



DANUTA MIRKA

Katowice

Sonorystyczny strukturalizm Krzysztofa Pendereckiego

Podjęcie problematyki związanej z twórczością Krzysztofa Pendereckiego podczas sesji na dwudziestolecie Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie może być poczytane autorce za zbytnią śmiałość. Wszak Penderecki to – by tak rzec – „specjalność Zakładu”. Tutejsi analitycy i interpretatorzy są – ze zrozumiałych względów – autorami przeważającej większości artykułów poświęconych najwybitniejszemu krakowskiemu kompozytorowi. Tutaj także został on uhonorowany trzema sesjami, których pokłosie opublikowano w zeszytach naukowych¹. Z drugiej jednak strony jubileusz, który gromadzi nas w tych dniach w Krakowie, zdaje się stanowić dobrą okazję do podsumowania dorobku, zbilansowania osiągnięć i zdania sprawy z realizacji programu badawczego, jaki nakreślił niegdyś kierownik Zakładu, Mieczysław Tomaszewski w swych „siedmiu pytaniach”².

¹ Pierwsza z sesji – „Koncepcja, notacja, realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego” – odbyła się w styczniu 1975 roku. Kolejna, zatytułowana „Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego”, miała miejsce w grudniu roku 1980. Trzecią z sesji tego cyklu – „Krzysztof Penderecki – twórczość i jej recepcja” – zorganizowano w grudniu roku 1993.

² Chodzi o tekst Mieczysława Tomaszewskiego *Siedem pytań* wygłoszony na rozpoczęcie sesji „Współczesność i tradycja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego”, a opublikowany w tomie materiałów pod tym samym tytułem (*Współczesność i tradycja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, Zeszyty Naukowe Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1983, s. 7–10).

Pierwsze z pytań brzmiało: „Jak to się dzieje, na czym to polega, że mimo założonej niemal programowo heterogeniczności materiału i środków, mimo stosowania metody ich szeregowania i nawarstwiania niemal po to, by «dziwiły się sobie», wraz z przeżyciem utworu zjawia się u nas poczucie spójności muzycznego tekstu dzieła, jego całości i pełni? (...) Jaka jest zasada tworząca u Pendereckiego to, co teoretycy literatury nazywają «spójnością tekstu»?»³. Owo pytanie o spójność tekstu nie doczekało się po dziś dzień satysfakcjonującej odpowiedzi – przynajmniej gdy idzie o twórczość sonorystyczną. Wedle obiegowej opinii, sonoryzm Krzysztofa Pendereckiego to przede wszystkim epatowanie „efektami”, poza którymi nie kryją się żadne szczególniejsze tajniki warsztatu kompozytorskiego, a jedynie młodzieńcza ciekawość dźwiękowego świata znajdująca ujście w eksploatacji instrumentarium oraz równie właściwa młodości chęć szokowania słuchaczy. W kompozycjach sonorystycznych pierwszorzędne znaczenie ma mieć zatem materia dźwiękowa, zaś forma – nazywana przez Tomaszewskiego „montażową” lub „ekstensywną”⁴ – stanowi jedynie rezultat katalogowego szeregowania efektów. Opinia taka, utarta już w latach sześćdziesiątych, prowadzi nieodmiennie do przeciwstawiania „młodego gniewnego” Pendereckiego intelektualistom muzycznym z kręgu Darmstadtu.

Intencją autorki jest zakwestionowanie tej opinii i postawienie tezy przeciwnej: że forma w utworach sonorystycznych ma znaczenie nadrzędne. Jest ona oparta na rygorystycznym systemie reguł stanowiącym fundament techniki kompozytorskiej, którą Penderecki posługiwał się w swym okresie sonorystycznym, a której wtórną manifestację stanowi materiałowa wynalazczość w zakresie efektów dźwiękowych. System sonorystyczny Krzysztofa Pendereckiego daje się opisać jako gramatyka generatywna złożona z dwóch stosunkowo niezależnych części: systemu podstawowego, który reguluje wysokość zjawisk dźwiękowych, ich czas trwania i dynamikę, oraz systemu barwowego. Przez wzgląd na ograniczoną objętość referatu, dalsze rozważania dotyczyć będą wyłącznie systemu podstawowego.

