

Bogumiła Mika

Cytat muzyczny jako sposób komunikowania między współczesnym kompozytorem a odbiorcą

Wartości w muzyce 6, 39-49

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski
Katowice

Cytat muzyczny jako sposób komunikowania między współczesnym kompozytorem a odbiorcą

Wszelki przekaz zawsze zakłada sposób, w jaki będzie odbierany.

U. Eco: *Le problème de la réception*¹

Odbiór dzieła literackiego nie jest nigdy zjawiskiem społecznie izolowanym.

M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy*

Cytat muzyczny — stanowiąc jeden z wielu sposobów operowania materiałem zastanym, ale jednocześnie będąc sposobem specyficznym, swoistym — przez kompozytorów wykorzystywany bywa na ogół w konkretnych celach wyrazowo-znaczeniowych. Twórca, licząc na rozpoznanie cytatu przez słuchaczy, na skojarzenia odbiorcy wiążące się z właśnie tym typem muzyki użytej, moduluje równocześnie interpretację treściową dalszego toku utworu. Cytat jest więc zjawiskiem intencjonalnym — funkcjonuje w sposób właściwy tylko wtedy, gdy zostanie nań skierowana właściwa intencja odbiorcza słuchacza.

Właśnie na owej komunikacyjnej stronie cytatu muzycznego pragnę się skoncentrować w niniejszym tekście, zwłaszcza że aspekt ów stał się szczególnie ważki — również na gruncie literatury — wraz ze wzrostem zainteresowania wokół ujęć intertekstualnych.

¹ Cyt. za: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 116.

² Ibidem, s. 13.

³ Ibidem, s. 13—14.

⁴ Ibidem.

Kilka uwag o teorii komunikacji literackiej

Wedle paradygmatu ukształtowanego w obrębie literaturoznawstwa, w ramach tzw. teorii komunikacji literackiej dzieło literackie może być ujmowane w sposób spójny i jednorodny, a nie jak dotąd z uwzględnieniem przeciwstawienia jego uwarunkowań wewnętrznych (struktura) i zewnętrznych (konteksty: społeczny i historyczny). Koncepcje dzieła literackiego, ukształtowane w ramach teorii komunikacji literackiej, dostarczają takich narzędzi analizy, które o dziele „pozwalają [...] mówić jako o artefakcie *sui generis* i jednocześnie jako o wytworze społecznym i historycznym”². Toteż ważne stają się zarówno immanentne cechy dyskursu literackiego, czy samego rozpatrywanego tekstu, jak i społeczna geneza wraz z historycznymi uwarunkowaniami powołującymi do życia dane dzieło, wreszcie także kontekst, w jakim odbywa się jego recepcja.

Tekst nie jest już więc traktowany jako wytwór „sam w sobie”, który niejako bezkontekstowo powinien zostać zanalizowany. Przeciwnie, źródeł immanentnych jego cech poszukuje się w danej sytuacji społecznej, komunikacyjnej, której był i jest elementem. Co więcej, tekst taki stanowiąc nawet specyficzny zapis pewnej sytuacji komunikacyjnej, „w konsekwencji [...] sam staje się swego rodzaju sytuacją komunikacyjną”³. Nie chodzi już teraz o wyodrębnienie elementów „zewnętrznych” i „wewnętrznych” w tej sytuacji komunikacyjnej, lecz o całościowe i spójne jej traktowanie, z uwzględnieniem tego, iż „między tekstem [...] a tym, co tekstem w dosłownym znaczeniu nie jest, zachodzą takie relacje, że w żaden sposób nie można ich ująć w tradycyjny schemat”⁴.

W ten sposób komunikacja literacka — mimo że specyficzna w swej jakości — staje się jedną z form komunikacji społecznej, której składnikami istotnymi są zarówno elementy społeczne, jak i historyczne⁵. Uwzględnienie zaś społecznego kontekstu nadania i odbioru dzieła (tekstu) stworzyło nowe możliwości dla socjologii literatury.

