

Joanna Schiller-Rydzewska

Semantyka tytułu jako klucz interpretacyjny w religijnej twórczości Marka Czerniewicza

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 22/1(47), 205-217

2016

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.

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA
Olsztyn, UWM

SEMANTYKA TYTUŁU JAKO KLUCZ INTERPRETACYJNY W RELIGIJNEJ TWÓRCZOŚCI MARKA CZERNIEWICZA

Podejmując refleksję nad twórczością religijną Marka Czerniewicza, nie sposób pominąć problematyki związku, jaki zachodzi pomiędzy dźwiękowym obrazem dzieła a semantyką nadanego przez kompozytora tytułu. Pole badawcze obejmuje więc co najmniej dwa poziomy dociekań, z których jeden jest w swej genezie obszarem pozamuzycznym. Sięgając do teorii muzykologicznych w szerokim spektrum problematyki rozumienia znaczeń muzycznych i obecnych w muzyce pozamuzycznych rzeczywistości, należy w tym miejscu przywołać dualistyczną koncepcję Charlesa Seegera¹, który wyróżnia *musical discourse* i *discourse about music*. Pod pojęciem *musical discourse* Seeger rozumie istotę dzieła muzycznego w jego dźwiękowej konkretyzacji, natomiast *discourse about music* dotyczy szerokiej sfery pozamuzycznej rzeczywistości, która jednak jest intencjonalnie i faktycznie w dziele obecna. Jednocześnie *discourse about music* jest sferą zarezerwowaną dla badań muzykologicznych, a więc posiłkuje się osobą „interpretanta”². „Interpretant” jest łącznikiem między dziełem a słuchaczem i dzięki swoim kompetencjom dokonuje analizy szerokiej sfery zagadnień obejmujących *discourse about music*. Czy można tym samym do tej kategorii włączyć tytuł dzieła, który, wszak w swej naturze pozamuzyczny, jest jednak sferą intencji kompozytora, a więc w tym sensie pozostaje integralną częścią muzycznego dyskursu?

Tak postawione pytanie rodzi szereg kontrowersji leżących w zakresie pojęć semiotyki muzycznej. Skoro bowiem natura tytułu jest *stricte* językowa, nie może być jednocześnie semiotyczna muzycznie. Nie może więc stanowić *musical discourse*.

¹ Por. CH. SEEGER, *Studies in Musicology 1935–1975*, Berkeley – Los Angeles 1977.

² Por. E. TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994; TENŽE, *Signs of Music: A Guide To Musical Semiotics* (Approaches to Applied Semiotics 3), Berlin 2002; H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *Peirce*, Warszawa 1965; TAŻ, *Znak – znaczenie – wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1979; J.J. LISZKA, *Peirce's Interpretant*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 26 (1990), nr 1, s. 17–62; W. KALAGA, *The Concept of Interpretant in Literary Semiotics*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 22 (1986), nr 1, s. 43–59; B. LALOR, *The Classification of Peirce's Interpretants*, „Semiotica” (1997), nr 1/2 (114), s. 31–40; D. NESHOR, *Are There Grounds for Identifying "Ground" with "Interpretant" in Peirce's Pragmatic Theory of Meaning?*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 20 (1984), nr 3, s. 303–324; S.B. ROSENTHAL, *Peirce's Ultimate Logical Interpretant and Dynamical Object: A Pragmatic Perspective*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 26 (1990), nr 2, s. 195–210.

Z drugiej jednak strony tytuł wyrasta z intencji kompozytora, jest więc dla dzieła strukturalny, co stawia go jednocześnie poza kategorią *discourse about music*. Dodatkowa trudność pojawia się w momencie, gdy odwołując się do konkretnego zagadnienia twórczości religijnej Marka Czerniewicza, zdamy sobie sprawę, że tytuł dzieła bywa tu niejako jego praideą, ale także wyznacznikiem formy, środków, czy materiału dźwiękowego.

Wobec tych rozterek trudno przyjąć jednoznaczną wykładnię zagadnienia. Mam jednocześnie świadomość, że w niniejszych rozważaniach trudnością pozostaje uniknięcie błędu o charakterze ekwiwokacyjnym. Choć bowiem kryteria podziału terminologicznego są zarysowane jasno, to jednocześnie materia dociekań zdaje się tworzyć rodzaj kategorii pośredniej.

1. Kompozytor — sylwetka i religijne zakorzenienie

Kreśląc sylwetkę kompozytora, należy jeszcze raz podkreślić, że Marek Czerniewicz jest twórcą, dla którego tytuł ma bardzo ważne, osobiste znaczenie. Zazwyczaj kryje się za nim jakaś głęboko przeżyta i przemyślana historia, która jest punktem wyjścia dla muzycznej konkretyzacji. W swych autorskich refleksjach Czerniewicz z pełną otwartością przyznaje się do religijnego zakorzenienia. Wyrastał w małej warmińskiej Ornece, która do dziś jest miejscem darzonym przezeń szczególnym sentymentem. Pierwsze religijne doświadczenia kojarzy kompozytor właśnie z rytuałem obrzędowym małego miasteczka skupionym wokół lokalnej świątyni. Ważne są także wspomnienia kompozytora z wakacyjnych wypraw na wieś do dziadków i uczestnictwo w śpiewanych nabożeństwach odbywających się pod wiejską kapliczką. Suma tych religijnych odniesień jest dla kompozytora bardzo ważnym zalążkiem budowania własnej twórczej tożsamości.

