

УДК 782.082

Анна Гранат-Янкі

**МУЗИКА ЯК ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС:  
ТВОРИ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XX СТОЛІТТЯ В СЕМІОТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ**

*У статті йдеться про творчість провідних польських композиторів – Вітольда Лютославського, Кшиштофа Пендерецького, Миколая Гурецького, Анджея Пануфніка та інших – в драматичний історичний період визволення Польщі з-під комуністичного гніту, утворення руху «Солідарність» та введення військового стану на початку 80-х років XX ст. Постулюється, що в симфонічних циклах через програмні алюзії, використання відповідних цитат, характеристик, даних творам самими композиторами, відображаються гострі політичні проблеми сучасності, патріотичні настрої, що панували в суспільстві на зламі історичних епох.*

**Ключові слова:** польський симфонізм, «Солідарність», патріотична функція, політичний дискурс, семіотичний аналіз.

Польська історія сповнена драматичних подій. В ній був тривалий період поділу країни між різними імперіями, період німецької окупації, а пізніше комуністичної влади – тож найважливіше завдання полягало в тому, щоб розвивати національні традиції. Важливою зброєю в боротьбі за незалежність Польщі часто ставала релігійна музика, на яку була покладена культуротворча і патріотична функція. Вона проповідувала загальнолюдські та національні цінності, відстоювала символічну сферу свободи, що часто набувало політичного забарвлення. Поза творами релігійного змісту можна вказати також інші, що мали характер політичного дискурсу. Цей тип музики був поширеним у другій половині XX ст., особливо в 60–80 роках, коли найбільшої популярності набуває релігійна, національна і патріотична тематика. Кульмінація цієї творчості припадає на період воєнного стану в Польщі (1981–1983) та на кілька попередніх і наступних років. Політичні події, як напр. вибір 1978 р. польського архієпископа Кароля Войтили папою римським, страйки на Гданській судноверфі в серпні 1980 р. і створення «Солідарності» викликали репресії з боку влади, що завершилися аж в 1989 р. “круглим столом” і підписанням угод, котрі ознаменували падіння комунізму в Польщі. Ці події знайшли відображення в музиці, часто релігійного характеру, присвяченій папі Іванові Павлу II. Композитори відчували себе зобов’язаними визначитись зі своєю громадянською позицією.

Предметом обговорення у нашій статті будуть твори, написані в період 1980–1984, тобто в часі воєнного стану та політичних потрясінь. Тоді виникли *Te Deum* (1979–1980) і *Польський реквієм* (1980–1984) Кшиштофа Пендерецького, *Sinfonia votiva* (1980–1981) Анджея Пануфніка, *Miserere* (1981) Генрика Миколая Гурецького, *Польська симфонія* (1981–1982) Кшиштофа Маєра, *Tableau vivant* (1982) Зігмунта Краузе, *III Симфонія* (1983) Вітольда Лютославського.

Обставини написання цих творів, наміри їх авторів і ставлення слухачів дають достатні підстави, щоби для їх аналізу застосувати семіологічний підхід і згадані

музичні полотна інтерпретувати в категорії знаку і значення. Як зазначив Мечислав Томашевський, «У певні періоди мистецтво музики проявляє виразні автономні тенденції, втіає від значень і смислів [...]. Але в інші – майже відчайдушно намагається будувати, творити ці значення [...]. У своєму історичному розвитку музика довела, що коли вона “хотіла”, то могла: виражати, визнавати, апелювати, наслідувати, розповідати і представляти»<sup>1</sup>.

Протягом цього періоду музика творила смисли і мала значення. *Musica adhaerens*<sup>2</sup>, про яку тут йдеться, є протилежністю *musica libera*, проте вона, як пише Мечислав Томашевський, «залежна музика, що виконує функцію – або, швидше, місію, в даному випадку – для нації і суспільства»<sup>3</sup>.

Щоб правильно відчитати значення, смисли та повідомлення опусів, створених у 1980–1984 рр., недостатньо методів формально-технічного аналізу. Необхідно розглянути їх в перспективі семіотики. Згідно з семіотичними засадами музичний твір є високоорганізованим знаком. Як же тоді слід розуміти термін *знак*? Згідно з визначенням Чарльза Пірса, знак (*sign*) є репрезентантом, «чимось, що для когось замінює сам об'єкт в певному ракурсі або в його властивостях», є «тим, що змушує іншого (його інтерпретанту) ставитись до об'єкту так, як він його тлумачить (бо це його предмет)»<sup>4</sup>.