Dzieło literackie uczestniczy w sytuacji komunikacyjnej, którą można określić — posługując się terminologią psychologiczną — jako dialog asymetryczny⁶. I nie chodzi tu o nierówność partnerów komunikacji: nadawcy i odbiorcy, ale o inaczej wyznaczone — dla każdego z uczestników dialogu — role⁷ („partnerem zasadniczym dzieła jest recepcja lekturowa”⁸). Oczywiście w niektórych przypadkach komunikacji literackiej może się pojawić też dialog symetryczny, gdy pewna wypowiedź literacka — pomyślana np. jako pastisz czy parodia staje

⁵ Por. ibidem, s. 14.

⁶ Por. ibidem, s. 28.

⁷ Por. ibidem.

⁸ Ibidem.

się odpowiedzią na inną wypowiedź literacką⁹. Są to jednak wypadki szczególne, stosunkowo rzadkie, zarezerwowane dla czytelnika-pisarza.

Borys Uspienski ów niesymetryczny dialog komunikacyjny ujmował następująco: „Rozróżnienie wymagań mówiącego i słuchacza [...] uwarunkowane jest przede wszystkim przez to, że mówiący idzie od systemu do tekstu (tj. koduje informacje za pomocą określonego systemu językowego, dając na końcu tekst), słuchacz zaś — przeciwnie — idzie od tekstu do systemu (tj. dekoduje otrzymany tekst). Odpowiednio, jeśli dla mówiącego najistotniejszy jest efektywny system, generujący dany tekst (gdy na sam tekst zwraca on mniejszą uwagę), to dla słuchacza ważny jest przede wszystkim dostatecznie wyrazisty i pełny tekst”¹⁰.

Otdąd twórca niejako *a priori* musi przewidywać zachowania odbiorcy i nawet poniekąd arbitralnie je zakładać. Jest to oczywiście sytuacja tylko po części przewidywalna, faktycznie reakcja odbiorcy pozostaje bowiem na etapie tworzenia nieznaną autorowi i nie jest on w stanie modyfikować dalszego przebiegu utworu odpowiednio do przyjęcia czytelnika. M. Głowiński pisze: „Pociąga to bardzo istotne następstwa. Podmiot literacki musi oczywiście reprezentować swoje własne interesy, a więc korzystać ze środków języka w sposób założony przez jego pozycję nadawcy, ale także w jakiejś przynajmniej mierze musi reprezentować interesy odbiorcy: konstruując swoją wypowiedź, stara się tak ją ukształtować, by spełniała jego oczekiwania, a w ostatniej instancji — w ogóle mogła być odebrana. Nadawca więc w jakiś sposób interioryzuje oczekiwania odbiorcy”¹¹. Napięcia, jakie się wówczas rodzą, dotyczą zarówno poszukiwania kompromisu między interesami odbiorcy i nadawcy¹², jak i zakładanych arbitralnie oczekiwań odbiorcy, które wcale nie muszą odpowiadać wymaganiom rzeczywistym¹³.

Tak więc „rzeczywisty odbiór jest z punktu widzenia tekstu jedynie czystą potencjalnością — pisała Aleksandra Okopień-Sławińska — tekst nic nie może wiedzieć o jego przebiegu, określa tylko warunki będące gwarancją porozumienia, wskazując na rodzaj i zakres odnoszących się do niego zespołów norm”¹⁴. A konkretne dzieło tym samym pojawia się w sytuacjach komunikacyjnych,

⁹ Por. *ibidem*, s. 28.

¹⁰ B.A. Uspienski: *Problemy lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „gowerszycznego” [adresanta] i „słuszajuszczonego” [adresata]*. In: *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of His Seventeenth Birthday*. Vol. III. The Hague 1967, s. 2093, podają za: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 30.

¹¹ M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 32.

¹² Por. *ibidem*.

¹³ Por. *ibidem*, s. 33.

¹⁴ A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 123, por. też M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 117.

