca. Tak bywa odczytywana *III Symfonia* W. Lutosławskiego — arcydzieło stylu symfonicznego, ukończona, podobnie jak *Symfonia Polska* K. Meyera, w 1982 r.

Dzieło to — jego epicki rozmach, dramatyzm, kumulacja ściśle dźwiękowych treści i wydarzeń, napięcia emocji (uderza przy tym ich skala i rozpiętość, różnorodność odkrytych przez kompozytora figur ekspresyjnych, „motywów westchnień formułowanych przez kompozytora bez „taryfy ulgowej”, tj. bez żadnych ustępstw na rzecz utartych konwencji, w języku wykraczającym daleko poza wzory klasyków naszego stulecia) — wywołuje silny rezonans emocjonalny, daje słuchaczowi poczucie znalezienia się w wykreowanej przez kompozytora przestrzeni duchowej, symbolicznie też odnoszonej do polskiej rzeczywistości tamtych lat. Sam kompozytor zawsze tak powściągliwy w sprawie „treści” muzyki, w rozmowie z A. Chłopeckim powiedział:

„Nigdy nie było moim udziałem transponowanie przeżyć pozamuzycznych na język muzyki. [...] Nigdy nie pisałem muzyki programowej, ale nie neguję, że wydarzenia zewnętrzne mogą znaleźć odbicie w muzyce.”³⁶

A w innej rozmowie przyznawał, że choć:

„[...] proces komponowania polega na egocentrycznym wypełnianiu własnych życzeń, marzeń, pragnień, to jednak wiele satysfakcji przychodzi z zewnątrz, od tych ludzi, którzy potrafią i chcą na [...] muzykę reagować. Daje to nieporównane uczucie zestrojenia duchowego z innymi ludźmi. Wyobrażam sobie, że to właśnie jest celem sztuki; wspólność przeżyć, w których twórca i odbiorca są w gruncie rzeczy dwiema częściami jednego instrumentu.”³⁷

³⁵ A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990, s. 335.

³⁶ Za: T. Kaczyński, *Lutosławski. Życie i muzyka*, Warszawa 1994.

³⁷ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 144, 145.

Łączy ich wspólny ideowy horyzont — możemy dopowiedzieć myśl kompozytora.

K. Penderecki sięga po formę symfonii, „aby wchłonąć, przetworzyć doświadczenie naszego wieku [...], myślałem o symfonii — tej arce muzycznej, która pozwoliłaby przenieść następnym pokoleniom to, co najlepsze w naszej dwudziestowiecznej tradycji komponowania dźwięków”.³⁸ Mówiąc o *II Symfonii „Wigilijnej”*, w której aluzyjnie używa cytatu kołedy, przywołuje słowa G. Mahlera odnoszące muzykę do „całego człowieka” — „człowieka czującego, myślącego, oddychającego, cierpiącego”.³⁹ Ale znacznie wcześniej, to właśnie K. Penderecki ujawnił nieprzeczuwalne dotąd możliwości wyrazowe tkwiące w nowoczesnym języku dźwiękowym, nie wyłączając jego najbardziej awangardowych, sonorystycznych efektów. Środki te np. w *Trenie* (wyłącznie nowe różnorodne barwy i brzmienia smyczków m.in.: najwyższe możliwe do wydobycia dźwięki, klastery, brzmienia szmerowo-perusyjne) posłużyły do stworzenia głęboko dramatycznego, wręcz wstrząsającego dzieła. Wydaje się, że to właśnie przekroczenie granicy konwencji w doborze materii dźwiękowej, nowa bezpośredniość i namacalność efektów brzmieniowych, atakowanie samą ich materią, (kłujące ostrością klastery, niepokojące glissanda rozszerzających się i zwężających pasm brzmieniowych), okazuje się nośnikiem nieznanego dotąd w muzyce wyrazowego napięcia. Kompozytor nie zawahał się też przed użyciem tych awangardowych, sonorystycznych środków w niektórych miejscach swoich wielkich dzieł oratoryjno-kantatowych, wiążąc je z tradycyjnymi formami i tematami o wielowiekowej tradycji (m.in.: *Pasja*, *Jutrznia*, *Requiem Polskie*, *Siedem Bram Jerozolimy*). Istotę tej syntezy trafnie uchwycił S. Kisielewski:

„Zaprząc nową, nie znaną dotąd materię dźwiękową do uniwersalnych, ogólnoludzkich i dwutysieczną tradycją podbudowanych treści to właśnie jest synteza. Sprawić zaś, aby owe, [...] treści mogły zharmonizować się z nową, szokującą nieraz i gorszącą tradycjonalistów postacią muzyki, to jest odnowa, odnowa form artystyczno-religijnych.”⁴⁰

A sam kompozytor pisze:

„Nigdy nie interesowałem się dźwiękiem dla dźwięku, formą dla formy [...]. Chciałem, aby moja muzyka była wyznaniem, szukałem autentycznej, nowoczesnej ekspresji dla odwiecznych tematów.”⁴¹

³⁸ K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 59.