Іншими словами, як знак слід розуміти «будь-який довільний об'єкт або процес, який представлений в якості посилання на щось інше»<sup>5</sup>. Знак передбачає потрібну взаємодію між матеріальною формою (засіб повідомлення, зв'язку), об'єкта (якого безпосередньо стосується знак) і інтерпретантою (значенням знаку)<sup>6</sup>. Згідно з Ф. де Сосюром, знак має два елементи: елемент, котрий означає (*significant*), тобто акустичний образ, і означений елемент, саме поняття *signifié*<sup>7</sup>. Спосіб існування знака – це «буття інтерпретованим»<sup>8</sup>. Тільки в акті інтерпретації конституюється значення знаків. Розуміння знаків (включаючи музичні) залежить від знання контексту, в якому відбувається спілкування, а також компетенції слухачів. Як зазначає фінський музикознавець-семіотик Ееро Тарасті, процес музичного сприйняття заснований на вже існуючій культурній компетентності [художній, музичній], тому що всі види висловлювання (*parole*) обумовленні існуванням мови (*langue*)<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> M. Tomaszewski. Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia // *Res Facta*, nr 9. Kraków 1982, s. 194–195.

<sup>2</sup> Термін Стефана Яроцінського (див.: S. Jarociński. *Musica libera i musica adherent* // S. Jarociński. *Ideologie romantyczne*. Kraków 1979, s. 35–48. Атрибутивна музика, з лат. *adhaerere* – прилягати, триматись за щось, вільна музика, з лат. *libera* – вільний (прим. перекл. – Л. К.)

<sup>3</sup> M. Tomaszewski. W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego // *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Kraków 2000, s. 51.

<sup>4</sup> Ch. S. Peirce. *Collected Papers*, Vol. 1–8. Cambridge, Mass 1931–1958 (тут: vol. 2, p. 228); цит. за: В. Міка. *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin 2007, s. 41.

<sup>5</sup> T. Kneif. Co to jest semiotyka muzyczna // *Zeszyt Naukowy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie*, nr 1 / перекл. Н. Podgórska. Kraków 1977, s. 76.

<sup>6</sup> H. Buczyńska-Garewicz. Słowo wstępne: Semiotyka i filozofia znaku // Max Bense. *Świat przez pryzmat znaku* / перекл. J. Garewicz. Warszawa 1980, s. 9–11.

<sup>7</sup> F. de Saussure. *Kurs językoznawstwa ogólnego* / перекл. К. Kasprzyk. Warszawa 2002, s. 91.

<sup>8</sup> H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 12.

<sup>9</sup> E. Tarasti. *Sign of Music*. Berlin – New York 2002, s. 65; цит. за: В. Міка, op. cit., s. 41.

Процес семіотизації музичного твору композитором вимагає застосування в музиці знаків-кодів, що повинні передати інформацію від надавача (автора – Л. К.) до одержувача (реципієнта – Л.К.). Тож завданням поданої статті стало: з'ясування знаків, застосованих композиторами; розшифрування значень, які містять подані знаки; а також виявлення способів конструювання з них змістовної цілості. Згідно з твердженням чеського семіотика Яна Мукаржовського «лише тоді, коли з'ясується отой “повний смисл”, твір мистецтва стає свідоцтвом стосунку творця до дійсності і його зверненням до реципієнта, щоби й він обрав свою позицію відносно до дійсності – пізнавальну, емоційну і цілеспрямовану водночас».<sup>10</sup>

У згаданих творах 1980–1984 рр., обраних для дослідження, композитори використовують різні знаки: словесні, музичні та словесно-музичні. Серед словесних знаків зустрічаємо назви, посвяти та авторські коментарі і висловлювання самих митців. Музичні знаки і словесно-музичні включають цитати, жанри і форми музики і музичні засоби вираження. Всі ці знаки розкривають свій повний сенс тільки в контексті всього музичного твору. *Знаки-назви* – це словесна інформація, спрямована на сприйняття музики слухачем згідно з наміром композитора.<sup>11</sup> Ось кілька прикладів. Кшиштоф Меєр назвав свою VI Симфонію *Польською*. За Гжегожем Міхальським, сама назва говорить про те, що «в ній йдеться про Польщу, про наш біль, любов, тугу, гідність, ставиться питання – що робити?»<sup>12</sup> Меєр почав працювати над твором у грудні 1981 р. під впливом внутрішнього протесту проти введення воєнного стану в Польщі. Твір можна окреслити як «політично програмний». Такою назвою композитор звернувся до своєї нації, зазначив свою приналежність до неї, а водночас звернув увагу світу на польські справи.