Elementarnymi strukturami tego systemu są opozycje binarne. Wyznaczają one jego poszczególne kategorie i porównywalne są do opozycji binarnych pomiędzy dystynktywnymi cechami języka. Listę opozycji ukazuje tabela:

	+	—
WYSOKOŚĆ	ciągłość w przestrzeni ruch w przestrzeni wysoki rejestr	niedciągłość w przestrzeni bezzruch w przestrzeni niski rejestr
CZAS TRWANIA	ciągłość w czasie ruch w czasie	niedciągłość w czasie bezzruch w czasie
GŁOŚNOŚĆ	głośno	cicho

³ M. Tomaszewski, op. cit., s. 7.

⁴ Obydwa terminy używane są zamiennie w esejach Mieczysława Tomaszewskiego zamieszczonego w jego książce *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994.

Na osi paradygmatycznej powyższe kategorie stanowią podstawę morfologii, a więc odpowiadają za repertuar jednostek syntaktycznych występujących w sonorystycznych utworach Pendereckiego. Jednostki te powstają w wyniku kombinacji terminów wybranych z poszczególnych kategorii, tworząc w ten sposób odpowiedniki językowych fonemów jako wiązek cech dystynktywnych. W wyniku kombinacji wyznaczone zostają jednak nie pojedyncze dźwięki, lecz zbiory lub pola dźwiękowe o określonym położeniu i typie faktury, które nazywane będą dalej „segmentami”. Niektóre rodzaje segmentów, takie jak klaster, glissanda bądź sekwencje nietypowych efektów artykulacyjnych, były już wprawdzie wielokrotnie wymieniane w dawniejszych publikacjach, zazwyczaj jednak w sposób nieuporządkowany, bez uwzględnienia relacji między nimi. Przeniesienie ich opisu na poziom kategorii poprzez zdefiniowanie każdego segmentu jako kombinacji terminów pozwala natomiast na opracowanie kompletnej listy segmentów oraz na ukazanie pokrewieństw i różnic tworzących ich relacje paradygmatyczne.

Na przykład segmenty wypełniające numery 1 i 6 *Polimorphii* (zob. przykł. 1) są zbieżne pod względem pięciu z sześciu wymienionych wyżej kategorii, gdyż charakteryzuje je na równi niski rejestr, wyciszona dynamika, czasowy i przestrzenny bezruch oraz ciągłość w czasie. Jedyna różnica między nimi polega na tym, że w numerze 1 pojedyncza wysokość dźwiękowa reprezentuje nieciągłość w przestrzeni, podczas gdy klaster z numeru 6 jest fenomenem przestrzennie ciągłym. Segmenty te pozostają zatem w relacji maksymalnego pokrewieństwa.

Na osi syntagmatycznej zbiór kategorii systemu podstawowego reguluje z kolei syntaksę gramatyki generatywnej czyli następstwo segmentów w trakcie danego utworu. Terminy każdej kategorii przynoszone przez kolejne segmenty muszą bowiem układać się w sekwencje jednego z dwóch typów stanowiących odpowiednio prezentację bądź mediatyzację danej opozycji. Prezentacja polega na bezpośrednim kontrastowym zestawieniu terminów opozycyjnych (+) i (–), zaś mediatyzacja zakłada zapośredniczenie ich kontrastu poprzez wprowadzenie terminu neutralnego (0), złożonego (+ –) albo też łagodnego przejścia (→), takiego jak *crescendo* lub *diminuendo* w przypadku opozycji „głośno vs. cicho”. Wszystkie odmiany terminów mediatyzacyjnych, jak również następstwa kilku takich terminów oznaczone są poniżej jako (m):

