

**Martyna Kobyłka\***

## W DRODZE DO HARMONII – WSPÓLNOTA EUROPEJSKA W KONTEKŚCIE SZTUKI MUZYCZNEJ

*Here I am, alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note  
is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me.  
I could compare my music to white light that contains all colours.  
Only a prism can divide the colours and make them appear; the prism could be the spirit of the listener<sup>1</sup>.*

Arvo Pärt

*Muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne – nie potrafi oddać wyrazu,  
muzyka jest tworzona dla niewyraźnego.  
(...) Doszłoby do utajonej współpracy fal powietrza, szelestu liści i zapachu kwiatów,  
gdyż muzyka może zebrać wszystkie te elementy w jedną całość,  
jak gdyby miała w sobie coś z każdego z nich...<sup>2</sup>*

Claude Debussy

### 1. WSPÓLNOTA EUROPEJSKA<sup>3</sup>.

Wspólnota europejska to określenie na tyle frapujące, iż daje szereg możliwości interpretacji. Można stawiać pytania o jej istotę, przestrzeń geograficzną, czasową i duchową, celowość i kryteria, w których się zawiera. Na zasadzie korelacji z utworem muzycznym można doszukiwać się idei „jedności w różnorodności”, zgłębiając ową różnorodność z największą precyzją i szacunkiem. „Przekonanie, że muzyka jest przede wszystkim jakąś jednością dźwięków o różnej wysokości („jednością w różnorodności”) podzielali zarówno teoretycy muzyki dawnej, jak i teoretycy muzyki nowożytnej (tonalnej i posttonalnej), ale jedni – odwołując się do pitagorejsko-platońskiej wizji rzeczywistości – traktowali sztukę komponowania jako wiedzę

\* Muzykolog, nauczyciel kontraktowy PSM II stopnia im. Wł. Żeleńskiego w Krakowie.

<sup>1</sup> „Oto jestem, sam w ciszy. Odkryłem, że wystarczy, kiedy pojedyncza nuta jest pięknie zagrana. Ta jedna nuta, ciche uderzenie lub moment zupełnej ciszy uspokaja mnie. Mógłbym porównać moją muzykę do białego światła, które zawiera wszystkie kolory. Tylko pryzmat może podzielić kolory i pozwolić im się pojawić; tym pryzmatem może być duch słuchacza” [tłum. autorki]. Wypowiedź Arvo Pärta zawarta przez Alexandra Ivashkina w komentarzu do płyty CD, *Schnittke, Pärt, Górecki*, Chandos Records Ltd 1997.

<sup>2</sup> Z. Helman, S. Jarociński, *Debussy Claude*, hasło [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 'cd', red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 371, 381.

<sup>3</sup> Na użytek tego artykułu określenie „wspólnota europejska” nie wiąże się z konkretnymi organizacjami. Intencją autorki jest bowiem podkreślenie idei wspólnoty, wyróżnionej jako „typ grupy (zbiorowości) społecznej o silnej więzi wewnętrznej, której podstawą są nie tyle świadomie wytknięte cele, ile czynniki emocjonalne, mające źródło w tradycji, wartościach”, hasło (*wspólnota*) [w:] <http://encyklopedia.pwn.pl/>.

o zestawianiu dźwięków na wzór istniejącej we wszechświecie harmonii, natomiast drudzy – powołując się na zasadę aksjomatu i metodę dedukcji – akcentowali logikę relacji między znakami muzycznej notacji traktowanymi zwykle jako odwzorowanie zbioru klas wysokości dźwięku<sup>4</sup>. Bowiem wspólnota europejska nie jest bytem abstrakcyjnym łączonym mgliście i bezcelowo, jedynie z racji piękna idei, lecz stanowi przestrzeń, w której może (powinien?) odnaleźć się każdy z nas. Wyobrażenie wspólnoty między ludźmi z dwóch przeciwległych krańców kontynentu, którzy nie wiedzą o swoim istnieniu, staje się swoistą inspiracją, bogactwem, którego nie sposób zmierzyć, pomocą w zrozumieniu tych, z którymi w sposób naturalny współtworzymy geograficzną i kulturową jedność.