Ті ж мотиви панують в «Польському реквіємі» Кшиштофа Пендерецького (1980–1984)<sup>13</sup>. Назва «показує зв'язок композитора з його *hic et nunc* (тут і зараз), його закорінення в своїй історії».<sup>14</sup> М. Томашевський вважає, що «немає в польській музиці твору, глибше пов'язаного з історією».<sup>15</sup> Сенс програмної назви стає зрозумілим, коли згадати соціально-політичні обставини його створення. Заупокійна меса виникла під впливом таких подій, як народження руху «Солідарність» та воєнний стан. У зв'язку з церемонією відкриття в грудні 1980 р. пам'ятника робітникам Гданської верфі, полеглим в грудні 1970 р., на прохання Леха Валенси була написана *Lacrimosa*. У 1981 р. композитор створив *Agnus Dei* на смерть «Примаса тисячоліття» Стефана Вишинського, виконаний під час церемонії похорону в

<sup>10</sup> J. Mukařovský. *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców / wybór, red. i wstęp J. Sławiński*. Warszawa 1970, s. 31.

<sup>11</sup> Е. Кофін вважає назви арбітральними музичними знаками, а М. Воллес – умовними. E. Kofin. *Semiologiczny aspekt muzyki*. Wrocław 1991, s. 224 та M. Wallis. *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 227.

<sup>12</sup> G. Michalski. *Symfonia polska* Krzysztofa Meyera // *Ruch Muzyczny* (1984/5), s. 10.

<sup>13</sup> Основні частини твору написані в період 1980–1984. У 1993 р. написано *Sanctus*, а в 2005 *Chaconne per archi*, як реакція на смерть Яна Павла II; пор.: М. Tomaszewski. *Penderecki. Bunt i wuzwolenie*, Т. II: *Odzyskiwanie raju*. Kraków 2009, s. 79–94.

<sup>14</sup> R. Chłopicka. *Polskie Requiem // Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*. Kraków 1996, s. 31.

<sup>15</sup> M. Tomaszewski. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*. Kraków 1994, s. 204.

Варшаві. У сорокову річницю Варшавського повстання у серпні 1984 р. виконано I ч. *Dies irae*<sup>16</sup>.

Дуже характерною є також назва Симфонії № 7 Анджея Пануфніка – *Sinfonia votiva*. Вона була скомпонована в період з серпня 1980 по серпень 1981 р. Композитор вирішив, що твір стане пожертвою-обітницею для Чорної Мадонни з Ясної Гори – опікунки Польщі та польського народу.<sup>17</sup>

Назви часто поєднані з *присвятами*. На першій сторінці *Sinfonia votiva* Пануфнік помістив посвяту Чорній Мадонні. Твір написано у зв'язку з планованим на 1982 р. урочистим святкуванням 600-річчя перебування чудотворного образу в польському монастирі. Образ протягом багатьох століть оточений особливим шануванням польської нації, оскільки, на думку поляків, має надприродну захисну силу. Це символ незалежної Польщі. Поляки моляться до Чорної Мадонни під час національних криз. У період діяльності об'єднання «Солідарність» її образ пов'язували з демократичним рухом.