Wśród innych wspomnień przywołuje także Czerniewicz moment zetknięcia się z przedstawicielami innych wyznań i ateistami w trakcie nauki w olsztyńskim Liceum Muzycznym oraz podczas kompozytorskich studiów w Gdańsku. Toczone wówczas koleżeńskie dyskusje światopoglądowe wzmocniły w kompozytorze przekonanie o swojej katolickiej identyfikacji. Ta droga, poparta filozoficzno-religijną refleksją, jest dla kompozytora do dziś ważnym, a być może nawet najważniejszym polem artystycznych działań.

Nawiązując do głównej tezy, że kluczem interpretacyjnym religijnych utworów Czerniewicza jest tytuł dzieła, trzeba zauważyć że myśl kompozytora podąża w trzech kierunkach. Po pierwsze, interesują go odczytywane na nowo wydarzenia biblijne lub nawiązujące do tradycji historii chrześcijaństwa, np.: *Zwiastowanie* — muzyka elektroniczna (2013), *Ostatni sen Judasza* — muzyka elektroniczna (2013), *Jan Chrzcziciel w wodach Jordanu* — muzyka elektroniczna (2013). Po drugie, twórca często snuje swoje własne refleksje nad istotą chrześcijaństwa i obecności Boga

oraz światem nadprzyrodzonym, np.: *Idę do Ciebie przez zmrok, przez ogień* — na skrzypce, wiolonczelę, fortepian (2012), *Płaczę z Tobą Królowo Nieba* — muzyka elektroniczna (2009), *Jezu ufam Tobie* na chór mieszany (2010), *Crucifixus etiam pro nobis* na orkiestrę i fortepian preparowany (1999). I wreszcie trzecim polem zainteresowań kompozytora są pobudzające wyobraźnię tragiczne wydarzenia prześladowań chrześcijan w świecie współczesnym, np.: *Soave* na fortepian (2011), *Ave Crux/Po stronie Twojego krzyża* (2012) na chór mieszany i organy *ad libitum*, *Fresk w czerwieni* — muzyka elektroniczna (2013), *Dzieciątko Jezus patrzy w ciemności ziemi* — muzyka elektroniczna (2014).

Zanim jednak jako „interpretant”³ w *discourse about music* przejdę do szczegółowej analizy obecnych w twórczości religijnej Czerniewicza nurtów, konieczne wydaje mi się przypomnienie o jeszcze jednym rozróżnieniu terminologicznym, które uwypukla w swej refleksji Michał Piotrowski⁴, precyzując pojęcia muzycznego sensu i muzycznego znaczenia. Otóż sens muzyczny odnosi się do zjawisk *stricte* muzycznych, co w kontekście percepcyjnym polega na śledzeniu przebiegu konstrukcji muzycznej jako takiej. Natomiast muzyczne znaczenie jest zjawiskiem szerszym i odnosi się do kontekstu dzieła, a więc stosunku jego części lub całości do innych zjawisk o charakterze pozamuzycznym. Obie płaszczyzny obserwacji jako jednakowo ważne kreują, przywołując pojęcie Mieczysława Tomaszewskiego⁵, sytuację „ontologicznej pełni” dzieła muzycznego.

2. Indeks, ikon i symbol jako kategorie konstytuujące *musical discourse*

Wychodząc od pojęcia *musical discourse*, a więc przyjmując porządek dla którego dzieło w swej muzycznej konkretyzacji, a zarazem jako przejaw rozwijającego się w czasie muzycznego sensu jest systemem znaków, odwołam się do semiotycznej teorii fińskiego muzykologa Eero Tarastiego⁶, którą autor ten przejmuje z pism Charlesa Sendera Peirce’a⁷. Fundamentalne znaczenie dla tej koncepcji ma system trójni, a więc kategorie: indeksu, ikonu i symbolu, które są desygnatami rozwoju dzieła. Każda z tych kategorii ma odrębny charakter i funkcję, a jednocześnie

³ Tamże.

⁴ M. PIOTROWSKI, *O dwóch odmianach znaczenia wewnątrzmuzycznego*, w: K. ZAMIARA (red.), *O kulturze i jej badaniu*, Poznań – Warszawa 1985, s. 283–284.

⁵ Por. M. TOMASZEWSKI, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

⁶ E. TARASTI, *A theory of musical semiotics*; TENŹE, *Signs of music*.

⁷ Por. CH.S. PEIRCE, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, t. I–VIII, Cambridge 1931–1958; TENŹE, *Semiotics and Significs*, Bloomington 1977; TENŹE, *Writings of Charles Sanders Peirce: Chronological Edition*, t. I–VIII, Bloomington 1982–2010; A. ATKIN, *Peirce On The Index and Indexical Reference*, „Transactions of The Charles S. Peirce Society” 41 (2005), nr 1, s. 161–188; T.A. GOUDGE, *Peirce’s Index*, „Transactions of Charles S. Peirce Society” 2 (1965), nr 1, s. 52–70; C. LEGG, *The Problem of the Essential Icon*, „American Philosophical Quarterly” 45 (2008), nr 3, s. 207–232.

nie odnosi się ściśle do przedmiotu badań — dzieła muzycznego. Dla jasności terminologicznej omawianych pojęć przyjmuję za Maciejem Jabłońskim następujące ich definicje:

Ikon zastępuje coś innego dzięki temu, że to coś przypomina. (...) Indeks, to z kolei taki znak, który wskazuje istniejący, oznaczany przezeń przedmiot oraz jest z nim związany zależnością przyczynową⁸.