Poszukiwanie odrębności oraz dążenie do wspólnoty szczególnie silnie uwidacznia się w twórczości. Każdy jest twórcą, niezależnie od materii, którą stwarza, ożywia. Niektórzy otrzymali predyspozycję do wchodzenia w obszar doświadczania sztuki, powołując ją do życia jako kompozytorzy, malarze, inni jako czynni obserwatorzy. Historia muzyki ukazuje, jak dobro i pomysły jednego człowieka przekształcają się w wartość uniwersalną, wzbogacającą sposób przeżywania i odkrywania siebie oraz świata. Różnorodność muzyki uwrażliwia także na potrzebę kreatywnego współlistnienia, na to jak możemy się rozwijać poprzez znajomość wielu aspektów danej dziedziny oraz jak pomysły i natchnienia jednych osób mogą przekuwać się w bezprecedensowe piękno innych.

Budowanie wspólnoty przejawia się w spotkaniu, którego motywem może być chęć uczestniczenia w konkretnym doświadczeniu (np. koncercie). Z kolei odrębność przekłada się na ilość pochodnych, które rodzą się w konfrontacji z nowym doświadczeniem. Gustav Mahler, kompozytor schyłku XIX i początku XX w. twierdził, iż „paralelizm życia i muzyki sięga znacznie głębiej i szerzej i przekracza możliwości dokładnego prześledzenia. Nie wymagam jednak, by każdy podążał za mną – uchwycenie szczegółów chętnie pozostawiam indywidualnej wyobraźni poszczególnych słuchaczy”<sup>5</sup>.

Łączy nas umiejętność przeżywania wzruszeń, emocji, wyobrażeń, doświadczeń. Różni nas sposób w jaki przemieniamy owe odczucia, myśli. Posługujemy się odmiennymi typami ekspresji, naturalnymi i niepowtarzalnymi, które przejawiają się w gestach, intonacji, układaniu i dobieraniu słów. Posługujemy się innymi językami. Jednak gdy zbierzemy nośniki naszych emocji powstanie muzyka.

## 2. ARCHITEKTURA DŹWIĘKÓW

Cóż to znaczy być kompozytorem? Łacińskie słowo *compositor* oznacza tego, który układa, natomiast *compono* – składanie, układanie<sup>6</sup>. A zatem, jeżeli układanie, to również muszą pojawić się elementy, które będą stanowić komponenty konstruowanej całości muzycznej. Kompozytor jest także człowiekiem, który scala własne doświadczenia, idee, natchnienia

---

<sup>4</sup> A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 7.

<sup>5</sup> R. D. Golianek, E. Siemaj, *Mahler Gustav*, hasło [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. m, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 30.

<sup>6</sup> Hasło (*kompozytor*) [w:] *Słownik Wyrazów Obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1971, s. 373.

z wiedzą i pracą. Twórczość jest rezultatem różnorodnych przejawów istnienia. Jeżeli jesteśmy, to – czujemy, myślimy, czynimy (na różnych poziomach, zależnie od możliwości i umiejętności), dajemy. Każdy z nas. Kreowanie relacji zależy też od naszego wewnętrznego rozwoju. Kompozytor może za pomocą narzędzi jakimi są dźwięki, instrumenty, język muzyczny, wyrazić siebie. W rozmaitych postaciach. W różnych postawach wobec świata. W negacji lub afirmacji.

Melodia, rytm i harmonia stanowią podstawowe elementy dzieła muzycznego. Są jakby fundamentem, planem, szkicem obrazu, który będzie dopełniany barwami instrumentu (instrumentów), rozkładem poziomów dynamiki, rodzajem artykulacji, tempem wykonania. Zwieńczeniem muzycznego obrazu jest zebranie porzucanych cząstek, pojedynczych elementów i ułożenie ich w formę.