Присвята в поєднанні з назвою окреслила поле смислів у *Польському реквіємі* К. Пендерецького. Тут використані присвяти двох видів: перший пов'язаний з польською історією, зберігаючи пам'ять про важливі для країни трагічні події, інший відноситься до людей, чия героїчна позиція дає свідчення віри в найвищі цінності.<sup>18</sup> *Lacrimosa* присвячена жертвам грудня 1970 р., *Agnus Dei* – пам'яті кардинала Вишинського, *Dies irae* – I частина присвячена повстанцям Варшави, а II частина – отцеві Кольбе, *Libera me, Domine* написана в пам'ять про жертви Катині. Всі ці події вплинули на свідомість сучасних поляків і «окреслили символічний моральний простір народу».<sup>19</sup>

З подіями, які безпосередньо передували військовому стану в Польщі, пов'язана присвята на титульному аркуші партитури *Miserere* Г. М. Гурецького. Напис «Присвячую Бидгощу» зроблений в пам'ять про т. зв. провокацію в Бидгощу, де в березні 1981 р. членів «Солідарності» побили співробітники поліції. Таким чином, Гурецький зробив виразний політичний жест.

Присвяту має також *Te Deum* К. Пендерецького: «Папі Іванові Павлу II». Твір виник як спонтанна реакція на обрання Папи, що походив з поневоленої країни, обрання, що вселяло надію на її звільнення. Він був завершений за три тижні до польського серпня 80-го (місяць, коли була утворена «Солідарність» і сформульовані вимоги робітників Гданської верфі – прим. переклад *Л.К.*).

Семіотизації музики служать *висловлювання* самих композиторів і їх *коментарі* до творів. Пендерецький зізнається: «Якби не загальна політична ситуація,

<sup>16</sup> R. Chłopicka. *Polskie Requiem // Ruch Muzyczny* (1985/19), s. 3.

<sup>17</sup> A. Panufnik. *Sinfonia votiva*. London: Boosey and Hawkes 1982, факсиміле автографу і коментар композитора до твору, в: XXIX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień '86”, s. 206–208.

<sup>18</sup> Поп.: R. Chłopicka. *Krzysztof Penderecki, między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokarno-instrumentalną*. Kraków 2000, s. 194–195.

<sup>19</sup> Ibid., s. 194.

“Солідарність”, то я не написав би Реквієму, хоча ця тема вже давно цікавила мене. Компонуючи його, я хотів зайняти певну позицію, показати, на чиєму я боці»<sup>20</sup>.

А. Пануфнік після створення *Sinfonia votiva* так визначив свій задум: «моїм свідомим наміром було створення відчайдушного благання про тривалу свободу для Польщі, висловлене гарячою молитвою до Чорної Мадонни»<sup>21</sup>. К. Меєр писав: «Польська Симфонія – це програмний твір. В її чотирьох частинах вміщено різні цитати, аналогії та посилання, які – я сподіваюся – роблять твір зрозумілішим навіть для менш підготованого слухача. [...] Попри включені в неї історичні мелодії (напр., *Bogurodzica*), це твір про сьогодні, про сучасний світ і хвилюючі нас проблеми, це твір, який виражає погляд композитора на все те, чого ми є свідками і що ми переживаємо»<sup>22</sup>.

Необхідність залучення митців у події навколишнього світу Меєр наголошував і в інтерв'ю з Іриною Нікольською: «музика [...] покликана до того, щоби відобразити всю складність і конфліктність нашого часу, музична думка йде паралельно до погляду на світ навколо нас, свідомо чи несвідомо висловлює світогляд митця»<sup>23</sup>. Наведемо і висловлювання Зигмунта Краузе, який зізнався: «*Tableau vivant* (з франц. – жива картина, Л.К.) (1982) – це твір мовчання, страху, гніву і впертості. Ідея прийшла 13 грудня 1981 р. (день введення надзвичайного стану в Польщі – Л. К.)». І продовжує: «це твір дуже особистий, повний напруженості, страху і тривоги – як та неділя»<sup>24</sup>.

В семантичному процесі важливу роль відіграють *цитати*. Знання змісту цих символів необхідне, щоби розпізнати їх значення. У досліджуваних творах польських композиторів найчастіше цитуються польські гимни, світські і релігійні, наприклад *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego (Jeszcze Polska nie zginęła)*, *Boże coś Polskę*, *Rota*. Гимни, як зазначають семіотики, будучи символами етнічної або соціальної сфери, є прикладами значенневих знаків, (*marked signs*), що з'являються на широкому тлі знаків “незначенневих” (*non marked signs*) певного твору<sup>25</sup>. Вони наділені великим конотаційним навантаженням. За Міхалом Гловінським, ці знаки апелюють до знань слухача про те, «яку роль відіграла цитована пісня, до знання про її виникнення, функціонування, про її історичний контекст»<sup>26</sup>. Вони символізують соціальну силу нації. Крім гимнів, в цих творах використовуються цитати молитв, в тім прохальні, як *Święty Boże, Święty Mocny*. Вони становлять вельми

<sup>20</sup> K. Penderecki. W poszukiwaniu siebie, rozmowa z Małgorzatą Janicką-Słysz // *Studio* (1993/8), s. 16.

