

# Joanna Miklaszewska

---

## Intertekstualne aspekty V Symfonii „Requiem, Bardo and Nirmanakaya” Philipa Glassa

---

Aspekty Muzyki 7, 157-173

---

2017

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



JOANNA MIKLASZEWSKA

*Instytut Muzykologii, Uniwersytet Wrocławski*

*ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław, + 48 71375 20 99*

*jmiklas@uni.wroc.pl*

## Intertekstualne aspekty *V Symfonii* *„Requiem, Bardo and Nirmanakaya”* Philipa Glassa

W sierpniu 1999 roku w Salzburgu miało miejsce prawykonanie jednego z najbardziej niezwykłych utworów skomponowanych przez Philipa Glassa — *V Symfonii*, zamówionej przez Salzburger Festspiele jako dzieło uświetniające obchody milenium. O oryginalności i unikalności tego dzieła na tle współczesnej symfoniki światowej zdecydowało wiele aspektów. Podtytuł, jakim zostało opatrzone: *Requiem, Bardo and Nirmanakaya* wskazuje na ideę przyświecającą twórcy przy jego komponowaniu. „Planowałem, aby ta symfonia reprezentowała szerokie spektrum wielu z wielkich światowych tradycji »mądrości«<sup>1</sup> — napisał Philip Glass w komentarzu do nagrania płytowego tego dzieła. Tytuł utworu ma odzwierciedlać unikalność momentu, w którym następuje przełom wieków, skojarzonego — w ujęciu kompozytora — z mostem pomiędzy przeszłością — symbolizowaną przez „Requiem”, teraźniejszością („Bardo”) i odrodzeniem w postaci przyszłej manifestacji oświeconej aktywności („Nirmanakaya”)<sup>2</sup>.

W niniejszym tekście powołuję się na definicję pojęcia intertekstualności zawartą w artykule Ryszarda Nycza pt. *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w którym pisze on:

---

<sup>1</sup> Ph. Glass, *A Bridge Between the Past, The Present, and the Future*, w: [komentarz do nagrania] Ph. Glass, *Symphony No. 5. Requiem, Bardo, Nirmanakaya*, Nonesuch 7559-79618-2 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — J. Miklaszewska).

<sup>2</sup> Ibidem.

Intertekstualność jako pojęcie współczesnej wiedzy o literaturze i sztuce (...) to kategoria służąca do określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne, uzależnienie jego wytwarzania, przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i archi-tekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i archi-tekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego<sup>3</sup>.

W *V Symfonii „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”* Philipa Glassa zauważalna jest obecność licznych innych tekstów i archi-tekstów, które określają zarówno budowę i znaczenie, jak i wyznaczają odbiór tego dzieła. Są to: idee buddyzmu tybetańskiego oraz hinduizmu, multikulturowość, nawiązanie do idei stylistycznych romantyzmu oraz do gatunku oratorium. Idee buddyzmu tybetańskiego są kompozytorowi szczególnie bliskie, gdyż jest on od wielu lat wyznawcą tej religii, znawcą kultury Indii (dokąd wielokrotnie podróżował), sztuki Tybetu oraz języka tybetańskiego. Dwa ostatnie człony tytułu *V Symfonii* — *Bardo* i *Nirmanakaya* — to pojęcia występujące w tybetańskim buddyzmie. John Powers, autor pracy *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, następująco je definiuje: „bardo” jest to „stan pośredni między śmiercią a kolejnymi narodzinami”<sup>4</sup>, zaś „nirmanakaja” to „ciało emanacji — forma wytworzona przez buddę dla pożytku czujących istot; jedno z trzech ciał buddy”<sup>5</sup>. O związku z ideami tybetańskiego buddyzmu świadczą także inne cechy *V Symfonii*: nawiązanie w tytułach poszczególnych jej odcinków do takich pojęć, jak: „czujące istoty”<sup>6</sup> (*Creation of Sentient Beings*), „współczucie” (*Compassion*), „dedykacja zasługi”<sup>7</sup> (*Dedication*), a także posłużenie się przez kompozytora w różnych odcinkach tekstami zaczerpniętymi z *Tybetańskiej Księgi Umarłych* oraz księgi *Droga ku Przebudzeniu*, której autorem był żyjący w VIII w. n.e. buddyjski mnich Śāntidewa. O związku *V Sym-*

<sup>3</sup> R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Kraków 2005, s. 8.

<sup>4</sup> J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, tłum. J. Janiszewska, Kraków 2008, s. 557.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 560.

<sup>6</sup> W buddyzmie tybetańskim pojęcie czującej istoty oznacza wszystkie istoty odczuwające (ludzie, zwierzęta, duchy).

<sup>7</sup> John Powers następująco opisuje praktyki religijne wykonywane przez buddystów, takie jak wymawianie mantry, wykonywanie pokłonów będąc zwróconym ku rezydencji Dalaj Lamy lub ku stopie: „Tybetańczycy dedykują (...) zasługę płynącą z wykonywanych praktyk pożytkowi wszystkich czujących istot”. Zob. J. Powers, op. cit., s. 16.