Czyli innymi słowy: „«Wskaźnik» (indeks) przyciąga uwagę do obiektu, na który sam jest reakcją, i stawia interpretatora w sytuacji pośredniej reakcji na ten «przedmiot»”⁹. I wreszcie symbol jest pojęciem odnoszącym się do związku, jaki zachodzi pomiędzy znakiem a jego przyporządkowaniem konwencjonalnym. „Prawdziwy znak jest symbolem. Jest on znakiem, który swą zdolność sygnifikacji czegoś zawdzięcza interpretantowi i tylko on może ją konwencjonalnie zrealizować”¹⁰.

Tak zdefiniowane kategorie znakowości dzieła muzycznego szczególnie dla omawianej materii, a więc religijnych utworów nie posiłkujących się tekstem, są metodologicznie bardzo obiecującym narzędziem badawczym. Zwłaszcza jeśli zauważymy, że badany *musical discourse* jest niezwykle silnie osadzony we współczesności, a co za tym idzie, reprezentuje postmodernistyczne idee. Tu warto przypomnieć myśl Alicji Jarzębskiej, która formułując cechy muzyki postmodernizmu w pierwszej kolejności wymienia:

wykorzystanie cytatów z utworów dawnych i współczesnych, zestawianie efektów brzmieniowych i kojarzonych ze światem kultury i natury, zestawianie muzyki dawnej i awangardowej, religijnej i rozrywkowej (procedura określana terminami: polistylizacja, miks, itp.)¹¹.

Wobec tak sformułowanych cech konstrukcji *musical discourse* semiotyka muzyczna wydaje się najbardziej uzasadnionym narzędziem jego interpretacji.

3. Ontologiczna pełnia dzieła

Ten obiecujący i nośny zestaw pojęć koncentrujących się wokół istoty *musical discourse* nie wyczerpuje jednocześnie interpretacyjnego „poła”¹², do którego dzieło przynależy. Wymiar ontologicznej pełni wyznacza tu bowiem szeroko rozumianą kontekstualność dzieła¹³, odwołującą się do hermeneutyki muzycznej. Także Ta-

⁸ M. JABŁOŃSKI, *Muzyka jako znak*, Poznań 1999, s. 91.

⁹ H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *O pojęciu znaku zdegenerowanego*, „Studia Semiotyczne” 11 (1981), s. 131; cyt. za: M. JABŁOŃSKI, *Muzyka jako znak*, s. 91.

¹⁰ H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *O pojęciu znaku zdegenerowanego*, s. 30; cyt. za: M. JABŁOŃSKI, *Muzyka jako znak*, s. 91.

¹¹ A. JARZĘBSKA, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: A. JARZĘBSKA, J. PAJA-STACH (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Kraków 2007, s. 16.

¹² Por. H.H. EGGBRECHT, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res Facta” (1973), nr 7, s. 40–48.

¹³ M. TOMASZEWSKI, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*.

rasti w sposób jednoznaczny podkreśla konieczność analizowania dzieła tak, aby „w równym stopniu traktować je jako byt niosący znaczenia egzogeniczne, jak i autonomiczną całość, która rządzi się prawami, regułami wewnętrznej organizacji”. A zatem na równorzędnym poziomie sytuuje on zjawiska *musical discourse* i *discourse about music*¹⁴. Dochodzimy tu zatem do kategorii pozamuzycznej rzeczywistości, której przejawy odnajdujemy w dziele i która przez swoje szerokie, wielowymiarowe oddziaływanie na dzieło staje się jego „polem” interpretacyjnym.

Inaczej mówiąc, z poziomu muzycznego sensu przechodzimy na poziom znaczenia, który konstytuuje semiozę dzieła. Jej istotę wyznacza natomiast konieczność komunikowania się pomiędzy nadawcą komunikatu i odbiorcą. Warunkiem jednakże są tu kompetencje kulturowe, dzięki którym istnieje możliwość odkodowania znaków i nadania im założonego przez kompozytora znaczenia¹⁵.

Zjawisko „ontologicznej pełni” dzieła, jak chce Tomaszewski, lub „pola”, o którym pisze Eggebrecht, sprowadza się więc do obserwowania zjawisk znakowych w ich znaczeniowym kontekście. Rozumując w ten sposób, dochodzimy wreszcie do interesującej nas koncepcji istoty rozumienia dzieła muzycznego w jego szerokim wymiarze.

4. Historyczna tradycja chrześcijańska w religijnej twórczości Marka Czerniewicza

Pierwszym interesującym nas obszarem w twórczości religijnej Marka Czerniewicza jest zagadnienie odwoływania się do historycznej tradycji chrześcijańskiej. Utwory tego rodzaju często wykorzystują dźwięki elektroniczne — są to brzmienia generowane komputerowo, bądź nagrywane i przetwarzane przez aparaturę. Doskonałym przykładem stosowania takiej materii dźwiękowej jest utwór *Zwiastowanie* z 2013 r. Kompozytor posiłkuje się tu komputerowo przetworzonym i wielokrotnionym brzmieniem krowich dzwonek, które nagrane w różnych wysokościach i w przebiegu czasowym stają się w rozumieniu koncepcji Tarastiego ikonem. Mówiąc inaczej, zarejestrowane i przetworzone brzmienia nie są już brzmieniami krowich dzwonek, ale jednocześnie jednoznacznie je przypominają. Podążając tą interpretacyjną ścieżką, konsekwentnie należy wskazać, że indeksem w omawianej sytuacji jest nastrój wsi, na który dźwiękowo wskazują zarejestrowane brzmienia. A zatem indeks, który jest terenem zarezerwowanym dla „interpretanta”, odwołuje się do prozaicznej sytuacji codziennego życia. I wreszcie kategoria symbolu pozostaje tu przestrzenią skoncentrowaną wokół głównej idei *Zwiastowania*. Wykreowana początkowo sytuacja znakowa jest bowiem zestawiona z elektronicznymi brzmieniami usytuowanymi w centralnej części dzieła, które symbolicznie

¹⁴ M. JABŁOŃSKI, *Muzyka jako znak*, s. 94.