<sup>21</sup> A. Panufnik, *Composing Myself*. London 1987; *Panufnik o sobie*. Przekł. M. Glińska. Warszawa 1990, s. 355.

<sup>22</sup> К. Меєр, автокоментар до твору // *XXVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień '84”*, s. 193.

<sup>23</sup> K. Meyer w rozmowie z Irią Nikolską w kwietniu 1978 roku; цит. за: I. Nikolska. Symfonie Krzysztofa Meyera // *Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora* / red. M. Jabłoński. Poznań 1994, s. 111.

<sup>24</sup> Мовія „Жити” – Zygmunt Krauze, kompozytor. Rozmawiał Ibis // *Życie Warszawy* (1991/54, 5 marca); цит. за: K. Tarnawska-Kaczorowska. *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*. Warszawa 2001, s. 209.

<sup>25</sup> E. Tarasti. *Is music sign?* // *Muzyka wobec tradycji. Idee-dzieło-recepcja* / red. Sz. Paczkowski. Warszawa 2004, s. 52.

<sup>26</sup> M. Głowiński. Literackość muzyki – muzyczność literatury // M. Głowiński. *Narracje literackie i nieliterackie* // red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 198.

динамічні знаки музичного семіозу. Їх силу впливу визначає зв'язок з цінностями, провідними в польській культурі.

Цитати цих гимнів і молитов становлять і музичні, і словесно-музичні знаки. Релігійний гимн *Bogurodzica* цитує Меєр в III ч. *Польської симфонії* поруч з цитатою з *Boże, coś Polskę* (I ч.) і *Rota* (IV ч.). Цитату *Bogurodzicy* використав Пануфнік в *Sinfonia votiva* (I ч.). Польська релігійна пісня *Boże, coś Polskę* також використовується в кульмінації *Te Deum* Пендерецького та *Tableau vivant* Краузе, де він додатково подає цитату з польського гимну *Jeszcze Polska nie zginęła*. Прохальну молитву *Święty Boże, Święty Mocny* цитує Пендерецький в *Recordare* з *Польського реквієму*.

Ці гимни й молитви відіграють важливу роль у творах відповідно до своїх значень. У *Te Deum* Пендерецького пісня *Boże, coś Polskę* виконується *quasi da lontano* 4-голосим хором а саррелла, перериваючись строфою середньовічного гимну *Te Deum laudamus* в точці золотого поділу, що стає кульмінаційним моментом всієї композиції<sup>27</sup>. Таке експонування пісні інспірує її тогочасну соціальну функцію – функцію гимну «Солідарності» в 80-х рр. ХХ ст.<sup>28</sup>

Пісня *Boże, coś Polskę* також використовується Краузе, що демонструє її вагоме семантичне навантаження. У *Tableau vivant* композитор впроваджує її поруч з гимном *Jeszcze Polska nie zginęła*. Короткі початкові мотиви обох польських патріотичних пісень були інтегровані в інтервальні структури всього твору. Цитований багатьма композиторами найстаріший польський релігійний гимн Божої Матері – це водночас молитва до Пресвятої Діви Марії, і лицарська пісня, яку співали під час битв (наприклад, при Грюнвальді в 1410 р.). Марія Трохимчик<sup>29</sup> вказує на багатство змісту цієї пісні, звертаючи увагу на його символічний вимір. Вона була символом культурного виживання, перемоги і релігійної та патріотичної єдності народу. Всі ці значення були близькі як Пануфнікові, так і Меєру. Пануфнік у першій частині (*con devozione*) Восьмої симфонії використав тільки перші три ноти мелодії, її інтервальні структура цілком відповідає структурі формотворчих інтонаційних ланок, покладених в основу матеріалу симфонії. Аналогічно початковий фрагмент *Польської симфонії* Меєра – мелодія *Bogurodzicy* – стала імпульсом III ч., як і вищезгадані гимни *Boże, coś Polskę* (I ч.) та *Rota* (IV ч.). Остання пісня була вельми популярна під час військового стану в Польщі в 80-х рр. ХХ ст.<sup>30</sup> Зіставлення трьох національних гимнів в симфонії є символічним. Згідно Вольфганга Остгофа, «в музиці Меєра гимни стають ключем до розуміння твору».<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Аналіз й інтерпретацію *Te Deum* подала Анна Оберц: Anna Oberc. "Te Deum" Krzysztofa Pendereckiego // *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Krakowie*, nr 5: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego* / red. R. Chłopicka, K. Sz wajgier. Kraków 1983, s. 246–270.