fonii z tradycją hinduistyczną świadczy natomiast użycie w tym utworze tekstów zaczerpniętych ze świętych ksiąg hinduizmu: *Rygwedy*, *Bhagawadgity* i *Wisznu-Purana*. Philip Glass w wydanych niedawno wspomnieniach *Words without Music* wymienia tę symfonię w grupie swoich dzieł zainspirowanych tradycjami Wschodu i podkreśla jednocześnie jej związek z tradycją hinduskich tekstów religijnych, przywołując w tym kontekście inne swoje dzieła: operę *Satyagraha* i oratorium *The Passion of Ramakrishna*, które również zostały zainspirowane kulturą hinduską. Wymienia także własne utwory zainspirowane buddyzmem tybetańskim: muzykę do filmu *Kundun* i *Songs of Milarepa*<sup>8</sup>. Multikulturowość *V Symfonii* Philipa Glassa przejawia się w użyciu przez kompozytora tekstów literackich zaczerpniętych z wielu różnych źródeł, a także przez trójjęzyczny tytuł dzieła (zawierający słowa w języku łacińskim, tybetańskim i sanskrycie), który łączy idee typowe dla religii chrześcijańskiej i buddyjskiej. Pierwszy człon tytułu symfonii: „Requiem” zawiera dalekie odniesienie do mszy żałobnej i jej muzycznych opracowań znanych z tradycji muzycznej. Do *requiem*, symbolizującego przeszłość odnosi się pierwsze dziewięć odcinków utworu (do odcinka pt. *Death*). Pojęciu „bardo”, symbolizującemu terażniejszość, odpowiada fragment odcinka dziesiątego *Judgment and Apocalypse* z wykorzystanym tekstem z *Tybetańskiej Księgi Umarłych*, zaś pojęciu „nirmanakaja” — odcinek dwunasty *Dedication*, którego tekst stanowi dedykacja zasługi, buddyjska modlitwa zawarta w księdze Śantidewy *Droga ku Przebudzeniu*. Natomiast poprzez dobór tak różnorodnych tekstów kompozytor nawiązuje w *V Symfonii* do kultur oraz wyznań religijnych całego świata, w tym zarówno do wielkich formacji religijno-kulturowych, jak chrześcijaństwo, islam i buddyzm tybetański, jak i do wierzeń plemion afrykańskich i amerykańskich. W utworze pojawiają się teksty zaczerpnięte ze starożytnej i średniowiecznej kultury hinduskiej, mitologii Japonii, Hawajów, afrykańskich ludów Bulu i Buszongo oraz plemienia północnoamerykańskich Indian Zuni, a także z poezji arabskiej, japońskiej i indyjskiej. Wprowadzone są fragmenty *Biblii* (zarówno *Starego*, jak i *Nowego Testamentu*) oraz świętych ksiąg innych religii: *Koranu*, *Bhagawadgity*, *Rygwedy* i *Popol Vuh* (*Księgi Wspólnoty* — prekolumbijskiej księgi Majów Kicze, spisanej w XVI wieku). Teksty te zostały rozdzielone pomiędzy dwanaście odcinków utworu, przy czym dany odcinek może zawierać tekst pochodzący tylko z jednego źródła (jak dzieje się to w pierwszym i ostatnim odcinku) lub z kilku różnych źródeł.

Kompozytor wraz ze współautorami opracowania tekstów zdecydował, że wszystkie teksty użyte w *V Symfonii*, mimo iż pochodzą z różnorodnych kultur

---

<sup>8</sup> Ph. Glass, *Words without Music. A Memoir*, New York 2015, s. 192–193.

i krajów całego świata, zostaną zaprezentowane w tłumaczeniu na jeden język — angielski, aby „ukazać wspólne cechy, w jakie wszystkie te tradycje obfitują”<sup>9</sup>. Ujednoczenie warstwy językowej, obok ujęcia tekstów w grupy tematyczne, dodatkowo wzmacnia koherencję warstwy tekstowej dzieła. Ponadto, zastosowane przez Philipa Glassa w *V Symfonii* różnorodne teksty wchodzą między sobą w postmodernistyczny dialog; kompozytor łączy w danym odcinku, poświęconym danemu tematowi, kilka tekstów pochodzących z różnych kręgów kulturowych, w których jednakowoż zaznaczają się cechy wspólne. Przykładowo, w odcinku *Creation of the Cosmos*, wykorzystane zostały teksty z *Koranu*, z biblijnej *Księgi Rodzaju*, z tradycyjnej hawajskiej pieśni *Kumulipo* i z mitologii indiańskiego plemienia Zuni. Mowa jest w nich o stworzeniu świata przez Boga (*Koran*, *Księga Rodzaju*) lub boskiego ducha (mitologia Zuni), natomiast cytowany fragment pieśni *Kumulipo*, w którym pojawia się idea światła i wyłonienia się świata z ciemności, koresponduje z tekstem z *Księgi Rodzaju*, w którym mowa jest o oddzieleniu przez Boga światłości od ciemności. W użytych w symfonii tekstach występują niekiedy podobne cechy konstrukcyjne, np. w odcinku *Compassion* aż w trzech z pięciu tekstów występuje anafora (figura ta pojawia się także w innych odcinkach symfonii). Inną często pojawiającą się figurą stylistyczną jest epifora (w tekstach użytych w odcinkach *Creation of the Cosmos*, *Creation of Human Beings*, *Evil and Ignorance*, *Death*, *Paradise*).