¹⁵ Por. *tamże*, s. 20.

uosabiają obecność pozaziemskich, prawdopodobnie anielskich, istot. W przebiegu dzieła pojawiają się więc wszystkie trzy kategorie muzycznych znaków, konstytuując sens dzieła na poziomie *musical discourse*.

Przechodząc z kolei na poziom *discourse about music*, a więc uwzględniając wszelkie znaczenia egzogeniczne usytuowane w interpretacyjnym „polu”, trzeba wskazać na właściwe rozumienie nadanego przez kompozytora tytułu. *Zwiastowanie* jest bowiem dziełem, w którym wyobraźnia kompozytora podąża tropem prawdopodobnie możliwych zjawisk dźwiękowych tej scenie przynależnych. Jest więc w swej istocie pierwotną ideą dzieła, ale ma także swój wymiar formalny — decyduje o konstrukcji utworu, a więc jego przebiegu czasowym, w którym działa zasada symetrii (model ABA). Tak wyrażona ontologiczna pełnia ma charakter semiotyczny na obu wyznaczonych poziomach. Tytuł jest znakiem—symbolem odwołującym się do pozamuzycznej rzeczywistości, a zatem jego szeroki kontekst znaczeniowy jest faktycznie kluczowy dla interpretacji dzieła.

Podobną sytuację interpretacyjną odnajdujemy w innych dziełach Czerniewicza nawiązujących do historycznego wymiaru tradycji chrześcijańskiej. W utworze *Jan Chrzciciel w wodach Jordanu* ikonem są dźwięki organów wybrane przez kompozytora jako nagrania brzmień instrumentów z różnych świątyń europejskich i amerykańskich. Zestaw tych brzmień w różnych ujęciach — figuracji harmoniczej, wybrzmiewających akordów, kilkadźwiękowych motywów — tworzy oś czasową dzieła. Istotne dla sensu dzieła brzmienie organów jako takie pełni również funkcję indeksu, wskazując na jego religijne usytuowanie. I wreszcie te zjawiska akustyczne mają inny wymiar znakowy — są symbolem płynących wód Jordanu¹⁶. Dla takiej interpretacji istotna jest ciągłość przebiegu zgromadzonych brzmień.

Oblicze dźwiękowe dzieła tłumaczy także w perspektywie *discourse about music* jego tytuł, który ponownie jest punktem wyjścia dla interpretacji muzycznego sensu, tworzy tym samym semiozę utworu. Trzeba tu także wskazać na szerszy wymiar kontekstu dzieła. Otóż kompozytor czyni tu ukłon w kierunku swojej rodzinnej (orneckiej) świątyni pod wezwaniem m.in. św. Jana Chrzciciela¹⁷.

Bardziej skomplikowana konstrukcyjnie jest kompozycja *Ostatni sen Judasza* z 2013 r. Dzieło o wyraźnie dwuczęściowej strukturze analizowane z perspektywy semiotycznej posiłkuje się w większym zakresie kategoriami znakowymi. W pierwszej części odnajdujemy ponownie ikon w postaci brzmień organowych. Brzmienia te, ujęte w rodzaj statycznego preludium organowego, stają się jednocześnie indeksem, wskazując na przynależność do tradycyjnej muzyki wykonywanej w kościelnej przestrzeni. Symbolicznie więc kompozytor odwołuje się do obecności pozaziemskiego świata duchowego. Ten rozwijający się przebieg wieńczy akord Des-dur — początkowo jednoznaczny i jasny. Stopniowo jednak ulega on przeobrażeniu przez

¹⁶ Na takie znaczenie wskazuje kompozytor w wywiadzie z autorką (20.03.2015).

¹⁷ *Tamże*.

elektroniczną deformację — rozstrojenie wysokości dźwięków i zmianę barwy. W ten sposób akord staje się znakiem—symbolem, momentem przejścia z duchowego świata o wymiarze boskim do innej przestrzeni — bardziej przyziemnej, a nawet profanicznej. Druga część ukazuje więc świat mroczny, grzeszny, pełen ludzkich żądz. Jako ikon pojawia się tu śpiew o charakterze egzotycznym, przywołujący orientalną skalowość, a także charakterystyczną arabską manierę wokalną w postaci załamujących się melizmatów w dość wąskim ambitusie i wysokim rejestrze głosu męskiego. Towarzyszą mu brzmienia fletowe, perkusyjne, które również bardzo sugestywnie odwołują się do tradycyjnej muzyki Bliskiego Wschodu, jej charakterystycznych barw, rytmiki i mikroskal. Wobec takiego ujęcia indeks w sensie znakowym wskazuje na obecność realnego świata faktycznych wydarzeń biblijnych. Symbolicznie więc *profanum* w tym utworze to obraz rzeczywistości dźwiękowej przypominającej tło dla wydarzeń z historii chrześcijaństwa. W zakończeniu ponownie na chwilę pojawia się symbol świata boskiego, czyli organowe preludium, ale ostatecznie wątek *profanum* o jeszcze intensywniej mrocznym, niepokojącym charakterze dominuje. Całość zamyka elektroniczny efekt, który jest ikonem wiejącego wiatru.