„w których kod nadawcy nie równa się kodowi odbiorcy”¹⁵, a jednak — nie tracąc swej identyczności — jest zdolne wejść w różnorakie konteksty. „[...] i to one właśnie wyznaczają charakter odbioru”¹⁶.

Komunikowanie się kompozytora ze słuchaczem

Warto powrócić na teren interesującej nas muzyki. Powyższe spostrzeżenia, odnoszące się do teorii komunikacji literackiej, w sporej mierze stają się bowiem ważne i prawomocne w stosunku do muzyki. Uwzględnienie sytuacji odbioru i kategorii odbiorcy z jednej strony stało się szansą dla socjologii muzyki, z drugiej zaś — podobnie jak w przypadku literatury — wpłynęło na możliwość ujęcia utworu muzycznego w kategoriach komunikacji i równocześnie na sposób analizy jego (tj. utworu muzycznego) elementów, z punktu widzenia odbioru muzyki.

W świetle teorii komunikacji utwór poetycki można zatem traktować jako zespół utrwalonych w języku relacji i napięć pomiędzy nadawcą i odbiorcą, relacji, w której „obie strony są aktywne, choć każda na swój sposób”¹⁷. Można też pytać o to, jak struktura utworu określa swego potencjalnego odbiorcę, ale i zadawać pytanie odwrotne — w jaki sposób wymagania odbiorców i tzw. zamówienia społeczne wpływają na kształt utworu literackiego?¹⁸

Jeśli pytania powyższe przeniesiemy na grunt muzyki, sprowokujemy refleksję na temat możliwości skutecznego komunikowania między kompozytorem a słuchaczem, możliwości z jednej strony uwarunkowanej strukturą utworu muzycznego, z drugiej zaś — oczekiwaniami odbiorcy. Odpowiedzi dostarczają w tych wypadkach bądź wypowiedzi samych twórców, bądź spostrzeżenia analityków.

I tak na przykład Bettina Dissinger zauważa, że Krzysztof Penderecki, stosując różne muzyczne cytaty w swej operze *Czarna maska* (z perspektywy wewnętrznej samego dzieła), dąży do zmniejszenia dystansu między fikcją a rzeczywistością, a równocześnie pokonuje dystans między artystą a publicznością (z perspektywy zewnętrznej)¹⁹. Wykorzystane cytaty muzyczne wykraczają tym samym poza aluzyjne nawiązanie do przeszłości, poza swe miejsce w collage’u,

¹⁵ M. G ł o w i ń s k i: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 117.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 65.

¹⁸ Por. ibidem, s. 67.

¹⁹ Por. B. D i s s i n g e r: *O zastosowaniu cytatów muzycznych w operze Pendereckiego „Czarna Maski”*. W: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*. Red. M. T o m a s z e w s k i, E. S i e m d a j. Kraków, s. 190.

a stają się „spektakularnym przykładem syntezy przeszłości i terażniejszości”²⁰, nie tylko pod względem muzycznym, ale i dramatycznym. Mieczysław Tomaszewski uznał wykorzystanie takich przywołań, jak: chorał Bachowski *O grosse Lieb’ w Raju utraconym*, *Boże coś Polskę* w *Te Deum*, *Święty Boże* w *Requiem*, *Cicha noc* w *II Symfonii*, chorał *Aus tiefer Not* w *Czarnej masce*, jedynie za cytaty pozorne²¹. Swój pogląd uzasadniał słowami: „W gruncie rzeczy momenty te stanowią organiczną część utworu, raczej jego jądro niż dodatek, swego rodzaju *cantus prius factus*. Rodzaj ich muzycznego tworzywa determinuje w znacznym stopniu pozostałe tematy utworu, jak niegdyś *cantus firmus* determinował tworzone do niego kontrapunkty. Jako całości słowno-muzyczne owe „objawiające” się tematy niosą treści, których sens można by określić jako rewindykację i obronę wartości lekkomyślnie zagubionych”²².