Forma zależy od narzuconych reguł architektonicznych, przesytu regułami, tekstu słownego, inspiracji treściami pozamuzycznymi (muzyka programowa), zastosowania motywów przewodnich (muzyczne symbole postaci, rzeczy lub sytuacji). Jednak podstawową zasadą kształtowania się formy muzycznej jest kontrast. Zazwyczaj też to pomysł na formę w umyśle kompozytora rodzi się jako pierwszy. Kontrast obecny jest na różnych poziomach – na przestrzeni mikrostrukturalnej (np. kontrast poszczególnych motywów, tematów, dynamicznych płaszczyzn, barwy instrumentów, itp.) oraz makrostrukturalnej (składowych jednej części lub kilku części w ramach całego dzieła – w utworach cyklicznych, np. symfoniach, sonatach, suitach).

Wspólnotę europejską można porównać do współczesnego dzieła sztuki, szczególnie w zakresie formy: „Eksperymentowanie w zakresie formy dzieła stanowi dominantę drugiej awangardy, tzn. kompozytorów, którzy w latach pięćdziesiątych [XX wieku – przyp. autorki] podejmowali próby tworzenia formy utworu będącej zaprzeczeniem formy tradycyjnej. (...) Zaznacza się wyraźnie tendencja do odrzucenia modelu dzieła ‘zamkniętego’, którego elementy były ściśle określone, na rzecz dzieła otwartego o różnych stopniach indeterminacji”<sup>7</sup>. Otwartość formy „wynika z nieokreślenia w partyturze wybranego parametru utworu (na przykład czasu, wysokości, itd.)”<sup>8</sup>. Z drugiej strony „termin ‘forma otwarta’ jest stosowany przede wszystkim do tych kompozycji, w których następstwo części nie zostało sprecyzowane przez twórcę, lecz pozostawione decyzji wykonawcy”<sup>9</sup>. Kompozytor tworząc utwór muzyczny oddaje go następnie w ręce wykonawcy, który owo dzieło poddaje własnym ideom, umiejętnościom, chęciom. Znak równości, który sam kompozytor stawia między sobą a wykonawcą pozwala na kształtowanie się wielu dróg, które prowadzą do tego samego celu, jakim staje się zbudowanie pięknej całości: „(...) Otwarcie dzieła wnosi nowe relacje między twórcą i odtwórcą, a w rezultacie wyzwala nowe efekty artystyczne. Poetyka dzieła otwartego zmierza – mówi Pousseur – do inspirowania *aktów świadomej swobody*”<sup>10</sup>.

Wspólnotowość na gruncie muzycznym pojawia się także w niektórych ujęciach teoretycznych, na przykład w koncepcji idei „wspólnoty substancjalnej (*Substanzgemeinschaft*)

---

<sup>7</sup> J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 21.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 29.

Hansa Mersmanna, XX-wiecznego teoretyka muzyki. „Pojęcie *wspólnoty substancjalnej* odnosił Mersmann do jakiegoś – obdarzonego *siłą formotwórczą* – idealnego *podłoża* zjawisk zmysłowych, traktowanego jako «elementarny materiał całego utworu, który decyduje zarówno o jego specyficznej organiczności, jak i indywidualności»<sup>11</sup>.

### 3. KORZENIE: KONSONANSE I DYSONANSE

Pojęcie *mousikê* wywodzi się ze starożytnej Grecji i tam można doszukiwać się europejskich źródeł muzyki. Teorie powstałe w starożytnej Grecji stanowiły częstokroć inspirację dla następnych pokoleń kompozytorów (między innymi koncepcja dramatu, relacje między słowem a muzyką, stopy metryczne kształtujące rytm i metrum, teoria ethosu, czyli siły emocjonalnej wynikającej z charakterystycznych zwrotów melodycznych<sup>12</sup>). Na kształtowanie się muzyki wpłynął także rozwój chrześcijaństwa. Muzycznym odpowiednikiem jedności w kościele były śpiewy chorałowe – jednogłosowe, oparte na danych skalach dźwiękowych i konkretnych zasadach konstrukcyjnych. Melodie i teksty chorału rozpowszechniane były za sprawą wędrownych zakonników, którzy zakładali opactwa w różnych miejscach Europy. W poszczególnych państwach następowało stopniowe asymilowanie typowych dla chorału środków wyrazu muzycznego. Jednakże rozłam w chrześcijaństwie w XI w. miał także konsekwencje na gruncie muzyki. Przyjęcie chrztu przez dane państwo z rąk papieża oznaczało również sprawowanie liturgii z oprawą muzyczną kościoła rzymsko-katolickiego (chorał gregoriański), natomiast uznanie patriarchy kościoła bizantyjskiego łączyło się z wprowadzeniem tamtejszej oprawy muzycznej, zdecydowanie odmiennej od zachodniej w brzmieniu i strukturze muzycznej.