Kolejny aspekt intertekstualny przejawiał się w języku muzycznym *V Symfonii*. Powstały w 1999 roku utwór zdradza wyraźne pokrewieństwo z ideami stylistycznymi muzyki XIX wieku<sup>10</sup>, ponadto odnaleźć w nim także można inspirację współczesną muzyką popularną. Począwszy od lat osiemdziesiątych Philip Glass odchodzi już od rygorystycznego minimalizmu, typowego dla dzieł z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, i wprowadza w swoich utworach zasadę kształtowania materiału muzycznego opartą na powtarzanych kompleksach harmonicznym z wariacyjnymi zmianami. W dziełach powstałych w następnych dekadach Glass stosuje bardziej zróżnicowane układy formalne, czego przykładem mogą być — obok *V Symfonii* — także fortepianowe *Etiudy*

<sup>9</sup> Ph. Glass, *A Bridge Between...*, op. cit.

<sup>10</sup> K.R. Schwarz pisze: „W latach osiemdziesiątych Glass powoli i systematycznie ponownie wykorzystywał język harmoniczny i melodyczny, którego poprzednio unikał, aż do momentu pod koniec dekady, kiedy jego niegdyś surowy minimalizm przekształcił się w niemal neoromantyczną siłą ekspresji”. Zob. K.R. Schwarz, *Minimalists*, London 1996, s. 144. Na związek stylu muzycznego Philipa Glassa z nurtem w muzyce drugiej połowy XX wieku określanym jako „neoromantyzm” wskazuje także R. Taruskin w: idem, *Music in the Late Twentieth Century*, (The Oxford History of Western Music, vol. 5), Oxford–New York 2010, s. 516.

czy cykl *Passages* napisany wspólnie z Ravi Shankarem. W pierwszej dekadzie XXI wieku styl muzyczny Philipa Glassa zmienia się. W jego utworach następują częstsze zmiany w toku muzycznym, melodyka jest bardziej zróżnicowana i nie jest kształtowana tak ascetycznie, jak w operze *Echnaton* z 1983 roku czy w *Songs from Liquid Days* z 1985 roku. Twórczość kompozytorska Philipa Glassa powstająca od lat osiemdziesiątych jest w dużym stopniu nacechowana walorem intertekstualności. Świadczyć o tym może nawiązywanie przez kompozytora do szeroko pojętej tradycji muzyki klasyczo-romantycznej. Nawiązanie to ma miejsce w podejmowaniu przez kompozytora takich gatunków muzycznych, jak symfonia, koncert instrumentalny, kwartet smyczkowy, opera, pieśń i etiuda fortepianowa, wykorzystywaniu formy wariacyjnej i łukowej, a także nacechowaniu wyrazu muzycznego romantycznym emocjonalizmem. Ponadto, tworzy on również dzieła inspirowane muzyką różnych kultur, znajdujące się na pograniczu estetyki Wschodu i Zachodu.

Nawiązanie do idei stylistycznych romantyzmu w *V Symfonii* ma miejsce na wielu płaszczyznach i dotyczy niemal wszystkich elementów formy dzieła. Glass stosuje zróżnicowaną, śpiewną, liryczną melodykę w partiach wokalnych, często opartą na przebiegach sekundowych lub wykorzystującą fragment gamy. W zakresie metryki kompozytor przelamuje monotonię powtarzanych współbrzmień i rozłożonych interwałów poprzez wprowadzanie polimetrii sukcesywnej (w odcinkach *Creation of Sentient Beings*, *Evil and Ignorance*, *Judgment and Apocalypse*, *Paradise* i *Dedication*) oraz stosowanie nieregularnego podziału taktu i jednostki ruchu. Spośród często pojawiających się w utworze grup rytmicznych najczęściej występują triole (użyte aż w ośmiu z dwunastu odcinków dzieła oraz w *Prologu*) i sekstole (wykorzystane w siedmiu odcinkach oraz w *Prologu*, zob. tab. 1). W zakresie tonalności Glass, pisząc dzieło neotonalne, w dużym stopniu posługuje się w nim systemem tonalnym dur-moll oraz poszerzoną tonalnością. Na architekturę utworu, którą uwidacznia tabela 1, zawierająca schemat formy dzieła, składają się zróżnicowane układy formalne, stosowane przez kompozytora w poszczególnych odcinkach. Są to: forma ABA i różne odmiany formy łukowej, forma wariacyjna, budowa odcinkowa oraz forma odcinkowa z elementami formy wariacyjnej; występują także symetryczne układy formalne noszące znamiona budowy okresowej. Szczególnie często — aż w sześciu odcinkach dzieła — wykorzystuje kompozytor różne odmiany formy łukowej. W zakresie faktury przeważające jest użycie homofonii, z niekiedy tylko stosowaną fakturą polifonizującą (interesującym przykładem jej użycia jest zastosowanie kanonu w odcinku *Judgment and Apocalypse*).

Tabela 1. Philip Glass, *V Symfonia „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”* (1999).