Semantycznie więc tytuł dzieła jest bardzo silnie osadzony w znakowości *musical discourse*. Poprzez wyraźne symboliczne odniesienia do kategorii ikonicznie wyrażonej boskości i profaniczności zyskuje on znaczenie refleksji autorskiej na dwóch poziomach: jako wyraz artystycznej wizji odwołującej się do historii chrześcijaństwa oraz w wymiarze bardziej ogólnym — ścierających się sił dobra i zła, uwieńczonych apokaliptyczną wizją odejścia w niebyt.

We wszystkich omówionych sytuacjach tytuł dzieła wyraźnie pełni funkcję semantyczną wobec jego muzycznej konkretyzacji. Znakowość muzyki realizowana jest na trzech poziomach: ikonu, indeksu i symbolu, przy czym najłatwiej w audytywnym odbiorze zidentyfikować znak ikonu. Indeks z kolei jest już sferą wymagającą szerszej interpretacji i rozumienia sensu dzieła. Natomiast symbol wymaga osoby interpretanta, w innym razie jest w zasadzie zjawiskiem nierozszyfrowanym.

5. Chrześcijaństwo wobec brutalnej rzeczywistości

Drugą sferą refleksji kompozytora jest zjawisko prześladowań współczesnych chrześcijan w różnych zakątkach świata. Impulsem twórczym jest tu potrzeba komentowania, tłumaczenia i wreszcie rozumienia tych sytuacji, które systematycznie z różną intensywnością nasilają się, głównie w pozaeuropejskiej przestrzeni. W tej grupie utworów obserwujemy dzieła bardzo różne pod względem materiału dźwiękowego, ale także pod względem obecnych tu idei.

Na poziomie *musical discourse* Czerniewicz sięga tu zarówno po brzmienia elektroniczne, jak i akustyczne. Najbardziej skromnym pod względem środków i rozmiarów jest utwór *Soave* o podtytule *for Asia Bibi* na fortepian. Tę miniaturę

w kontekście semiotycznym ponownie można interpretować jako szereg muzycznych znaków korespondujących z semantyką tytułu. Konstrukcyjnie utwór pomyślany jest jako tradycyjna *passacaglia*, a więc forma w historii muzyki związana z muzyką organową i przestrzenią kościelną. Forma dzieła jest więc znakiem–indeksem wskazującym na ten pozamuzyczny kontekst. Na poziomie symbolicznym kształt formy dzieła również ma swój sens. W zamyśle kompozytora bowiem głosy *passacaglii*¹⁸ są jak snujące się

nitki, które tkają nasze życie, nasze losy (np. dom, rodzina, przyjaciele, praca, światopogląd). Jedna z tych nitek w życiu Bibi okazała się najważniejszą, najbardziej przejmującą i dramatyczną w konsekwencjach — myślę tu o linii pojawiającej się w t. 37, która początkowo jest delikatna, zwiewna, „wplątuje się” w całość, lecz w t. 49, w kulminacji urasta do potężnych rozmiarów, pozostając jedyną nicią wraz z towarzyszącym jej w tle tematem *passacaglii*. Nić ta jest w *Soave* symbolem przyjęcia chrześcijańskiego Boga, narodzin wiary w Niego¹⁹.

W życiu pakistańskiej chrześcijanki ten fakt może przesądzić o jej tragicznym losie²⁰. Semantyka tytułu — *Soave*, czyli z włoskiego „słodki” — staje się więc jakby sprzecznością dla rozgrywającego się realnie dramatu. Czy w wymiarze chrześcijańskim oddanie życia za religijne przekonania jest czynem gorzkim, czy paradoksalnie słodkim, który pomimo cierpienia staje się świadectwem wiary?²¹

Bardziej pogłębiona i dramatyczna refleksja pojawia się w utworze elektronicznym *Fresk w czerwieni*. Na poziomie *musical discourse* dzieło przebiega w dwóch etapach. Etap pierwszy rozpoczyna ikon eksplozji, a więc gwałtowne brzmienia w wysokim poziomie dynamicznym, które z kolei rozpryskują się jak upadające szczątki, gruz *etc.* Kolejne ikony tworzą głównie brzmienia organów rozsiane w postaci krótkich motywów, pochodów i wybrzmiewających akordów na tle ostinatywnej, jednostajnej figury. Z kolei indeksem jest tu ponownie przestrzeń sakralna, dla której brzmienie organów jest jednym z głównych przejawów jej dźwiękowej tożsamości. Drugi etap dzieła wykorzystuje natomiast świat dźwięków realnych, nagranych i przetworzonych, a więc muzykę konkretną. Kompozytor zestawia tu również szereg znaków o charakterze ikonicznym: szepty modlitw zarejestrowane w przestrzeni kościoła, odgłosy tętniącego życiem miasta, dźwięki dzwonów, szum wiatru, czyjs głos wypowiadający frazę: „już jest ciemno”.

¹⁸ Na podstawie wywiadu z kompozytorem (20.03.2015).

¹⁹ *Tamże*.