Na przestrzeni dziejów na terenie rozmaitych obszarów geograficznych powstawały ośrodki, które zaczynały funkcjonować jako centra kulturalne. Taka sytuacja wynikała bardzo często z aktualnego uwarunkowania polityczno-gospodarczego, które niejednokrotnie wpływało na pozamuzyczne idee kształtujące dzieła sztuki i postawę artystów. Muzyka związana była z innymi dziedzinami sztuki, czy to poprzez wspólne tendencje na podłożu ideowo-strukturalnym, wyrażone przez nazwy określające poszczególne epoki (np. renesans, barok, romantyzm), nurty (impresjonizm, ekspresjonizm), czy też korelacje z literaturą (gatunki muzyki wokalnoinstrumentalnej, w których składnikiem integralnym jest tekst – np. pieśń, opera, kantata), a także dzięki licznym inspiracjom (muzyka programowa, której źródło stanowi czynnik pozamuzyczny – tekst, malarstwo, natura, filozofia). Do państw, które wniosły największy wkład w rozwój muzyki można zaliczyć Francję, Włochy, Niemcy. Dla Rosji szczególnym czasem w historii muzyki był wiek XIX, dla Polski – XX.

Z różnymi ośrodkami związani byli znakomici kompozytorzy, którzy swymi nowatorskimi pomysłami w zakresie *ars componendi* kształtowali nowe oblicze świata muzycznego. Funkcjonowały nazwy podkreślające związki twórcy z miejscem – szkoła paryska, wielo-

---

<sup>11</sup> A. Jarzębska, op. cit., s. 150.

<sup>12</sup> Hasło (*ethos*) [w:] *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 243.

pokoleniowa szkoła niderlandzka (inaczej franko-flamandzka), szkoła wenecka, wiedeńska (wieku XVIII i XX). W wieku XIX uwytądniły się szkoły narodowe, w których dominował pierwiastek odrębności narodowej, w przeciwieństwie do tzw. szkół uniwersalnych (np. renesansowych). Tendencje wyzwolenicze, mocno osadzone w okresie romantyzmu, przejawiały się w powstaniu rozmaitych szkół narodowych na terenie Rosji (Potężna Gromadka<sup>13</sup>), Czech, Skandynawii, Hiszpanii, Polski.

Kompozytorzy w swych dziełach eksponowali muzykę ludową, wykorzystywali charakterystyczne zwroty melodyczne, skale, ugrupowania rytmiczne określające odmienność muzyki ludowej danych narodów. Przejawem takich tendencji była również stylizacja tańców narodowych (polskich: poloneza, mazura, oberka, kujawiaka, krakowiaka; czeskich: polki; węgierskich: czardasza; rosyjskich: hopaka, i innych), muzyczne odzwierciedlanie krajobrazów danego państwa oraz sięganie do tekstów poetów narodowych, historii, czy tradycyjnych obrzędów (w pieśniach, operach, poematach symfonicznych).

Obok tendencji do eksponowania własnej odrębności na gruncie muzycznym dokonywało się także zjednoczenie. Kompozytorzy podróżowali, mieli dostęp do partytur innych twórców, możliwość usłyszenia dzieł tworzonych przez im współczesnych. Nie byli obojętni na uniwersalne wartości obecne w doskonałych dziełach muzycznych kompozytorów pochodzących z różnych stron Europy. Taka sytuacja sprzyjała zaistnieniu języka ponadnarodowego, zrozumiałego dla wielu odbiorców, wywołującego zbliżone emocje i reakcje, niezależne od miejsca zamieszkania. Uniwersalizm muzyki sprawiał, iż bardzo często nowe techniki kompozytorskie podejmowane były przez kompozytorów z odległych państw, a następnie rozwijane i asymilowane na terenach niejednokrotnie bardzo oddalonych od pierwotnego źródła. Symbolem uniwersalizmu był walc – taniec, który zyskał sobie w Europie ogromną popularność i doczekał się licznych stylizacji przez kompozytorów reprezentujących odmienne style muzyczne oraz stanowiska odnośnie muzyki i jej funkcji kosmopolitycznej.