Sam Penderecki obecność cytatu we własnej muzyce opisywał następująco: „Używam cytatu, ale troszeczkę inaczej, chociażby jako *cantus firmus*, albo jako strukturę, która staje się tematem do pasacaglii. Rzadko wprowadzam cytaty dosłowny. Zdarzyło się to na pewno w *Raju utraconym*, gdzie pojawia się cytat z chorału Bacha i podobnie użytych jest kilka cytatów chorałowych w *Czarnej masce*. Teraz często łapię się na tym, że cytuję sam siebie i to w dość dziwnych okolicznościach, np. w *Królu Ubu*. Ta opera jest takim sarkastycznym spojrzeniem na całą historię muzyki, w której nic nie pozostało dla mnie święte. Uśmiecham się do różnych twórców z przeszłości, do Rossiniego, robię pastisz Mozarta i sięgam nawet do Bachowskiej *Pasji wg św. Jana*. Wszelkie nawiązania pojawiają się nie jako cytaty, lecz pewne stylistyczne przetworzenie wybranego już materiału muzycznego, pisanie »pod« jakiś styl, ale w gruncie rzeczy moim językiem”²³.

Brak dosłownych cytatów w *Królu Ubu* tłumaczy nieobecność tej kompozycji w nurcie rozważań niniejszego artykułu; w tej muzyce wszak mamy do czynienia z pisaniem w cudzych stylach, ale bez zapożyczania konkretnej materii dźwiękowej twórcy minionych epok²⁴. Małgorzata Janicka-Słysz przypomina, że Penderecki „wyznał, iż »ociera się« w tym dziele o innych kompozytorów, nie stosując wszak cytatów *in crudo*, lecz podszywając się pod idiomy funkcjo-

²⁰ Ibidem.

²¹ Por. M. Tomaszewski: *Sluchając Pendereckiego. Refleksje na temat twórczości kompozytora*. „Vivo”, zima 1995, s. 15.

²² Ibidem.

²³ *Inspiracja — kompozycja — cytat*. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Joanna Mroczek i Maria Wilczek. „Vivo” 1994, nr 1(11), s. 25.

²⁴ Typologizacji strategii intertekstualnych obecnych w operze Pendereckiego *Ubu król* dokonuje Małgorzata Janicka-Słysz, czerpiąc inspiracje z koncepcji Marka Aranowskiego i wyodrębniając cytaty przekształcone, cytaty fałszywe — mylące; paracytaty struktury, wariacje-derywacje, por. M. Janicka-Słysz: *Krzysztofa Pendereckiego strategie intertekstualne w operze „Ubu król”*. W: Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej..., s. 194—210, a także M. Aranowski: *Muzyczny tekst. Struktura i swojstwa*. Moskwa 1998.

nujące i identyfikowalne w tradycji teatru operowego”²⁵. Muzykolog dodaje: „Dlatego opera *Ubu król* jest z gatunku intertekstów, odsyła bowiem do innych tekstów kultury, a jej odbiór stanowi rodzaj interlektry. Strategia odbioru może się wręcz przerodzić w detektywistyczne tropienie operowych *cliches*, swoiście zinterioryzowanych w języku muzycznym kompozytora. Ręką wytrawnego majsterkowicza Penderecki powybierał smaczniejsze kaski z operowej biblioteki (Kisiel prześmiewca użyłby raczej określenia — operowy »bufet«...), dodał doń sprawdzone ingrediencje z własnego kompozytorskiego laboratorium sonorystycznego czy postromantycznego i utworzył z tych komponentów rozmaitego pochodzenia solidnie — z architektonicznego punktu widzenia — zorganizowaną całość. Hołdując przy tym zasadzie symetrii, nadał jej gramatycznie poprawną formę sprawdzonego łuku i uporządkował skontrastowaną narrację muzyczną dzięki refrenicznie powracającym motywom melodyczno-rytmicznym czy gestom harmonicznym i fakturalnym. W barwnym intertekstualnym rozgardiaszu jest u Pendereckiego metoda”²⁶.