²⁰ Asia Bibi to pakistańska chrześcijanka uwięziona i skazana na śmierć za religijne przekonania w 2009 r. Wobec oburzenia światowej opinii publicznej wyrok został poddany rewizji, ale proces w różnych instancjach sądu nadal trwa.

²¹ Intencję dzieła komentuje także kompozytor w następujący sposób: „Utwór mój jest w jakimś sensie wyrazem bezsilności wobec tego, co się dzieje w krajach takich, jak Pakistan. Sztuka właściwie nie ma żadnego wpływu na ten stan rzeczy, ale wierzę, że każdy gest solidarności i współczucia jest ważny, nawet jeśli dotrze póki co tylko do odbiorców w Polsce. *Soave* jest jednocześnie muzycznym pocieszeniem, ukojeniem, trzymaniem za rękę, «głaskaniem» delikatnością dźwięków tej skazanej kobiety. Może ten mój głos kiedyś do niej dotrze...?»; cyt. na podstawie wywiadu (20.03.2015).

Interpretując nagromadzenie wszystkich znaków–ikonów w kontekście znakowym–indeksu trzeba przyjąć, że ów konglomerat różnych brzmień wskazuje na chaotyczny, pełen niepokoju wymiar współczesnej codzienności. Aby jednak ów *musical discourse* odczytać właściwie na poziomie symbolicznym, trzeba sięgnąć ponownie po ukryte w tytule znaczenie refleksji kompozytora. Otóż *Fresk w czerwieni* powstał pod wpływem fotografii, na którą Marek Czerniewicz natknął się w jednym z czasopism. Przedstawiała ona zachlapaną krwią wiernych fresk w jednym z chrześcijańskich kościołów tuż po eksplozji podłożonego przez terrorystów ładunku wybuchowego. Dzieło jest więc w całej swej ciągłości na poziomie muzycznego sensu, przejawem tragizmu krwawego obrazu wydarzeń. Na poziomie symbolicznym więc *musical discourse* splata się tu z *discourse about music*. Dopiero zespolenie tych kategorii prowadzi do właściwego odczytania sensu i znaczenia dzieła, jego semiozy.

W omawianym obszarze tematycznym odnotować należy jeszcze inne dzieła, np.: *Dzieciątko Jezus patrzy w ciemności ziemi* na taśmę, czy *Ave Crux/Po stronie Twojego krzyża* na chór i organy *ad libitum*, zadedykowany: „Prześladowanym braciom chrześcijanom”. Wątki interpretacyjne pozostają tutaj jednak podobne w sferze analitycznych dociekań w wielopoziomowej konstrukcji znakowej.

6. Osobista refleksja nad istotą chrześcijaństwa

I wreszcie ostatnią obserwowaną sferą w zakresie pozamuzycznego kontekstu dzieła zasugerowanego semantyką tytułu jest obszar osobistej refleksji kompozytora nad istotą chrześcijaństwa, rozumianą także w perspektywie ogólniejszej refleksji nad sensem istnienia w wymiarze duchowym. Ta myśl kompozytora szczególnie ujawnia się w utworze *Idę do Ciebie przez zmrok, przez ogień* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2012). Rozpatrując kompozycję na poziomie *musical discourse*, ponownie należy odwołać się do teorii znakowości muzyki. Inaczej jednak niż we wcześniej omawianych dziełach na plan pierwszy wysuwają się tu znaki–symbole. Do tej kategorii przynależy z pewnością inicjujący dzieło pomysł oparty na czterech wybrzmiewających interwałach: dwóch sekstach, tercji i trytonie, który ma także swój wymiar melodyczny — górne dźwięki układają się w sensowną całość. Usytuowanie motywu w wysokim rejestrze fortepianu oraz szczególnie sposób organizowania rytmiki, która choć precyzyjnie oznaczona, prowadzi jednak do brzmieniowego efektu aczasowości, uosabia w dziele pierwiastek duchowy, a nawet mistyczny. Ten charakterystyczny pod względem strukturalnym i rytmicznym motyw jest jednocześnie swoistym motywem przewodnim dzieła. Pojawia się kilka razy (szczególnie na początku i w zakończeniu), zawsze w tym samym rejestrze i zawsze symbolizuje obecność pozaziemskiego wymiaru, jakby prześwitujące *Lux aeterna*.

Innym znakiem–symbolem jest motyw diatonicznej gamy, która rozpoczyna się w górze rejestru fortepianu i stopniowo opada. Ten jednokierunkowy proces, choć często zakłócany, konsekwentnie jednak zmierza ku dołowi skali. Wedle słów kompozytora, tak rozwijający się na długiej przestrzeni motyw, w fazie zamykającej dzieło, jest symbolem ludzkiej drogi życiowej — od jej najbardziej jasnych i czystych chwil w okresie dzieciństwa (a więc uosabianych przez wysoki rejestr instrumentu), przez kolejne etapy nieuchronnie zmierza do kresu życia, czyli do rejestru niskiego. Prosty w swym założeniu pomysł ma więc w omawianym utworze niezwykle głębokie i nośne przesłanie.

Symboliczny wymiar w omawianej kompozycji zyskuje także usytuowany centralnie fragment o charakterze tanecznym. W tym miejscu ma on sens radosnej apoteozy życia, która jednak przechodzi płynnie w dramatyczny *climax*. Kulminacja jest tu pomyślana jako zestaw dysonujących struktur akordowych w wysokim poziomie głośności, która dodatkowo posiłkuje się zatrzymaniem ruchu. Te wszystkie zabiegi stają się więc ponownie odwołaniem do człowieczego wymiaru egzystencji.