Schemat formy dzieła

Odcinek	Prolog	I. <i>Before the Creation</i>	II. <i>Creation of the Cosmos</i>	III. <i>Creation of Sentient Beings</i>	IV. <i>Creation of Human Beings</i>	V. <i>Joy and Love</i>
<b>Tekst</b>		<i>Rygweda</i>	<i>Koran, Biblia, Kumulipo, mitologia plemienia Zuni</i>	<i>Nihongi, Kumulipo, mitologia ludów Bulu i Buszongo</i>	<i>Popol Vuh, Koran</i>	Rumi, <i>Biblia, Widjapati, Jagadanan- dadasa</i>
<b>Obsada</b>	ork.	chór dziec., chór miesz., ork.	S, Mez, T, Bar., Bas- Bar., chór miesz., ork.	Bar., chór dziec., chór miesz., ork.	S, Mez, T, Bar., ork.	Mez, Bar., chór żeński, ork.
<b>Czas trwania</b>	6:56		6:36	7:41	7:27	8:23
<b>Metrum</b>	4/4	4/4, 3/4	3/4	4/4, 5/4, 6/4, 3/4	3/4, 4/4	4/4, 9/8, 3/4
<b>Tempo</b>	$\text{♩} = 132$	$\text{♩} = 120$ , <i>Meno</i> <i>Subito</i> $\text{♩} =$ 96, <i>Più mosso</i> $\text{♩} = 108$ , <i>Poco meno</i> $\text{♩} = 96$	$\text{♩} = 144$	$\text{♩} = 108$ , $\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 96$ , <i>Più mosso</i> $\text{♩} = 112$ , <i>A Tempo</i> $\text{♩} = 96$ , <i>Più mosso</i> $\text{♩} = 116$	$\text{♩} = 88$ , <i>Più mosso</i> $\text{♩} = 112$ , <i>Poco meno</i> $\text{♩} = 108$ , <i>Più mosso</i> $\text{♩} = 132$ , <i>Meno</i> $\text{♩} = 96$
<b>Dynamika</b>	<i>ff, f, mf,</i> <i>mp</i>	<i>p, mp, mf,</i> <i>pp, f, ff</i>	<i>mf, mp, p,</i> <i>f, pp</i>	<i>p, mf, mp,</i> <i>pp, f</i>	<i>p, mp, mf,</i> <i>f, pp</i>	<i>p, mp, mf,</i> <i>f, pp</i>

VI. <i>Evil and Ignorance</i>	VII. <i>Suffering</i>	VIII. <i>Compassion</i>	IX. <i>Death</i>	X. <i>Judgement and Apocalypse</i>	XI. <i>Paradise</i>	XII. <i>Dedication</i>
<i>Popol Vuh, Mahavagga, Bhagavad-gita</i>	<i>Biblia, Bhagavad-gita</i>	Mencjusz, Śantidewa: <i>Droga ku Przebudzeniu, Biblia</i>	Kan'ami Kiyotsugu, Ono-no Komachi, Matsuo Bashō, Śantidewa: <i>Droga ku Przebudzeniu</i>	<i>Koran, Tybetańska Księga Umarłych, Wisznu-Purana</i>	Rumi, <i>Biblia, Kabir</i>	Śantidewa: <i>Droga ku Przebudzeniu</i>
S, Mez, T, Bar., Bas-Bar., chór miesz., ork.	Bas-Bar., chór miesz., ork.	Mez, T, Bar., chór dziec., chór miesz., ork.	T, Bar., Bas-Bar., ork.	S, Mez, T, Bar., Bas-Bar., chór dziec., chór miesz., ork.	S, Mez, T, Bar., Bas-Bar., ork.	S, Mez, T, Bar., Bas-Bar., chór dziec., chór miesz., ork.
5:56	8:29	9:14	8:38	8:52	8:52	10:03
7/8, 5/8 + 3/4, 6/8, 5/4, 4/4, 9/8, 6/4, 4/8 + 5/8, 5/8 + 5/8 + 3/4, 5/8, 2/4	4/4, 3/4, 6/8	4/4	4/4	4/4, 3/4	4/4, 6/4, 7/8, 9/8, 6/8, 3/4	4/4, 12/8, 6/4
J= 120, <i>Più mosso</i> J= 144, <i>Poco meno</i> J= 120, <i>Poco meno</i> J= 104	J= 108, <i>Poco meno</i> J= 96, <i>Più mosso</i> J= 132	J= 120, <i>Poco meno</i> J= 104	J= 96	J= 144, <i>Poco meno</i> J= 108, <i>Più mosso</i> J= 132	J= 108, <i>Più mosso</i> J= 120	J= 132, J= 96
<i>mf, f, p, mp, pp</i>	<i>mp, mf, p, f, pp, ff</i>	<i>p, mp, mf, pp</i>	<i>mp, p, mf, f, pp, ff</i>	<i>f, mf, mp, fff</i>	<i>p, pp, p, mf, f</i>	<i>ff, f, mf, mp, p, pp, sfp</i>



Tabela 1. (c.d.) Philip Glass, *V Symfonia „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”* (1999).

Schemat formy dzieła

Odcinek	Prolog	I. <i>Before the Creation</i>	II. <i>Creation of the Cosmos</i>	III. <i>Creation of Sentient Beings</i>	IV. <i>Creation of Human Beings</i>	V. <i>Joy and Love</i>
Określenia artyku- lacyjne i wyrazowe		<i>sempre legato, sostenuto, Rim Shot (werbel)</i>		<i>pizzicato</i>	<i>pizzicato, arco</i>	<i>sostenuto, pizzicato, arco</i>
Grupy rytmiczne	triole, sekstole	triole, sekstole		triole	triole, sekstole	
Struktura odcinka	ab	ABA <sub>1</sub> +Koda	a a <sub>1</sub> a <sub>2</sub> a <sub>3</sub> a <sub>4</sub> a <sub>5</sub> a <sub>6</sub>	ABA <sub>1</sub>	abb <sub>1</sub> a <sub>1</sub> cc <sub>1</sub> d + koda	wstęp ork. + ABCDA <sub>1</sub>
Typ ekspresji	marszowy	jasny, pogodny	niespokojny	pogodny, harmonijny, spokojny	pogodny, jasny	tajemniczy, mistyczny (A, A <sub>1</sub> ), harmonijny, pieśniowy (B, C), wzburzony, <i>militare</i> (D)
Fazy utworu	Introdukcja		I faza ewolucji			
Bloki tematyczne	I. Stworzenie świata i okres przed stworzeniem					II. Fundamentalne
Odniesie- nie treści utworu do tytułu dzieła	Requiem					