Sam Penderecki w przytoczonym już wywiadzie dla pisma „Vivo” przyznał, iż „Cytat staje się nostalgicznym nawiązaniem do wybranej stylistyki. Inaczej działa w operze, gdzie może wywoływać jakieś skojarzenia, które są istotne w danym momencie, chociaż — jak o sobie mówi — ja raczej nie używam takiego prostego cytatu”²⁷. Zauważył też: „cytowanie może stać się niebezpieczne, ponieważ kompozytor, nie mając zbyt wiele do powiedzenia, zaczyna mechanicznie wykorzystywać cudzy materiał”²⁸. Penderecki ma więc świadomość możliwości tkwiących w cytacie muzycznym, możliwości uaktywnionych jego użyciem, jednak zdaje też sobie sprawę, że pragnienie nawiązania silniejszej komunikacji ze słuchaczem może niekiedy odbywać się ze szkodą dla wierności samemu sobie, ze szkodą dla jakości samego utworu.

Grę z potencjalnym odbiorcą z upodobaniem prowadzi — także z udziałem cytatów — Zygmunt Krauze. Nie ma w tym wypadku jednak owego napięcia pomiędzy intencją kompozytora a oczekiwaniami potencjalnego odbiorcy. Sam Krauze zaprzecza wręcz staraniom o taką intencjonalną komunikację w przypadku swej muzyki. Twórca mówi: „W moim wypadku, podczas pracy twórczej, liczenie się z domniemanym słuchaczem nie istnieje. Komponując jestem jedynym odbiorcą, bezwzględnie sam decyduję o kształcie utworu, nie licząc się z zewnętrznymi warunkami. Wolność, niezależność jest jednym z podstawowych motorów komponowania. Jest ekscytującym stanem, szczęśliwym, choć często trudnym. W muzyce staram się wyrazić skomplikowane emocje, które są we mnie i które staram się wykreować. To wymusza skupienie się na sobie. To

²⁵ M. Janicka-Słysz: *Krzysztofa Pendereckiego strategie intertekstualne...*, s. 194.

²⁶ Ibidem.

²⁷ *Inspiracja — kompozycja — cytat...*, s. 25.

²⁸ Ibidem.

również wymusza zapomnienie o odbiorcach, słuchaczach. Natomiast utwór już skończony, jeśli był komponowany odważnie, bez licencji na rzecz jakichś domniemanych uwarunkowań — powinien dotrzeć do słuchacza, być zrozumiały, ale nie musi tak być zawsze. Przecież może się nie udać. Kompozytor ryzykuje. Ja uważam, że warto²⁹.

Henryk Mikołaj Górecki, który cytaty wykorzystywał wielokrotnie i na rozmaite sposoby, w jednym z wywiadów wypowiadał się następująco: „Cytat dla mnie nie jest najważniejszy. I tu zaczyna się mój problem, z którym nie mogę sobie dać rady. Jestem pełen podziwu dla Szymanowskiego, ale cytowanie »Harnasi« czy »Wierchów« będzie tylko powielaniem, nie uratuje sytuacji. Cytowanie »Krzesanego« też nie będzie miało nic wspólnego z góralszczyzną. Marzyłbym o tym, żeby napisać muzykę bez żadnego cytatu, muzykę, o której każdy powie, że jest podhalańska. Uzyskać tę atmosferę, ten klimat, nie przez sam tytuł — oto problem³⁰. Przytoczone słowa wskazują, że dla katowickiego twórcy kontakt ze słuchaczem jest ważny, ale użycie cytatu muzycznego w celu uzyskania i podtrzymania takiej komunikacji Górecki uznaje za zbyt ułwatwienie. Kompozytor wyraźnie dystansuje się od tzw. literackości muzyki (o czym będzie mowa poniżej), dąży do bycia wiernym samej immanentnej tkance dźwiękowej, wyrazistej w swej jakości bez ewokowania pozamuzycznych skojarzeń czy dodatkowej werbalizacji.