<sup>28</sup> Тоді вперто співали: "Ojczyznę wolną racz nam wrócić Panie" замість "Ojczyznę wolną pobłogosław Panie". Саме такий текст вписав Пендерецький у партитуру, незважаючи на вимогу цензури його змінити; див.; M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, s. 62.

<sup>29</sup> M. Trochimczyk, *Sacred / Secular Constructs of National Identity: A Convuluted History of Polish Anthems // After Chopin: Essays in Polish Music* [=Polish Music History Series, t. 6]. Los Angeles 2000, s. 273; подано за: B. Mika. op.cit., s. 177.

<sup>30</sup> Тоді другий куплет "Aż się rozpadnie w proch i pył / krzyżacka zawierucha" було змінено на "Aż się rozpadnie w proch i pył / sowiecka zawierucha".

<sup>31</sup> W. Osthoff. *Sztuka i wyznanie. Refleksje wokół „Symfonii polskiej” Krzysztofa Meyera // De Musica*, vol. IX (2004): [http://free.art.pl/demusica/de\\_mus\\_9/09\\_08.html](http://free.art.pl/demusica/de_mus_9/09_08.html)

У *Recordare Jesu pie* Пендерецького переплетено благальне моління *Święty Boże* з латинською секвенцією. Цілість укладена у формі великої Пассакалії і розташована в кульмінаційній зоні Реквієму. Прохальна молитва являє собою основне ядро смислу – носія значення. Адже в польській національній та релігійній традиції вона співалась в час виняткової небезпеки, прохаючи зберегти народ і врятувати його від загрози. Саме в такій ситуації було польське суспільство в умовах воєнного стану. Подані вище цитати – це стилізовані знаки–символи мови національної культури. М. Томашевський цей вид зв'язку (комунікації) називає «алегоричним символізмом»<sup>32</sup>.

Знаками з багатим семантичним навантаженням стають музичні *жанри*, особливо такі, як симфонії та ораторії і кантати релігійного змісту. Як зазначив Томашевський, «у Польщі ХХ ст., особливо після II світової війни, симфонія стала важливим і значним жанром»<sup>33</sup>. Цей закорінений в традиції жанр створив благодатний ґрунт для виразу особливо вагомого ідейного змісту, визначення свого ставлення до дійсності, художнього кредо. Згадаємо й монументальні вокально-інструментальні жанри з релігійною тематикою, що являють собою своєрідну колективну чи індивідуальну молитву і підкреслюють характерний для польської музичної культури зв'язок з костелом<sup>34</sup>. Вони поширювали національні та універсальні цінності патріотичного і релігійного змісту.

Носієм смислу може бути *форма* музичного твору. За Сюзанною Лянгер, сама форма твору містить художнє значення<sup>35</sup>. Вона вважає, що музика – одна із символічних форм виразу почуттів, тому що її форми аналогічні тим, які характерні для психічного життя людини<sup>36</sup>. У III симфонії В. Лютославського досконалість форми робить її «значущою» в художньому сенсі, багатою як в семантичному, так і емоційному плані. Використовуючи термінологію Лянгер, можна визначити її як «логічну експресію почуттів»<sup>37</sup>. Ці почуття викликають сильний емоційний резонанс у слухачів, даючи їм відчуття перебування у створеному композитором духовному просторі, символічно звертаючись до польської дійсності тих років. Симфонія є «метафорою свого часу і місця»<sup>38</sup>, являє зразок метафоричного символізму<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> M. Tomaszewski. Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944–1994 // *Muzyka polska 1945–1995* / red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałejer. Kraków 1996, s. 37.