	<b>VI. Evil and Ignorance</b>	<b>VII. Suffering</b>	<b>VIII. Compassion</b>	<b>IX. Death</b>	<b>X. Judgment and Apocalypse</b>	<b>XI. Paradise</b>	<b>XII. Dedication</b>
	<i>pizzicato, with mute, Open</i> (partia puzonu), <i>arco</i>	<i>sostenuto</i>	1. <i>Mute</i> (partia trąbki), <i>pizzicato</i>	<i>pizzicato, arco</i>	<i>rim.</i> (bęben tenorowy), <i>Mute</i> (trąbki, puzony)	<i>pizzicato, arco</i>	<i>con sordino</i> (I i II skrzypce), <i>loco</i> (harfa), <i>sostenuto, pizzicato</i>
		triole, sekstole	triole, sekstole	triole, sekstole	triole, sekstole		duole, triole, kwartole, sekstole
	ABA <sub>1</sub>	ABC	ABA <sub>1</sub> + Koda	ABCA <sub>1</sub>	ABC	ABCD	abcb <sub>1</sub> c <sub>1</sub> b <sub>2</sub> c <sub>2</sub> b <sub>3</sub> c <sub>3</sub> b <sub>4</sub> c <sub>4</sub> b <sub>3</sub> a <sub>1</sub>
	niespokojny, burzliwy	poważny, uroczysty, <i>religioso</i>	mistyczny, spokojny, harmonijny, statyczny, pogodny	marszowy, niespokojny, bohaterski	demoniczny, dramatyczny	spokojny, pogodny	marszowy. radosny, pogodny
	<b>Kulminacja I</b>		<b>II faza ewolucji</b>			<b>Kulminacja II</b>	<b>Koda</b>
<b>problemy życia ludzkiego</b>				<b>III. Śmierć, wizja apokalipsy i raju, wiara w przyszły stan oświecenia</b>			
					<b>Bardo</b>		<b>Nirmanakaya</b>

Na płaszczyźnie wyrazowej stwierdzić można nawiązanie do dzieł romantycznych poprzez kontrastowanie przez Glassa w poszczególnych odcinkach (lub nawet w ramach jednego odcinka) różnych typów ekspresji (zob. tab. 1), a także występowanie wielkich kulminacji z udziałem orkiestrowego *tutti* (w odcinkach *Evil and Ignorance*, *Suffering* i *Paradise*). Jedynym określeniem dotyczącym typu ekspresji wpisanym przez kompozytora jest *sostenuto*, użyte aż w czterech odcinkach dzieła, odsyłające wyraźnie do tradycji dzieł romantycznych komponowanych przez Fryderyka Chopina czy Franciszka Liszta.

Kolejnym innym „tekstem”, który odczytać można w *V Symfonii* jest nawiązanie do muzyki popularnej — przede wszystkim do gatunku piosenki i stylu musicalowego. Stosowane przez kompozytora szybkie, nagłe modulacje odsyłają do tradycji piosenki rockowej lub w stylu pop, podobnie jak nawiązujące do stylu muzycznego musicali częste stosowanie eufonicznych współbrzmień opartych na trójdźwiękach i śpiewny styl wokalny. Przykład może stanowić końcowy fragment odcinka ósmego *Compassion*, stanowiący jego kodę. Fragment ten oparty jest na cytacie z *Ewangelii wg św. Mateusza*. Melodyka i rytmika partii wokalnych (śpiewanych przez chór, następnie przez tenor solo) cechują się uproszczeniem, a zarazem śpiewnością. Stosowane są przebiegi gamowe oraz powtarzane dźwięki, jedynym zastosowanym przez kompozytora większym skokiem w melodii jest skok seksty w partii tenoru. Harmonika i instrumentacja także ulegają uproszczeniu. Zastosowane są nagłe modulacje: z tonacji g-moll do tonacji B-dur, a następnie tonacji d-moll; kompozytor różnicuje harmonikę poprzez wprowadzanie dysonujących dźwięków obcych w partiach wiolonczel i kontrabasów i niskim rejestrze fortepianu, a także głosach altowych chóru. Instrumentacja ulega zredukowaniu do instrumentów smyczkowych, fortepianu oraz wybranych instrumentów dętych (klarnety, róg, obój).

Mimo iż kompozytor wprowadził w tytule *V Symfonii* aluzję do gatunku *requiem*, to jednak ze względu na brak tekstów tradycyjnej mszy żałobnej, nie można rozpatrywać go jako czytelnego nawiązania do gatunku *missa pro defunctis*. Ponadto w warstwie ideowej dzieła, mimo użytych w nim wielu tekstów pochodzących z różnych kultur, dominujące znaczenie mają idee buddyzmu tybetańskiego oraz hinduizmu. Robert Maycock określa jednak *V Symfonię* Glassa jako

requiem w najszerszym tego słowa znaczeniu, zawierające refleksję na temat stworzenia świata i życia w kontekście śmierci oraz — analogicznie — na temat treści i końca milenium, opatrzone konkluzją w duchu nadziei na życie w tysiącleciu, które ma nadejść<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> R. Maycock, *Glass: A Portrait*, London 2002, s. 96.