W przypadku muzyki Pawła Szymańskiego, którego bardziej interesuje struktura utworu niż poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych³¹, gra ze słuchaczem przebiega w sposób bardziej wyrafinowany. Kompozytor, jak wiadomo, nie tyle cytuje *in crudo*, ile stosuje modele o charakterze *quasi*-cytatu, tworzy muzykę dwu- czy nawet wielopoziomową, poprzez warstwy której „cytaty niejako prześwitują”. Takie *quasi*-cytaty, fragmenty cytatopodobne działają nawet silniej niż cytaty właściwe, rodząc szczególnie silne napięcia i oczekiwania. Zgodnie bowiem z koncepcją Leonarda B. Meyera *quasi*-cytat, będąc materia wieloznaczną i nie posiadając „jednoznaczności dosłownego cytatu, w bardziej wielokierunkowy sposób uruchamia mechanizmy asocjacyjne³²”.

Dla Szymańskiego liczy się jednak kontakt z odbiorcą, to do niego odnosi się użycie modeli, posługiwanie się symbolami — odwołaniami stylistycznymi czy konotacjami epok. Katarzyna Naliwajek tak to ujmuje: „Szymański uważa,

²⁹ Por. P. Strzelecki: „Nowy romantyzm” w *twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*. Kraków 2006, s. 467—468.

³⁰ H.M. Górecki: *Powiem Państwu szczerze...* [tekst nieautoryzowany]. „Vivo” 1994, nr 1(11), s. 45.

³¹ Por. *Rozwiązać łamigłówkę...* Z Pawłem Szymańskim rozmawia Marta Ługowska. „Ruch Muzyczny” 1986 (XXX), nr 18, s. 3.

³² Por. K. Naliwajek: *Modele struktury muzycznej w „Bagatelle für A.W. Pawła Szymańskiego”*. „Muzyka” 2001, nr 1, s. 77—78, por. też: L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przeł. A. Buchner, K. Berger. Kraków 1974, s. 70.

iz przy całkowicie abstrakcyjnym modelu słuchacz nie byłby w stanie odróżnić struktury pierwotnej od tego, co stanowi jej przekształcenie, stąd posługuje się symbolami z różnorodnych epok i stylów, osadzając je w obcym im środowisku”³³. Sam Szymański przyznawał: „przeszłość nie powinna stać się najważniejszą. Chciałbym, by moja muzyka była odbierana i rozumiana na wyższym poziomie, tak więc transformacje i deformacje przeszłości stają się jedynie małą częścią doświadczenia”³⁴, a w innym miejscu dodawał: „Dekodowanie intencji kompozytora (choć niekiedy się zdarza) nie jest w żadnym razie warunkiem jej odbioru, nie musi mieć też nic wspólnego z jakością doznań estetycznych”³⁵.

O muzyce Krzysztofa Meyera mawia się, iż przyjmuje ona „postać »gry« z oczekiwaniami słuchacza wykształconego na europejskiej tradycji”³⁶. Gra taka rozgrywa się również z udziałem cytatów muzycznych. Badacze sugerują jednak, by — mówiąc o „grze z oczekiwaniami słuchacza” — używać raczej określenia, iż „słuchacz bywa” bardziej niż „jest” jej uczestnikiem, bowiem „w niektórych utworach relacje z przeszłością są przemyślnie zakamuflowane”. W ten sposób podkreślona zostaje rola kompetencji muzycznej odbiorcy. Nierzadko bowiem „gra” taka odbywa się w utworze, który z założenia jest relacjonowaną wcześniej „narracją”. W jakim stopniu świadomość tych odniesień oddziałuje zatem na sposób słuchania?³⁷.

Sam K. Meyer w wywiadzie pod znamienym tytułem *Nie chcę porywać mas*, udzielonym w 2000 roku, mówił: „Nigdy nie czułem się predystynowany do roli kompozytora-trybuna porywającego masy — taka rola raczej by mnie przerażała. Natomiast zawsze uważałem za swoje zadanie zaciekawić, a jeszcze lepiej poruszyć drugiego człowieka. I jeśli uda mi się to wobec paru nawet osób, to uważam, że dobrze wypełniłem przyjęte zadania. Mógłbym spokojnie podpisać się pod słowami wypowiedzianymi niegdyś przez Witolda Lutosławskiego: »Moje wysiłki nie mają na celu zjednania jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać. Odnajdywać tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo, jak ja«”³⁸.