Wobec tak rozbudowanej i wielowątkowej symbolicznej sfery dzieła należy także wskazać na obecność znaków–ikonów. Do tej kategorii zaliczam wykorzystanie lekko zdeformowanej melodii chorału protestanckiego pt. *Kommt Herr segne uns*. Cytat melodii jest niedosłowny, a więc nie jest melodią chorału w jej ścisłym rozumieniu, czyli „zastępuje coś innego dzięki temu, że to coś przypomina”. Podobnie należy interpretować melodię pieśni *Bądźże pozdrowiona*, którą kompozytor zespala z omówioną melodią chorałową tak, że stanowią one jeden wątek. Ten ikon ma także swój wymiar jako znak–indeks, wskazuje bowiem na śpiew kościelny, religijny, a więc wyraźnie doprecyzowuje kontekst utworu. Podążając dalej tym tropem, za ikon należy uznać także ów taneczny fragment w centralnym odcinku dzieła, interpretując go dosłownie w wymiarze audytywnym — jako echo tańca.

Przenosząc się ostatecznie z poziomu muzycznego sensu na poziom muzycznego znaczenia łatwo zauważyć, że wszystkie rozpoznane kategorie znakowe wyraźnie nawiązują do znaczenia tytułu: *Idę do Ciebie przez zmrok przez ogień*. Symbolicznie kompozytor ujmuje bowiem zarówno obecność istoty nadprzyrodzonej — Boga, którą wyraża już motyw inicjalny, powracający co jakiś czas w narracji dzieła, niejako przypominający o sobie, jak również symbolicznie ukazane jest ludzkie życie, jako droga, która przebiega w czasie, pełna momentów szczęśliwych i trudnych. Wszystko jednak — cały rozwijający się sens muzyczny dzieła — konsekwentnie zmierza do przekroczenia granicy istnienia, dla której śmierć jest finałem ludzkiej wędrówki — drogi „do Ciebie”.

Wobec tak głęboko przemyślanej i bogatej w symbolikę konstrukcji utworu ponownie nasuwa się konstatacja, że bez właściwego jej odczytania zrozumienie idei dzieła jest niemożliwe. Dopiero zespolenie dwóch sfer — muzycznego sensu i znaczenia tytułu — pozwala rozszyfrować intencje kompozytora.

W kategorii osobistej refleksji religijnej sytuuje się także elektroniczna kompozycja *Płaczę z Tobą Królowo Nieba* z 2009 r. Jest to dzieło na wskroś medytacyjne, w którym można zaobserwować dwa podstawowe ikony. Inicjuje je ikon brzmienia dzwonek w wysokim rejestrze, w powtarzającej się minimalistycznej formule osadzonej w wolnym tempie, gdzie każda wartość swobodnie wybrzmiewa. Znak ten interpretowany jako indeks wskazuje na pierwiastek duchowy, a więc ponownie obecność świata nadprzyrodzonego. Drugim ikonem jest natomiast chór głosów, który pojawia się z jednostajnym elektronicznym tłem. Jest to nagrany, przetworzony i zwielokrotniony głos kompozytora, który wprowadza słuchacza w swoisty medytacyjny trans. Charakterystyczna statyczność, dla której podstawowym założeniem jest trwanie, czyli brak zasadniczej akcji, rozwoju, jawi się jako symbol istnienia świata nadprzyrodzonego, w którym zmienność, postrzegana z ludzkiej perspektywy dynamiki życia, jest zjawiskiem obcym.

Semantyka tytułu, choć nie w sposób jednoznaczny, ale jednak zasadniczy, pozwala rozumieć znakowość *musical discourse* dzieła w jego religijnym kontekście. Tu należy także wskazać, że kontemplacyjność utworu nawiązuje do istoty religijności kompozytora, który w swej pamięci zachował obraz uczestnictwa w obrzędach skupionych wokół kultu maryjnego z okresu dzieciństwa. Powtarzanie medytacyjnych formuł, brzmienie głosu ludzkiego, a raczej chóru głosów oraz specyficzne podejście do czasu, który trwa stając się *de facto* zjawiskiem aczasowym, są w utworze wyraźnym upostaciowaniem znaczenia tytułu.

7. Podsumowanie

Podsumowując powyższe rozważania, należy wskazać na ich dwutorowy charakter. Po pierwsze, o istocie zagadnienia zadecydował tu poziom muzycznego sensu. Dzieło w swej audytywnej konkretyzacji, a jednocześnie jako przejaw współczesnych idei artystycznych jest terenem nagromadzenia znaków na wszystkich wyznaczonych poziomach. W sposób najbardziej czytelny w omawianych utworach funkcjonuje znak ikonu, który jest audytywnie rozpoznawany jako przejaw zjawisk pozamuzycznych (szczególnie w kompozycjach elektronicznych) lub muzycznych, ale znanych słuchaczowi z tradycji. Z kolei indeks może być rozszyfrowany jedynie w sytuacji szerszych kompetencji kulturowych. Wsparciem dla interpretacji indeksu bywa także znaczenie tytułu dzieła. I wreszcie symbol, jako kategoria znaku właściwego, pozostaje sferą głęboko ukrytą. Do jego rozumienia konieczna jest osoba „interpretanta” i tylko „interpretant”, posługując się swoją wiedzą, może dotrzeć do istoty muzycznego sensu. W tym miejscu należy także podkreślić, że w jednorazowym, audytywnym kontakcie z dziełem nawet „interpretant” wyposażony w wysokie kompetencje kulturowe rozpoznaje jedynie znaki–ikony.