³⁹ *Ibid.*, s. 60.

⁴⁰ S. Kisielewski, *O Krzysztofie Pendereckim* [w:] *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1974, s. 174.

⁴¹ K. Penderecki, *op. cit.*, s. 66.

I w innym miejscu:

„Stary temat uaktualnia się dopiero wówczas, gdy znajdziemy dla niego nowe środki ekspresji. Sięgnąłem po archetyp *Pasji*, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia. Chodziło mi o to, aby widz poprzez napięcie i dramatyzm muzyki został włączony w sam środek wydarzeń.”⁴²

W krańcowo inny świat wprowadzają nas kompozytorzy, którzy też odwołują się do tradycji i jej symboliki, ale w sposób przekorny, rzec można, ironiczny, nie na serio, twórcy określanii mianem postmodernistów. P. Szymański wykorzystuje pewne elementy konwencjonalnej stylistyki, obiegowego dawniej języka muzycznego, znanego słuchaczowi, poddając je różnego rodzaju przekształceniom (zakłócenia toku rozwoju, nagle przerwanie, unieruchamianie bądź zwielokrotnianie wybranych figur, gestów, zestawianie obcych sobie struktur, dzięki czemu wydobywa z nich „dodatkowy” emocjonalizm, nowe znaczenia. Chwyty te funkcjonują w roli symbolu, a sposób manipulowania nimi przez kompozytora pobudza wyobraźnię słuchacza, wprowadza swego rodzaju napięcie. Jest to rodzaj subtelnej gry ze słuchaczem, prowadzonej z lekkością, nierzadko z humorem (np. pyszna parodia klasycznej kadencji w *Quasi una Sinfonietta* — ze względu na typ humoru, potrzebę uprawiania swoistej gry ze słuchaczem — widzimy tu pokrewieństwo duchowe z pełnymi wdzięku neoklasycznymi kompozycjami S. Kisielewskiego czy ludycznymi utworami sonorysty K. Serockiego). Jak mówi sam Szymański:

„Pewne proste struktury muzyczne poddają przekształceniom, pozwalającym słuchaczowi domyśleć się warstwy biegnącej równoległe do tego, co słychać, a z której to, co słychać, zostało wygenerowane [...]. Dlaczego odwołuję się do tradycji [...]? To obiegowy język muzyczny, znany słuchaczowi. Jeżeli naruszam ten język, deformuję jego gramatykę i składnię, to prowokuję słuchacza do domysłów.”⁴³

Zatem chodzi o komunikację, grę konwencji, także dodatkową satysfakcję słuchacza płynącą z odekodowania intencji kompozytora. Choć sam kompozytor przyznaje, iż taka pełna komunikacja pomiędzy twórcą i odbiorcą nie jest koniecznym warunkiem osiągnięcia satysfakcji estetycznej.

W konkluzji powiedzmy, że muzyka jest dziełem autonomicznym, ale i intencjonalnym przekazem (kompozytorskim przesłaniem), że podlega zarazem procesom przeobrażania się w indywidualnej percepcji i w procesach recepcji, wrastania w kulturę. Muzyczne treści i znaczenia konstytuują się

⁴² *Ibid.*, s. 68.

⁴³ *Gdzie się mieści dusza? — Z Pawłem Szymańskim rozmawia M. Kominek*, „Studio” 1996, nr 9 (33).

w rezultacie tych procesów. Zarazem procesy te („obrastania” w treści i znaczenia) nie są skończone; dzieło, w tym sensie, pozostaje otwarte.