³³ Por. K. N a l i w a j e k: *Modele struktury muzycznej...*, s. 78.

³⁴ P. S z y m a ń s k i: *Between tradition and renewal*. In: A. B e y e r: *The Voice of Music. Conversations with composers of our time*. Eds. and transl. J. C h r i s t e n s e n, A. B e y e r. Aldershot 2000, s. 264. [Wywiad z lat 1992/1993 — tłum. B.M.].

³⁵ *Rozwiązać łamigłówkę...*, s. 4.

³⁶ Th. W e s e l m a n n: *Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*. Przeł. D. G w i z d a l a n k a. Poznań 2003, s. 22.

³⁷ K. A g a w u: *The narrative impulse in the second Nachtmusik from Mahler's Seventh Symphony*. In: *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays in Nineteenth- and Twentieth-Century Music*. Eds. C. A y r e y, M. E v e r i s t. Cambridge—New York 1996, s. 236—237, cyt. za: Th. W e s e l m a n n: *Musica incrostata...*, s. 118.

³⁸ *Nie chcę porywać mas*. Wywiad z Krzysztofem Meyerem. „Kwarta” 2000, nr 7, s. 4.

Często pojawiający się cytat, zwłaszcza w twórczości chóralnej Józefa Świdra, też ma intencje komunikacyjne. W wielu kompozycjach tego śląskiego twórcy (np. w *Śpiewach polskich*, w pieśniach: *Wierzę, Pater Noster, Ave Maris Stella, Miserere* czy *Salve Regina*) cytat silnie semantyzuje muzykę, utwierdza jej przesłanie i pomaga we właściwym odbiorze (niejednokrotnie właśnie przez słuchacza przypadkowego, nieobytego z szerszą tradycją muzyczną, ale rozpoznającego popularne śpiewy religijne wykonywane w polskim kościele)³⁹. Bywa jednak, że cytat pojawia się u Świdra w sposób niezamierzony, jak to ma miejsce np. w *Śpiewach mszalnych na głos i gitarę* z 2003 roku, gdzie gitarowe *Kyrie* rozpoczyna się inicjalnym zwrotem religijnej pieśni *Jezusa ukrytego* (a motyw ten stanowi też niejako podstawę całej 5-częściowej, kilkunastominutowej zaledwie kompozycji)⁴⁰. Świder zaprzeczył intencjonalnej obecności cytatu w tej muzyce, jednak zgodził się z faktycznym podobieństwem do pieśni religijnej, dodając, iż w muzyce tonalnej trudno właściwie znaleźć fragment melodyczny, który by się komuś z czymś nie kojarzył. Wszystko zależy od osłuchania odbiorcy, od rozległości jego kompetencji muzycznych.

Uwagi końcowe

Tak jak na gruncie literatury, badanej z perspektywy teorii komunikacji, pojedynczy utwór, który „przez swą strukturę zakłada odbiór także poza kontekstem i kodem macierzystym”⁴¹, można uznać za współtwórcę pewnej sytuacji komunikacyjnej, tak samo — w komunikacyjnej perspektywie — postrzegać można i konkretny utwór muzyczny. I jeśli prawidłowe odczytanie tekstu literackiego zapewnia kompetencja literacka, to właściwy, zgodny z intencją kompozytora odbiór utworu muzycznego jest możliwy tylko z udziałem kompetencji artystycznej — muzycznej. Im szerszy jej zasięg, im wyższy jej poziom, tym oczywiście pełniejszy przekaz od kompozytora do odbiorcy, tym lepsza komunikacja.