Powyższa konstatacja, choć już opisana w semiotycznej literaturze muzykologicznej, w obliczu przeprowadzonych analiz nabiera głębszego wymiaru. Okazuje się bowiem, że semiotyka muzyczna jako narzędzie analityczne jest nie tylko ciekawym i nowym obszarem interpretacji dzieła, ale jednocześnie pozwala dogłębnie poznać to, co w dziele jest sferą wartości ukrytych.

Podsumowując natomiast drugi poziom rozważań trzeba zauważyć, że semantyka tytułu dzieła jest nie tylko kategorią ważną i muzycznie uzasadnioną. Tytuł bowiem znajduje swoje przełożenie na znakowość dzieła na wszystkich wyznaczonych poziomach. Bywa także wyznacznikiem sensu muzycznego w zakresie formy, środków brzmieniowych, konstrukcji czasowej, czy dynamicznej.

W tym miejscu należy powrócić wreszcie do rozważań z początku niniejszego tekstu. Czy wobec przeprowadzonych analiz tytuł dzieła pozostaje w sferze *musical discourse*, czy *discourse about music*? Skoro wykazano rzeczywisty i intencjonalny związek tytułu z dziełem, wydaje się, że jego pozycja ma swój wymiar na obu wyznaczonych płaszczyznach. Pozostaje więc zarówno sferą *stricte* dziełową, jak i ważną perspektywą interpretacyjną. Wobec tego ponownie pojawia się pytanie o przyporządkowanie tytułu do wyznaczonych przez Seegera kategorii.

Ostatecznie, co wynika także z przeprowadzonych analiz, trzeba podkreślić, że tytuł pozostaje w utworach Marka Czerniewicza swoistą praideą dzieła, wyznacznikiem najbardziej ukrytych i osobistych intencji, a także przejawem kreacji artystycznej. Uwzględniając te wszystkie przesłanki, wydaje się, że celowe i najbardziej adekwatne dla omawianej materii będzie wyznaczenie kategorii pośredniej, która w sposób precyzyjny określi związek tytułu z dziełem, nie pozbawiając go jednocześnie autonomii, walorów artystycznej kreacji i wartości interpretacyjnej. Kategorię taką nazywam *pre-musical discourse*, ponieważ termin ten, także w swej wieloznaczności, najpełniej oddaje istotę zagadnienia. Po pierwsze, jest to wyraz intencji twórcy, które stoją u progu *musical discourse*. Po drugie, jest to nie *stricte* muzyczny, ale jednocześnie dziełowy charakter tytułu, którego związki z konkretyzacją muzyczną manifestują się na wielu poziomach. Jest to wreszcie przesłanka dla działań interpretacyjnych, szczególnie w zakresie semantycznym, co z kolei wiąże tytuł dzieła z kategorią *discourse about music* tak, że wyznacza on zakres pola interpretacyjnego jako absolutny punkt wyjścia, czyli w pre-dyskursywny sposób.

STRESZCZENIE

Marek Czerniewicz to młody gdański kompozytor, w którego bogatej twórczości istotne miejsce zajmują dzieła o charakterze religijnym. Ważną cechą dokonań kompozytora jest

stosowanie tytułów o pozamuzycznym znaczeniu. I właśnie ten związek pomiędzy tytułem dzieła a jego muzyczną konkretyzacją znalazł się w interesującym nas polu badawczym. Dla tak zarysowanej problematyki pomocne okazały się koncepcje analityczne Charlesa Seegera, Eero Tarastiego i Macieja Jabłońskiego, dzięki którym możliwe stało się śledzenie związku zachodzącego pomiędzy ideą dzieła zawartą w jego tytule a obrazem brzmieniowym *per se*.

Słowa kluczowe: semantyka tytułu, tytuł jako klucz interpretacyjny, muzyka religijna, Marek Czerniewicz.

Semantics of a title as the interpretative key in Marek Czerniewicz's religious music

Summary

Marek Czerniewicz is a young composer from Gdańsk. Works of religious nature play an important part in his achievements. A significant feature of his works is using titles with extra-musical meaning. And this connection between the title of the piece and its musical realization is the most interesting for us in the research field. For such outlined problems analytical concepts of Charles Seeger, Eero Tarasti and Maciej Jabłoński have proven to be helpful. Thanks to them it was possible to track the connection between idea of the piece contained in the title and its sound picture *per se*.

Key words: semantics of the title, title as the interpretative key, religious music, Marek Czerniewicz.

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA — absolwentka Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (dyplom z wyróżnieniem 1997 r.). Była stypendystką Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz miast Gdańska i Gdyni. W 1998 r. zdobyła III nagrodę na XI Konkursie Prac Magisterskich za pracę: *Sonaty fortepianowe Pierre'a Bouleza*. W 2008 r. obroniła w Akademii Muzycznej w Warszawie pracę doktorską: *Augustyn Bloch — życie i twórczość*. Jest autorką publikacji naukowych oraz artykułów i recenzji w prasie lokalnej. Od 1997 r. związana z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie jest również redaktorem międzynarodowego czasopisma naukowego *Ars Inter Culturas* wydawanego przez Akademię Pomorską w Słupsku. Jej zainteresowania badawcze obecnie koncentrują się na twórczości współczesnych kompozytorów gdańskiego środowiska muzycznego.