Czynnikiem dezintegrującym wewnątrz a łączącym rozmaite epoki i ośrodki kulturalne było także podejście do funkcji, jaką muzyka powinna spełniać. Bowiem rozdział między tzw. muzyką poważną, bardziej elitarną, a muzyką powszechną, rozrywkową, obecny do czasów współczesnych, ma swoje korzenie w dawnych wiekach, kiedy obok muzyki przeznaczonej dla koneserów funkcjonowała muzyka przeznaczona dla zabawy, przyjemnego spędzania czasu (przykładowo w renesansie wyrafinowane kompozycje Josquina des Prés określano mianem *musica reservata* – muzyki zarezerwowanej dla elitarniej grupy odbiorców).

Budowanie historycznej tożsamości europejskiej w dziedzinie muzyki nastąpiło jednakże dopiero w XIX w., kiedy to zaczęto wracać do muzyki przeszłości. Inspiracją do wykonywania dzieł napisanych przed wiekami było odnalezienie i doprowadzenie do realizacji *Pasji wg św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha przez niemieckiego kompozytora okresu romantyzmu – Felixa Mendelssohna. Przed romantycznym powrotem do muzycznej przeszłości życie muzyczne „ograniczało się” do kompozycji ówczesnie najnowszych. Do zadań kompozytorów

---

<sup>13</sup> „Grupa kompozytorów rosyjskich II poł. XIX w., w skład której wchodził M. Bałakiriew, A. Borodin, C. Cui, M. Musorgski, N. Rimski-Korsakow. (...) Kompozytorzy Potężnej Gromadki stawiali sobie za cel stworzenie stylu narodowego w muzyce rosyjskiej”, hasło (*Potęźna Gromadka*) [w:] *Encyklopedia Muzyki*, op.cit., s. 717.

zatrudnionych na dworach i przy ośrodkach kościelnych należało tworzenie oprawy muzycznej ubogacającej rozmaite wydarzenia i uroczystości aktualnego życia religijnego i świeckiego. Uświetnianie za sprawą dzieł muzycznych ważnych wydarzeń oraz stała obecność muzyki w codziennym życiu jest zjawiskiem ponadczasowym.

Wzrost liczby wykonań kompozycji wieków minionych oraz szczególnie zainteresowanie muzyką dawną zbudowało wyjątkowy rodzaj więzi między muzyką współczesną a przeszłością. Przejawia się ona na dwóch płaszczyznach: programy koncertów odbywających się w filharmoniach, teatrach operowych i różnych salach koncertowych Europy i reszty świata przepełnione są dziełami skomponowanymi w romantyzmie, klasycyzmie, baroku, pierwszej połowie wieku XX. Odbiorcy mają więc szansę na zetknięcie się z żywą tradycją muzyczną i poznanie historii muzyki w jej rozmaitych aspektach. Inne spojrzenie na kwestię tradycji wiąże się z kierunkiem rozwoju muzyki. W latach 70. XX w. zrodził się postmodernizm, który przejawia się w osobliwym stosunku do tradycji. W ujęciu muzykologów kompozytorzy epoki modernizmu przyjmowali tradycję i rozwijali ją w sposób nowatorski, bądź też jako awangarda ją odrzucali. Postmoderniści z jednej strony respektowali tradycję, z drugiej sięgali do niej na zasadzie gry konwencjami, swoistej zabawy<sup>14</sup>.