<sup>33</sup> Ibid., s. 13.

<sup>34</sup> За М. Томашевським, в історії Польщі існує специфічний зв'язок релігії і культури: «У нас протягом чергування періодів повстань і утисків народився історично зрозумілий симбіоз національного і релігійного начал» (М. Tomaszewski. *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja* // *Ruch Muzyczny* (1985/6), s. 5.

<sup>35</sup> «Музика [...] експонує [...] чисту форму не як прикрасу, а як свою справжню суть» (S. Langer. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge 1942; *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki* / перекл. А. Н. Bogucka. Warszawa 1976, s. 312–313.

<sup>36</sup> «Музика – звуковий аналог емоційного життя» (S. Langer. *Feeling and Form*. New York 1953; цит. за: K. Guźalski. *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków 2002, s. 94.

<sup>37</sup> S. Langer. *Nowy sens filozofii*, s. 324–325.

<sup>38</sup> B. Smoleńska-Zielińska. Symboliczne treści muzyki współczesnej // *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L: Artes*, vol. I / red. M. Przychodzińska. Lublin 2003, s. 167.

Композитор ніколи безпосередньо не визнавав, що події в Польщі вплинули на його музику<sup>40</sup>, та слухачі через експресивно-естетичні характеристики твору інтуїтивно відчували симфонію як знак, як «правду» того часу. Цитуючи Т. В. Адорно, можна сказати, що твір «своїм внутрішнім напруженням реагує на загрози історії»<sup>41</sup>. Експресивні джерела симфонії Лютославського слід шукати ще й в кодуванні смислів. Кристина Тарнавська-Качоровська вважає, що композитор майстерно приховував правду про ті часи, ретельно її зашифрував в музичному тексті. Через докладну герменевтичну інтерпретацію вона виявила цитату-сигнатуру або «літерну тему», в якій закладений музичний код слова «Солідарність».<sup>42</sup>

Експресивні якості творів, написаних в період 1980–1984, визначають різноманітні *засоби вираження*. До них відносяться, між іншим, риторичні фігури. Вони викликають у слухача певні передбачені композитором почуття–афекти. Використанням риторичних фігур митець може апелювати до інтелекту, емоцій і волі, тобто, загалом до людської душі (в тому сенсі, який надавав душі Платон).<sup>43</sup> Завдяки їм музика стає значеннєвим мистецтвом. Риторичні фігури (чи, радше, їх сучасні еквіваленти) охоче застосовує К. Пендерецький<sup>44</sup>.

Музична експресія передбачає і семантику тональностей. В *Miserere* Г. М. Гурецького – пристрасній спільній молитві «*Domine Deus noster Miserere Nobis*», виняткову роль відіграє тональність a-moll, яка в бароковій і романтичній естетиці визначається як поважна (Ж. Ж. Руссо), стримана і сповнена жалю (Й. Маттезон), молитва чи пристрасне благання (А. Мессон), проста, сумна, пасторальна (О. Ж. А. Лавіньяк). Крім того, періодично з'являється C-dur, особливо на слові «Бог» (*Deus*). Ця тональність асоціювалась з радістю і піднесенням (Ж. Ж. Руссо), силою і величністю (Й. Мюллер).<sup>45</sup>

Окремі акорди теж мають семантичні конотації. Наприклад мажорні акорди, що з'являються в закінченнях творів Пендерецького, на загал не обмежених рамками мажоро-мінору (*Te Deum*: C-dur, *Lacrimosa* з Польського Реквієму: Fis-dur), сприймались в період політичної кризи Польщі як вираз віри й надії. Відомо, що й інтервали мають експресивне тлумачення. Одним із найбільш афектованих інтервалів, за Атаназіусом Кірхером, вважається мала секунда. Вона викликає настрої суму і болю, підсилений ще хроматичними ходами.<sup>46</sup> Мала секста, якою розпочинається тема *Lacrimosa* (подібно, як у Моцарта – *Л. К.*) означає страждання, розпач.

<sup>39</sup> Визначення М. Томашевського: М. Tomaszewski *Sonorystyczna ekspresywność*, s. 37.