Z pedagogicznego punktu widzenia ważne jest zwłaszcza zauważenie roli podmiotu — odbiorcy w kreowaniu sensu, znaczeń, treści dzieła muzycznego, co podkreślają różni autorzy. Mówi się o konieczności wypełniania „miejsce niedookreślonych” dzieła w przeżyciu estetycznym (R. Ingarden), uruchamianiu własnej siły imaginatywnej (T. Kneif), postawy twórczej (H. G. Gadamer, J. Dewey); o takim odbiorze muzyki, który jest „ożywieniem” struktury dźwiękowej, dynamizacją jej istnienia, „odczytaniem” kierowanego do odbiorcy przesłania. Trzeba jednak mocno podkreślić, że odbiór taki jest możliwy pod warunkiem wykształconej kultury muzycznej odbiorcy.

Ale dla pedagoga interpretującego treści symboliczne muzyki istotna też jest trwałość pewnych wątków tych treści. Przecież już w starożytności muzykę wiązano ze sferą emocji (muzyka jako *katharsis*), funkcją znaku (jako *mimesis* — naśladowanie zjawisk rzeczywistości), ale i z odniesieniem do całokształtu bytu (symbol harmonii wszechświata), z harmonią ciała i duszy; widziano w niej symbol wartości etycznych (muzyka jako *ethos*), ale też od tych pełnionych przez muzykę „funkcji” odróżniano przyjemność zmysłowego odczucia dźwiękowego porządku, harmonii elementów ściśle dźwiękowych.⁴⁴

Te wątki podejmowane ciągle na nowo, rozmaicie objaśniane, wzbogacone, modyfikowane, świadczą o stałej potrzebie poszukiwania przez człowieka w sztuce dźwięków pewnych fundamentalnych treści i znaczeń. Używając metafory Z. Herberta moglibyśmy powiedzieć, że chcemy, aby także dziś, dla nas, sztuka nam współczesna była: „metronomem wszechświata, medycyną niebieską, parą z gwizdka emocji”. Szukamy w niej ideału dźwiękowego piękna, ale także wyrazu uczuć, możliwości porozumienia się z drugim człowiekiem (dialogu), zaspokojenia metafizycznych pragnień i tęsknot. Jesteśmy przekonani, że, jak to trafnie wyraził kompozytor S. Kisielewski, (skądinąd obrońca autonomii muzyki):

„Jakaś wiedza o świecie (ludzkim i pozaludzkim), zaszyfrowana, przetłumaczona na język nieuchwytnych na pozór drgnień psychicznych, zawierać się może i chyba musi w specyficznie odrębnej, nieporównywalnej z niczym innym emocji, z jaką przeżywamy uświadamianą sobie w mozolnym częstokroć skupieniu bezinteresowną konstrukcję dźwiękową.”⁴⁵

⁴⁴ Por.: B. Smoleńska-Zielińska, *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa 1991.

⁴⁵ S. Kisielewski, *Do czego służy nam muzyka?* [w:] *Muzyka...*, s. 140.

SUMMARY

The problems of symbolic content of contemporary music has been presented from various standpoints — orientations with diverse philosophical foundations. Phenomenological orientation: a musical piece is treated as a fully autonomous entity, distinct from the surrounding reality as an intentional aesthetic object, where the factor of symbolic meanings, expression and transmission is barely not excluded. Semiological orientation: music is treated as a link in the communicative process, transmission of the content important to man, in relation to culture understood as a complex interconnection of communicative systems (music is one of them). Sociological-cultural orientation: a musical piece is interpreted in the context of socio-cultural reality, against the background of its historical time. The opinions and standpoints of eminent composers of contemporary music were also referred to.

The presented analysis is not only concerned with giving prominence to differences in interpreting the symbolic content and senses of music but also with indicating common areas such as constancy of certain fundamental ideas and questions: association of music with the sphere of emotions (catharsis), the function of sign (mimesis), with the sphere of ethical values, but also distinction between “functions” performed by music and the beauty of the strictly tonal order.

The purpose was also to justify the adopted theoretical assumptions that music is an autonomous work but also an intentional communication (a composer’s message), and that it is subject at the same time to the processes of transformation in individual perception and in reception processes, blending into culture. The musical content and meanings are formed as a result of these processes. At the same time these processes (of gaining content and meanings) are not complete; in this sense a musical piece remains open.

To a teacher it is especially important to notice the role of the subject in creating the sense, content and meaning of a musical piece: filling the “points of indeterminacy” (Ingarden), activating one’s own imaginative power (Kneif), creative attitude (Dewey, Gadamer), animating the tonal structure, and reading the message of the musical piece.