Paweł Szymański, jeden z kompozytorów postmodernistycznych, tak wypowiada się na temat tworzenia: „Współczesny artysta, w tym i kompozytor, znajduje się w okowach dwóch skrajności. Z jednej strony grozi mu bełkot, jeżeli całkowicie odrzuci tradycję, z drugiej zaś może popaść w banał, jeśli za bardzo się na nią zapatrzy. To jest paradoks uprawiania sztuki dzisiaj. Jakie jest z takiej sytuacji wyjście? Skoro nie można całkowicie uwolnić się od banału, to trzeba z tym banałem prowadzić pewną grę, traktować go jako tworzywo, pozwalające na zachowanie pewnych elementów konwencji, ale równocześnie za pomocą cudzysłowu, metafory, paradoksu osiągnąć do niego odpowiedni dystans. Efektem takich zabiegów może być pewna mieszanina środków, prowadząca do eklektyzmu, który w czasach awangardy był napiętnowany i odrzucony, w dużej mierze słusznie. Dziś wraca i podszywa się pod postmodernizm. Jest wszakże do zastosowania wiele sposobów, aby nie popaść w eklektyzm, mimo uprawiania gry z tradycją. Dla mnie takim ważnym sposobem jest naruszanie reguł znanego języka, tworzenie nowego kontekstu z elementów języka tradycji”<sup>15</sup>.

Muzyka postmodernistyczna przegląda się w krzywym zwierciadle, istniejąc na pograniczu absurdu, żartu, gry, wyrafinowanej układanki konwencji i elementów tradycji. Stworzenie na kanwie polistylistyki naprawdę dobrego utworu muzycznego obliuguje kompozytora do pomysłowego zjednoczenia rozsypanych fragmentów konstrukcji w całość. Tradycja muzyczna, formy i gatunki, które w niej zaistniały, dzieła większego i mniejszego pokroju, pomysły kompozytorów na przełamywanie funkcjonujących tendencji w ramach struktury muzycznej, czy języka muzycznego, stanowi niezwykle bogactwo, z którego można czerpać bezustannie. Kompozytorzy (także ci, których badacze historii muzyki zakwalifikowali do nowatorów w świecie dźwięków), wielokrotnie podkreślali, iż zakorzeniecie w tradycji jest niezbędnym

---

<sup>14</sup> M. Kobyłka, relacja z sympozjum naukowego *Kompozytorzy a modernizm i postmodernizm*, które odbyło się w Instytucie Muzykologii UJ 31 marca 2006 r. Relacja została zamieszczona w czasopiśmie „Ruch Muzyczny”, 9/2006.

<sup>15</sup> <http://culture.pl>.

elementem tworzenia. Arthur Honegger, kompozytor działający w I połowie XX w. twierdził: „Jeśli zachowuję coś z przemijających już systemów – to dlatego, iż wydaje mi się, że aby pójść naprzód, trzeba mieć silne powiązanie z tym, co nas poprzedza. (...) Nie trzeba zrywać więzów z tradycją. Gałąź odcięta od pnia szybko usycha”<sup>16</sup>.

#### 4. PRZESTRZEŃ SPOTKANIA

Tworzenie dzieła sztuki ma wymiar sytuacyjny, wymiar spotkania, w którym uczestniczą: twórca (kompozytor), pośrednicy (wykonawcy) oraz odbiorcy (audytorium). Droga, którą przebywa dzieło muzyczne nasycy się emocjami poszczególnych osób, z którymi się styka, w których zaistnieje. Sama muzyka jest przestrzenna i czasowa. Emocje wynikają ze stopnia utożsamienia się wykonawców i odbiorców z dziełem. Dlatego są jakby poza nim samym, ale ściśle z nim związane. Kreowanie przestrzeni, w której jest miejsce tylko i wyłącznie dla przeżyć związanych z danym utworem muzycznym staje się niezwykłą formą budowania wspólnoty. To nie wyklucza wariabilności odczuć, nie wyklucza nawet krytyki (z całą różnorodnością wartościowania i sprzecznych często osądów, opinii) czy totalnej negacji. Daje szansę na spotkanie, na dostrzeżenie siebie nawzajem.