Pisząc pierwszą w swoim dorobku kompozytorskim symfonię wokalną nawiązał Glass do tradycji symfonii wokalnej — obecnej w twórczości Ludwiga van Beethovena, Gustava Mahlera czy Igora Strawińskiego. W makroformie tego dzieła zaznacza się idea trzyczęściowości, w której można doszukiwać się nawiązania przez kompozytora do idei formy cyklicznej, typowej dla gatunku symfonii. Jak zauważa Robert Maycock, sekwencja trzech tematów poruszanych w symfonii: (1) mity dotyczące stworzenia świata i okresu przed stworzeniem, (2) fundamentalne problemy życia i śmierci, (3) wizje apokalipsy i rajy oraz zwrot ku przyszłości, odpowiada trzem częściom planu dzieła, z których każda zawiera po cztery odcinki opatrzone tytułami<sup>12</sup>.

Choć swoje dzieło uwieczniające przełom dwóch tysiącleci określił Glass jako symfonię, to jednak odwołania do tego gatunku nie są w tym utworze zbyt liczne. Jako samodzielny odcinek orkiestrowy skomponowany jest tylko *Prolog* (którego materiał muzyczny wykorzystany jest także w odcinku *Dedication*), zaś wszystkie następujące po nim odcinki mają obsadę wokalno-instrumentalną, w których niewiele jest wewnętrznych odcinków orkiestrowych (przeważnie mają one charakter krótkich wstawek, którymi przeplatane są partie wokalne). Nawiązanie do poetyki dzieła symfonicznego widoczne jest przede wszystkim w niezwykłym dramatyzmie niektórych odcinków dzieła (np. *Judgment and Apocalypse*), w motoryce przebiegów dźwiękowych wynikającej z zastosowania przez kompozytora techniki repetytywnej oraz wprowadzaniu wielkich kulminacji. Orkiestra ma zatem w *V Symfonii* ważną, lecz nie dominującą rolę. Zbieżne z gatunkiem symfonii jest wykorzystanie w tym utworze składu wielkiej orkiestry symfonicznej, z dużą grupą instrumentów perkusyjnych. Kompozytor operuje całą paletą jej barw — poprzez zróżnicowaną artykulację, wprowadzanie tłumików dla partii puzonów, oraz użycie takich instrumentów, jak fortepian i czelesta.

Zastosowany w *V Symfonii* typ dramaturgii muzycznej przypomina bardziej jednoczęściowy poemat symfoniczny niż symfonię, choć występowanie głosów wokalnych jest dla obsady poematów symfonicznych zjawiskiem nietypowym i niezwykle rzadkim. Na poziomie makroformy, w symfonii wyróżnić można bowiem kilka faz rozwoju, jak: introdukcja, pierwsza faza ewolucji, kulminacja pierwsza, druga faza ewolucji, kulminacja druga oraz koda (zob. tab. 1). O pokrewieństwie utworu z gatunkiem poematu symfonicznego świadczy również dążenie do ujednoczenia materiału muzycznego całego utworu, przejawiające się w kontrastowaniu partii wokalnych, opartych przeważnie na skalach dia-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 94.

tonicznych lub modalnych, z występowaniem schromatyzowanych przebiegów gamowych często wprowadzanych w partii orkiestry. W utworze nie występują także typowe dla symfonii silne kontrasty tempa, dominują w nim bowiem tempa umiarkowane, tylko w dwóch odcinkach wprowadzone jest tempo szybkie ( $J = 144$  w odcinkach *Creation of the Cosmos* i *Evil and Ignorance*).

*V Symfonii* Philipa Glassa zdecydowanie bliżej jest jednak do oratorium niż gatunku symfonii lub poematu symfonicznego. Richard Taruskin w pracy *Music in the Late Twentieth Century* pisze, iż symfonia ta jest „(jak szereg symfonii Mahlera lub finał *Dziwziętej* Beethovena) oratorium we wszystkim oprócz nazwy”<sup>13</sup>. O związku z gatunkiem oratorium świadczą następujące cechy symfonii — ujęcie dzieła (na poziomie mikroformy) w dwanaście kilkuminutowych wokально-instrumentalnych odcinków muzycznych (poprzedzonych orkiestrowym prologiem), jakby na wzór barokowego oratorium, w którym również występowało rozdrobnienie formy na małe cząstki: recytatywy, arie i partie chóralne. W odróżnieniu od barokowego oratorium, Glass wprowadza jednak w poszczególnych odcinkach zróżnicowaną, zmienną dyspozycję głosów, przeplatając partie chóralne z brzmieniem głosów solowych, wprowadzając dialog głosu solowego z chórem lub śpiew solistów równocześnie z chórem, rozbrzmiewający na tle orkiestrowego *tutti*. Podkreślić należy śpiewny, liryczny, melodyjny styl wokalny widoczny zarówno w partiach napisanych dla solistów, jak i chóru. Wykazuje on pokrewieństwo ze stylem wokalnym oper Philipa Glassa, szczególnie z operą *Satyagraha*, w której kompozytor wprowadził liryczny styl wokalny, odsyłający do tradycji oper lirycznych komponowanych w XIX wieku, a także dzieł Verdiego i Pucciniego. W partiach wokalnych *V Symfonii*, podobnie jak w swych operach, Glass stosuje melodykę sylabiczną, wprowadza dłuższe wartości rytmiczne, stosuje bardzo charakterystyczne dla swego stylu pochody po dźwiękach gamy lub kroki sekundowe. Melodyka jest kształtowana bardzo oszczędnie i nacechowana prostotą, która równoważona jest jednakże przez wyrafinowane postępy harmoniczne i zróżnicowaną obsadę wokально-instrumentalną. W *V Symfonii* odniesienie do gatunku barokowego oratorium zauważyć można również w pewnej preferencji przez kompozytora partii chóralnych, które są w utworze liczne, i występują w kluczowych odcinkach dzieła, jak odcinek pierwszy *Before The Creation* (w całości chóralny) czy odcinki, w których występuje pierwsza kulminacja dzieła: *Evil and Ignorance* i *Suffering*. W odcinku *Judgment and Apocalypse* potężne, silnie schromatyzowane współbrzmienia chóru, dialogujące z głosami solowymi, mają ilustrować wyda-