Jednak pragnienie, by akt komunikacyjny zaistniał faktycznie, zaistniał możliwie najpełniej, leży nie tylko po stronie odbiorcy, lecz i po stronie nadawcy — kompozytora. To twórca, pisząc muzykę, przeżywa pewne napięcie pomiędzy pragnieniem najpełniejszego wyrażenia siebie poprzez „sztukę dźwięków” a chęcią ukierunkowania odbiorcy, nawiązania z nim dialogu. By taką sytuację

³⁹ Por. B. M i k a: „Muzyka w muzyce” w *twórczości Józefa Świdra*. W: *Sacrum i Profanum w muzyce wokalne i instrumentalnej*. Red. M. P i e t r z y k o w s k a, G. R u b i n. Bydgoszcz 2010, s. 81—97.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. G ł o w i ń s k i: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 135.

graniczną rozwiązać — kompozytor może posłużyć się różnymi metodami, różnymi strategiami. Tę ostatnią reprezentuje właśnie strategia cytowania „muzyki w muzyce”.

Cytat właśnie semantyzuje przekaz muzyczny, pomaga ewokować konkretne treści pozadźwiękowe (poprzez związane z nimi skojarzenia), nadaje utworowi wymiaru symbolicznego (poprzez użyte konotacje — cytaty symboliczne), kierunku intencjonalnego, indeksykalnego (poprzez wskazania na danego twórcę czy konkretny utwór), umożliwia wreszcie „spotkanie w jednej muzyce” różnych jakości (np. muzyki „wysokiej” i trywialnej, popularnej) i różnych stylów (muzyki dawnej i późniejszej, często dwudziestowiecznej). Cytat jest wypowiedzią nacechowaną znaczeniowością.

Cytat, w pewnym sensie ubogacając muzyczne przesłanie, niejednokrotnie równocześnie je zawęża, bo precyzyjnie je ukierunkowuje, bo ukonkretnia i sprowadza do ściśle określonego wymiaru. Czasami też cytat ułatwia słuchanie, stwarzając możliwość literackiego odbioru muzyki, czasami zaś percepcję — właśnie poprzez taką literackość muzyki — utrudnia.

Z pewnością jednak cytat muzyczny, na który została skierowana właściwa intencja odbiorcza słuchacza, czyli taki, który został przez odbiorcę postrzeżony, nie pozostaje bez wpływu na intencjonalny przekaz kompozycji. Bo stanowiąc przykład strategii intertekstualnej odsyła do innych tekstów (nie tylko muzycznych), zaburza linearyzm narracji muzycznej w stronę odwołań w rodzaju „kłącza”. Moduluje interpretację treściową dalszego toku utworu muzycznego. Tym samym zaś zachęca do słuchania czynnego, do aktywnej muzycznej interlektury.

Bogumiła Mika

Music Citation as a Means of Communication Between Contemporary Composer and His Audience

S u m m a r y

Music citation is used by contemporary composers for specific semantic-expressive purposes. A composer, hoping that the citation will be recognised by the listeners, and associated with the particular type of music used, at the same time, modifies interpretation of the content of further parts of the composition. Citation is thus an intentional phenomenon — it functions correctly only when proper intention of the listener is directed towards it.

The focus of the article is on the concept of effective communication between the composer and the listener, with the use of a music citation. The author uses opinions of contemporary musicians and observations of contemporary music analysts.

Key words: music citation, communication, listener, composer

Bogumiła Mika

**Une citation musicale comme moyen de communication
entre le compositeur contemporain et le destinataire**

R é s u m é

La citation musicale est employée par les compositeurs contemporains dans les objectifs d'expression et de signification concrets. L'auteur, en comptant sur la récitation de la citation par les destinataires, sur les associations liées au type de musique utilisée, module en même temps l'interprétation du contenu de la suite de l'oeuvre. La citation est alors un phénomène intentionnel — elle fonctionne correctement uniquement lorsque l'intention adéquate de réception du destinataire y est adressée.

L'article se concentre sur la question de communication efficace entre le compositeur et le destinataire avec l'application de la citation musicale. L'auteur fait référence aux opinions des compositeurs de la musique moderne, ainsi que des analystes de ce domaine.

Mots-clés : citation musicale, communication, destinataire, compositeur