<sup>40</sup> В інтерв'ю Ч. Б. Рею завжди дуже стриманий композитор сказав: «зовнішній світ і наш життєвий досвід ймовірно повинні потрапляти в наш ідеальний світ» (Ch. B. Rae. *Muzyka Lutosławskiego* / перекл. S. Krupowicz. Warszawa 1996, s. 186. Невипадково за цей твір Лютославський отримав мистецьку нагороду комітету культури незалежної профспілки «Солідарність».

<sup>41</sup> Т. W. Adorno. *Filozofia nowej muzyki*. Warszawa 1974, s.178.

<sup>42</sup> К. Tarnawska-Kaczorowska. Witold Lutosławski – III Symfonia (1983), interpretacja hermeneutyczna // *Muzyka polska w okresie zaborów* / red. K. Bilica. Warszawa 1997, s. 201–224.

<sup>43</sup> W. Lisiecki. *Vademecum muzycznej "ars oratoria"* // *Canor* (1993/3(6), s. 13–23.

<sup>44</sup> Риторичні фігури в *Te Deum* Пендерецького докладно аналізує Анна Оберц: Анна Оберц, *op. cit.*

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> A. Kircher. *Musurgia universalis* (1650); за: Sz. Paczkowski. *Nauka o afektach w myśli muzycznej pierwszej połowy XVII wieku*. Lublin 1998.



Функціонування згаданих вербальних, музичних та музично-вербальних знаків можливо лише за умов художньої конвенції. Всі ці знаки були б семантично нейтральні, якщо би не виступали на тлі “семіосфери” – історичного, культурного суспільного континууму, котрий забезпечує повноцінне життя знаків. У свою чергу, для комунікації необхідним чинником стає культурна компетенція реципієнтів, на що звертає увагу Е. Тарасті.<sup>47</sup> Вона робить можливою передачу (кодування) і прийняття (декодування) інформації, закладеної в знаках. Вказаний чинник дозволяє слухачеві відчитати значення і смисли музичних дискурсів, збагнути їх політичні алюзії, патріотичний акцент і гуманістичний сенс. Публіка тоді спільно переживає драматичну долю країни й народу, знаходить в музиці силу й надію.

Твори, написані під впливом драматичних подій у Польщі, творились для «піднесення духу» і саме таку функцію й виконали. «Пам'ятаю – згадає Пендерєцький в одному з інтерв'ю, – що під час першого виконання *Lacrimoso* коло пам'ятника у Гданську (1980) було мільйон чи два мільйони людей на площі! Гадаю, що в певних моментах музика є важливою, і написання такого твору, ймовірно, важливіше за написання прекрасного струнного квартету».<sup>48</sup>

Залишається ще проблема цінності творів цього типу. Адже в деяких з них настає переакцентування у напрямку “заангажованого мистецтва”, важливого самою своєю інтенцією – але за рахунок естетичної вартості. Проте, як зауважив М. Томашевський, «бувають хвилини, коли на перший план висувуються імперативи вищого рангу, ніж бажання утримати «чистоту» жанру чи автономії мистецького твору». І далі: «В такі хвилини важко втриматись від піднесеного, навіть патетичного тону, важко не піддатись спокусі творити патріотичний *theatrum*».<sup>49</sup>

**Anna Granat-Janki. Music as political discourse. The works of Polish composers of the second half of the twentieth century, the semiotic perspective.** *The article refers to the work of the leading Polish composers – Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Nicholas Huretski, Andrzej Panufnik and others – in a dramatic historical period of the liberation of Poland from the communist yoke, the formation of the movement “Solidarity” and the introduction of martial law in the early 80s twentieth century. It is postulated that the symphonic cycle through the program allusions, use of appropriate quotations, specifications, data, and works by composers displays sharp political issues of the day, patriotic sentiments that prevailed in society at the turn of the eras.*

**Keywords:** *symphony Polish “Solidarity”, patriotic function, political discourse, a semiotic analysis.*

Переклад з польської і коментарі Люба Кияновська



<sup>47</sup> E. Tarasti, *Is music sign?*, s. 52.

<sup>48</sup> К. Пендерєцький в інтерв'ю *Sukces jest podejrzany // Polityka* (1985/13).

<sup>49</sup> M. Tomaszewski. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*. Kraków 1994, s. 104.