<sup>13</sup> R. Taruskin, op. cit., s. 532.

zenia Sądu Ostatecznego. Także w ostatnim odcinku, *Dedication*, nawiązującym w strukturze muzycznej oraz melodyce do pierwszego odcinka, wprowadzone są partie chóralne, przeplatane z partiami solowymi. Pierwszoplanową rolę chórów w symfonii Glassa porównać można do wiodącej roli chórów w oratoriach Händla.

Podsumowując, *V Symfonia* Philipa Glassa to dzieło intertekstualne, wpisujące się zarazem w jedną z najważniejszych idei muzycznych epoki postmodernizmu, jakim był postminimalizm. O nurcie tym następująco pisze Jadwiga Paja-Stach: „Płynna metamorfoza minimalizmu w postminimalizm poszła w kierunku wzbogacenia środków muzycznych, budowania kompozycji o zmiennej dynamice formy i wielkiej kulminacji”<sup>14</sup>. W symfonii Glassa odnajdujemy wymieniane przez autorkę cechy postminimalizmu: zmienne układy formalne oraz dynamiczne kulminacje z udziałem chóru. *V Symfonia „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”*, określona przez muzykologów jako „wielka milenijna oda” (Grimshaw) i „milenijne arcydzieło” (Swed), jest jednym z najbardziej oryginalnych dzieł oratoryjnych końca XX wieku, obok *VII Symfonii „Siedem bram Jerozolimy”* Krzysztofa Pendereckiego, *Pasji wg św. Jana* Arvo Pärta czy oratorium scenicznego *El Niño* Johna Adamsa. Poprzez zakres podejmowanych tematów symfonia ta odsyła do tradycji takich dzieł, jak oratorium *Stworzenie świata* Josepha Haydna i balet *La création du monde* Dariusza Milhauda; można ją porównać także z powstałym dwa lata wcześniej utworem oratoryjnym Johna Tavenera *Fall and Resurrection*, którego warstwa treściowa ukazuje wydarzenia opisane w *Biblii*: stworzenie świata, grzech pierworodny, ukrzyżowanie i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. W *Requiem, Bardo and Nirmanakaya* tektonika muzyczna wyrastająca z tradycji dzieła romantycznego łączy się w sposób koherentny z minimalistyczną techniką repetytywną. *V Symfonia* Philipa Glassa to jednocześnie manifestacja niezwykle oryginalnego stylu muzycznego kompozytora, w którym w sposób nowatorski łączy on elementy zaczerpnięte z różnych tradycji muzycznych, tworząc dzieła charakteryzujące się epicką narracyjnością, rozmachem i dynamizmem kształtowania formy.

---

<sup>14</sup> J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 43.

Informacje o *V Symfonii „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”*

Data powstania: 1999

Podtytuł: *Requiem, Bardo and Nirmanakaya*

Zamówienie: Salzburger Festspiele przy wsparciu American Standard Code for Information Interchange (ASCII) Corporation

Słowa: zaczerpnięte z różnych źródeł tradycyjnych (m.in. *Biblii, Koranu, Rygwedy, Bhagawadgity, Wisznu-Purana, Popol Vuh, Nihongi, Tybetańskiej Księgi Umarłych*) oraz tekstów Mengzi, Ono-no Komachi, Matsuo Bashō, Kan'ami Kiyotsugu, Dżalaluddina Rumiego, Kabira, zestawione i zredagowane przez kompozytora, Jamesa Parksa Mortona i Kusumitę P. Pedersen

Obsada: sopran, mezzosopran, tenor, baryton, bas, chór mieszany, chór dziecięcy i orkiestra

Prawykonanie światowe: 28 sierpnia 1999, Salzburg, Grosses Festspielhaus, Dawn Upshaw (sopran), Dagmar Pecková (mezzosopran), Michael Schade (tenor), Eric Owens (baryton), Albert Dohmen (bas-baryton), Orfeón Donostiarra de San Sebastián, chór dziecięcy radia węgierskiego, Radio-Symphonieorchester Wien, Dennis Russell Davies (dyrygent)

Prawykonanie amerykańskie: 4 października 2000, Nowy Jork, Brooklyn Philharmonic, Dessoff Choirs, Brooklyn Youth Chorus, Dennis Russell Davies (dyrygent)

Wydanie: Chester Music

Nagranie: Nonesuch 79618-2, Ana María Martínez (sopran), Denyce Graves (mezzosopran), Michael Schade (tenor), Eric Owens (baryton), Albert Dohmen (bas-baryton), Radio-Symphonieorchester Wien, Morgan State University Choir, chór dziecięcy radia węgierskiego, Dennis Russell Davies (dyrygent)

Czas trwania: 1 godz. 41 min.