Dlatego tak istotna jest komunikacja, dialog. W XX w. powstało wiele dzieł, które sprawiają wrażenie niedostępnych, powszechną stała się opinia o „trudności” muzyki współczesnej. Owszem, zmienił się, częstokroć radykalnie, język muzyczny, którym posługują się kompozytorzy, zmieniła się forma zapisu (nowe znaki, partytury graficzne), zmieniły się wymagania stawiane przed wykonawcą (często instrumentalisci czy śpiewacy muszą wykazać się zdolnościami aktorskimi), powstało wiele nowych nurtów (zazwyczaj biegunowo odrębnych, w liczbie bez precedensu w dziejach muzyki), do przestrzeni muzycznej wkradają się dość silnie elementy happeningu, teatru.

Jednym z ważniejszych zadań stojących przed słuchaczem stało się świadome zagłębianie się w koncepcje, pomysły i idee, które pojawiły się zanim kompozytor stworzył realny utwór. Oczywiście każdy twórca, czy to barokowy, romantyczny, czy współczesny kieruje się jakimś zamysłem. Muzyka ma wiele wspólnego z matematyką. Poznanie reguł w znacznym stopniu zbliża i przygotowuje do odbierania dzieła muzycznego. Końcowy efekt, reakcja na brzmienie niekoniecznie musi być pozytywna – istotne jest także to, iż zostało poznane źródło i droga, którą podążał kompozytor. Jednym z przejawów intelektualnego podejścia do muzyki jest – na przykład XX-wieczny serializm, w którym wszystkie pojedyncze elementy dzieła są określone, zawarte w tabeli jeszcze przed stworzeniem partytury utworu muzycznego. Sama muzyka zdaje się wynikać z mechanicznego uporządkowania, można by rzec – stanowi zaprzeczenie romantycznych wizji o natchnieniu. A jednak powstaje muzyka. I być może odkrywanie przejawów jej piękna wiąże się bardziej z rozumowym poznaniem aspektów jej powstania, niż oparciu się na samym tylko wrażeniu zmysłowym.

---

<sup>16</sup> J. Paja-Stach, *Honegger Arthur*, hasło [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 'hij', red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 289.

Poszukiwania w dziedzinie muzyki, tak spektakularne w wieku XX, zespolone są ściśle z poczuciem wyczerpania się języka muzycznego. Mówienie o rzeczach nowych za pomocą nieadekwatnych środków wyrazu ściera się i zahacza o nietwórczą powtarzalność. Mostem łączącym kompozytora i słuchacza częstokroć wydają się być wartości uniwersalne, takie jak piękno, czy prawda. Kwestią kluczową staje się także poziom wrażliwości odbiorcy. Witold Lutosławski, jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX w. częstokroć podkreślał, iż „najważniejsze dla każdego artysty twórczego jest mówienie prawdy. Mówienie prawdy poprzez sztukę”<sup>17</sup>. Jak Lutosławski rozumiał ową prawdę? „Prawda w odniesieniu do sztuki jest pojęciem wieloznacznym. (...) Mnie interesuje w tej chwili to z nich, które odnosi się – jak to określa Ingarden – do *prawdziwości* jako wierności wyrażaniu się autora w dziele. Chodzi mi tutaj w szczególności o aspekt etyczny zagadnienia, a więc na przykład o to, czy autor, tworząc swe dzieło, był w zgodzie z wyznawaną przez siebie estetyką, czy respektował kanony sztuki, w które wierzył, a więc – czy dał rzetelne świadectwo swej wewnętrznej prawdzie. Tylko wtedy kompozytor jest w zgodzie z etyką zawodową, jeśli pisze dla własnej satysfakcji czy dla własnej przyjemności. Dlaczego? Tylko wtedy bowiem oferuje on drugiemu człowiekowi prawdę, to znaczy prawdę o sobie. O tym mówi, czego sam pragnie, co sobie wyobraża i jak widzi swą sztukę”<sup>18</sup>.