## STRESZCZENIE

Zastosowana w tekście metoda analityczna nawiązuje do artykułu Ryszarda Nycza *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w którym definiuje on intertekstualność jako kategorię określającą wymiar budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), uzależniający jego wytwarzanie oraz odbiór od obecności innych tekstów i archi-tekstów. W *V Symfonii „Requiem, Bardo and Nirmanakaya”* Philipa Glassa zauważalna jest obecność licznych innych tekstów i archi-tekstów. Są to: idee buddyzmu tybetańskiego oraz hinduizmu, multikulturowość, nawiązanie do idei stylistycznych romantyzmu oraz do gatunku oratorium. O związku *V Symfonii* z ideami buddyzmu tybetańskiego świadczy m.in. wykorzystanie fragmentów tekstów z *Tybetańskiej Księgi Umarłych* oraz księgi Śántidevy *Droga ku Przebudzeniu*, zaś związek z tradycją hinduistyczną przejawia się w użyciu tekstów z *Rygwedy*, *Bhagawadgity* i *Wisznu-Purany*. Multikulturowość *V Symfonii* przejawia się w użyciu przez kompozytora tekstów literackich zaczerpniętych z wielu różnych źródeł. Nawiązanie do idei stylistycznych romantyzmu w *V Symfonii* widoczne jest w takich jej cechach, jak: śpiewna melodyka w partiach wokalnych, neotonalność, zróżnicowane układy formalne, przeważające użycie homofonii, kontrastowanie w poszczególnych odcinkach różnych typów ekspresji oraz występowanie wielkich kulminacji. W makroformie utworu zaznacza się idea trzyczęściowości, co wiąże go z formą cykliczną typową dla symfonii. Jak zauważa R. Maycock (2002), sekwencja trzech tematów poruszanych w symfonii: (1) mity dotyczące stworzenia świata i okresu przed stworzeniem, (2) fundamentalne problemy życia i śmierci, (3) wizje apokalipsy i rajy oraz zwrot ku przyszłości, odpowiada trzem częściom planu dzieła. O związku z gatunkiem oratorium świadczą: ujęcie dzieła w dwanaście kilkuminutowych wokально-instrumentalnych odcinków muzycznych oraz duża rola partii chórnych.

SŁOWA KLUCZOWE: Philip Glass, intertekstualność, symfonia, multikulturowość, neoromantyzm



## ABSTRACT

Intertextual aspects of Philip Glass' *Symphony No. 5 "Requiem, Bardo and Nirmanakaya"*

The analytical method used in the text refers to the article by Ryszard Nycz, *Intertextual Poetics: Traditions and Perspectives*, in which he defines intertextuality as a category defining the construction and meaning of the text (work of art), making its creation and reception dependent on the presence of other texts and architexts. Philip Glass' *Symphony No. 5 "Requiem, Bardo and Nirmanakaya"* is noted for the presence of numerous other texts and architexts. These are the ideas of Tibetan Buddhism and Hinduism, multiculturalism, the reference to the ideas of Romanticism, and to the oratorio genres. The relationship of the *5th Symphony* with the ideas of Tibetan Buddhism is reflected, among others, by the use of the texts from *The Tibetan Book of the Dead* and Shantideva's *Bodhicaryavatara (A Guide to the Bodhisattva's Way of Life)*. The connection with the Hindu tradition manifests itself in the use of the texts from the *Rig Veda*, the *Bhagavad Gita*, and *The Vishnu-Purana*. The multiculturalism of *Symphony No. 5* is reflected in the use of literary texts taken from a number of different sources. The reference to Romantic style in the *Symphony No. 5* is manifested in such features as: melodious vocal parts, neotonicity, varied formal structures, predominant use of homophony, contrasting various types of expression in different movements, and the occurrence of great culminations. In the "macroform" of the work the idea of the three parts is highlighted, which binds it to the cyclical form typical of the symphony. As noted by R. Maycock (2002), the sequence of the three themes discussed in the symphony: (1) creation and pre-creation myths, (2) fundamental problems of life and death, (3) visions of apocalypse and paradise and reference to the future, is reflected in the three sections of the composition plan. The relationship with the oratorio genre is demonstrated by setting the piece in 12 vocal-instrumental movements and the important role of the choir.

KEYWORDS: Philip Glass, intertextuality, symphony, multiculturalism, neoromanticism

## BIBLIOGRAFIA

Glass Philip, *A Bridge Between the Past, The Present, and the Future*, [komentarz do nagrania] Ph. Glass, *Symphony No. 5. Requiem, Bardo, Nirmanakaya*, Nonesuch 7559-79618-2.

Glass Philip, *Words without Music. A Memoir*, New York 2015.

Grimshaw Jeremy, *High, „Low”, and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction*, „The Musical Quarterly” 2002, vol. 86, Issue 3, s. 472–507.

Maycock Robert, *Glass: A Portrait*, London 2002.

Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemda, Kraków 2005, s. 7–32.

Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009.

Powers John, *Wprowadzenie do buddyźmu tybetańskiego*, tłum. Joanna Janiszewska, Kraków 2008.

Schwarz K. Robert, *Minimalists*, London 1996.

Swed Mark, *Music Review: Glass Gives Salzburg a Millennial Masterpiece: Rapt audience thunderously cheers the glorious 101-minute symphony* [online], <http://articles.latimes.com/1999/aug/31/entertainment/ca-5227> (dostęp: 11.11.2016).

Taruskin Richard, *Music in the Late Twentieth Century*, (The Oxford History of Western Music, vol. 5), Oxford–New York 2010.