Można twierdzić, że przecież muzyka powinna się podobać, powinniśmy się z nią identyfikować i pragnąć jej słuchać. Bardzo często jednak zdarza się tak, iż muzyka staje się czymś więcej. Wzbudza ciekawość, zadziwia, odkrywa, zachwyca, zmusza do poszukiwań, mobilizuje do nie poddawania się, rozwija i łączy. Wojciech Ziemowit Zych, przedstawiciel pokolenia młodych kompozytorów mówi: „Jeśli czegokolwiek od sztuki oczekuję, to tego, że powie mi coś ważnego o mnie samym, o człowieku, o czasie, w którym żyję. Z tym poglądem się utożsamiam i dlatego bliscy są mi Schnittke, Kurtág. Uważam, że tym kompozytorom udało się to, co ja chciałbym osiągnąć w mojej muzyce: wykorzystanie nowoczesnych środków wyrazu w służbie naturalnej i silnej ekspresji, albo też głębokiej refleksji, którą słyszę w dziełach najwybitniejszych kompozytorów bez względu na epokę, w jakiej żyli i tworzyli”<sup>19</sup>.

Wspólnota, która buduje siebie w oparciu o tradycję i wartości uniwersalne zyskuje szansę ciągłego rozwoju. Tradycja, która jednoczy, nie wyklucza twórczego i nowatorskiego podejścia do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Wartości nadają sens poszukiwaniom oraz stanowią doskonały punkt odniesienia w kwestiach kluczowych dla funkcjonowania różnorodnych narodów w jedność. Istotą budowania więzi jest także komunikacja wynikająca często ze zrozumienia historii, tradycji i potrzeb na poziomie jednostkowym, narodowym, międzynarodowym. Łamanie barier, które być może w nas funkcjonują, pomaga w otwieraniu się na to, co każdy z nas wnosi w przestrzeń wspólnotową. Różnorodność pozwala też na docenienie wartości, które ma do zaoferowania każdy, przez wzgląd na swoje doświadczenia, indywidualizm, niepowtarzalność. Muzyka w doskonały sposób odzwierciedla ideę jedności – zarówno na płaszczyźnie strukturalnej (budowy dzieła muzycznego), jak i w funkcji

---

<sup>17</sup> J. Cegięła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 17.

<sup>18</sup> <http://lutoslawski.org.pl>.

<sup>19</sup> J. Topolski, E. Szczecińska, *Wojciech Ziemowit Zych – wywiad*, „Glissando. Magazyn o muzyce współczesnej”, 3 (3) 2005.



łącznika, narzędzia komunikacji pomiędzy ludźmi. Historia muzyki ukazuje w jaki sposób można kreatywnie czerpać z tradycji, jak ważne jest sięganie po najbardziej wartościowe pomysły kompozytorów oraz eksponowanie wyróżniających się dzieł muzycznych, które z kolei współtworzą świadomość kulturową danych społeczeństw, bez względu na język, czy historię narodu. W przestrzeni muzycznej Europy udało się stworzyć wspólnotę, będącą wyrazem idei „jedności w różnorodności”. Zachwyty nad odmiennością kulturową rodzi się także z rozpoznawania jej muzycznych przejawów. Utożsamianie języka muzycznego z danym narodem uwypukla piękną różnorodność z jednej strony, z drugiej natomiast scala za sprawą wspólnego przeżywania i angażowania się w rozwój sztuki muzycznej. Bowiernie budowanie całości uwzględnia mozaikowość struktury, w której może być także zatopiona jednorodność, poparta wspólną historią, tradycją i nadzieją na piękną przyszłość.

## THE WAY TO HARMONY

### – EUROPEAN COMMUNITY IN THE CONTEXT OF MUSICAL ARTS

The main idea of the article is to show particular kind of similarity between musical composition and the community, bound together by common values and tradition. Tradition that unites does not limit creative and innovative approach to the past, present and future. On the contrary, values give meaning to the searching process. Musical composition – as consisting of series of complementary elements – in perfect way reflects the idea of “unity in diversity”, – so crucial for building the community. History reveals how universal language music is and how important is the musical wealth of particular nations – as it constitutes specific inspiration for composers, originating from various areas of the world. Music serves also as a perfect communication tool and opens our minds for the beauty, variety and dynamics of constantly evolving and changing reality.