Prezentacja opozycji:	+	–
	–	+

Mediatyzacja opozycji:	+	m	–
	–	m	+

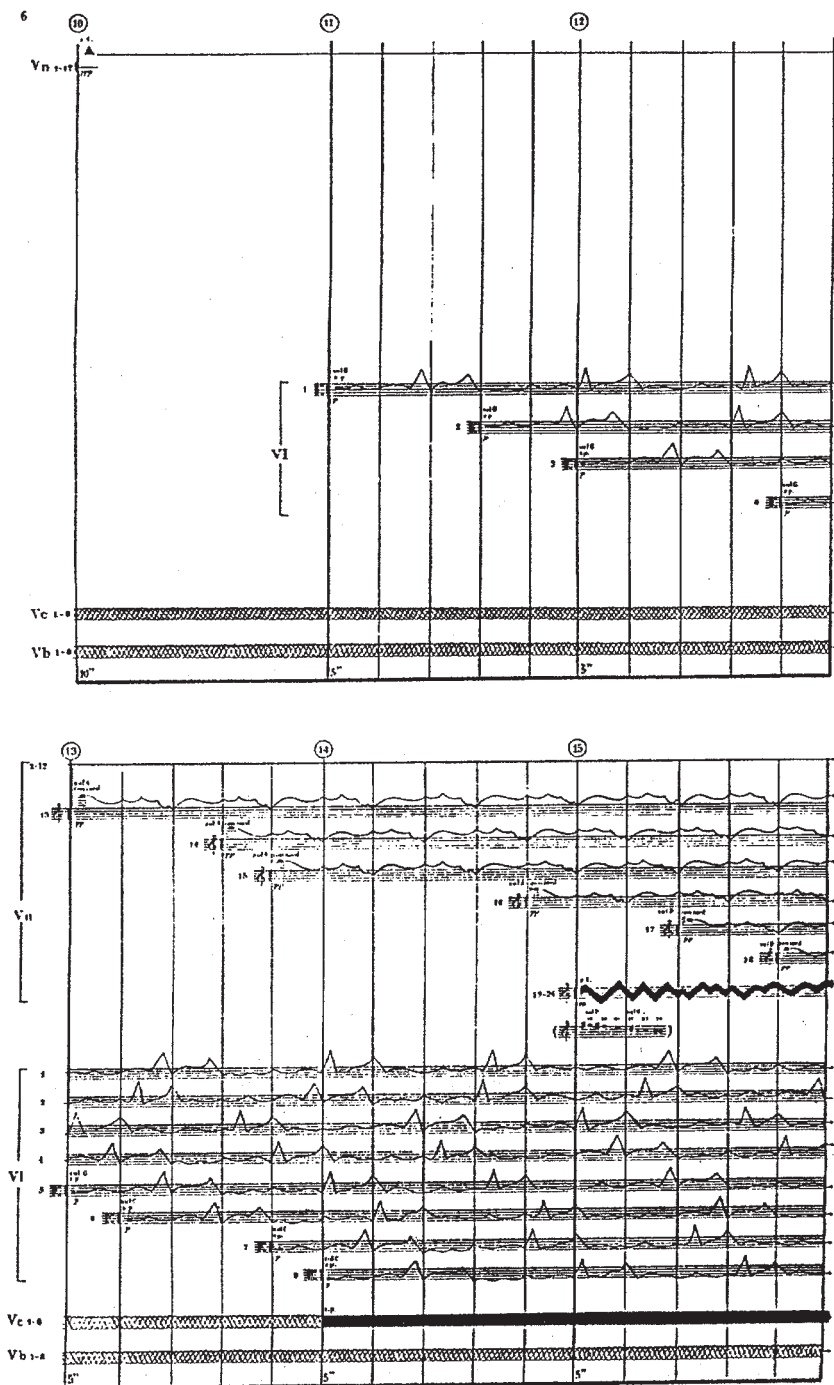
Wynika stąd, że zakazaną sekwencją jest powrót do wyjściowego terminu opozycyjnego po tym, jak pojawił się choćby jeden z terminów mediatyzacyjnych danej kategorii:

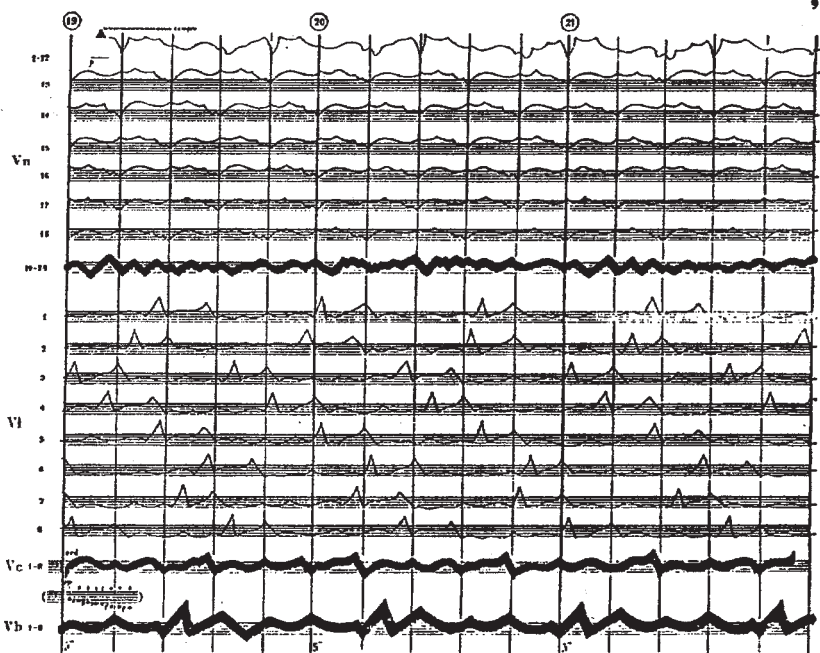
Zakazane sekwencje:	+	m	+
	–	m	–

Dr Hermann Maack concludes:

KRZYSZTOF PENDERECKI (1981)

Przykł. 1. K. Penderecki, *Polymorphia* (początkowy fragment partytury: nr 1–24)





Rekonstrukcja systemu kompozytorskiego, jakim posługiwał się Krzysztof Penderecki w swych wczesnych utworach, rzuca nowe światło na jego twórczość sonorystyczną. Po pierwsze, umożliwia ona precyzyjną periodyzację tej twórczości. W oparciu o kryterium systemu podstawowego oraz barwowego należy oddzielić sonoryzm właściwy z lat 1960–1962 od sonoryzmu późnego, sięgającego swą górną granicą po rok 1973. Podczas bowiem, gdy utwory pierwszego okresu – od *Anaklasis* do *Fluorescencji* i *Kanonu* – regulowane są przez obydwa składowe systemy, w okresie drugim system barwowy zanika, zaś kategorie systemu podstawowego w utworach takich jak: *De natura sonoris nr 1*, *De natura sonoris nr 2* czy *I Symfonia* wchodzi w swoisty alians z myśleniem dwunastotonowym. Do późnego okresu sonorystycznego zaliczyć należy jednak nie tylko twórczość instrumentalną, ale i wokalną powstałą po *Pasji*. Interesującym polem przyszłych dociekań może się zatem okazać sposób skorelowania opozycji binarnych systemu z opozycjami semantycznymi, takimi jak „dobro i zło” czy „sacrum i profanum”⁵.

Zmianie musi ulec również powszechnie jak dotąd funkcjonująca opinia na temat miejsca sonoryzmu Pendereckiego w muzyce XX wieku, a zwłaszcza jego relacji do serializmu. W świetle tego, co powiedziano powyżej na temat systemu sonorystycznego, nie sposób utrzymać tezy, że – w przeciwieństwie do wysoce intelektualnej organizacji materiału dźwiękowego i ścisłych regulacji formalnych charakterystycznych dla serializmu szkoły darmstadtzkiej – sonoryzm Pendereckiego jest stylem aintelektualnym. Okazuje się natomiast, że wykorzystywane tutaj procedury kompozytorskie – choć równie intelektualnie wyrafinowane – różnią się od procedur serialnych w swym odniesieniu nie do pojedynczych dźwięków, lecz do materii brzmieniowej *en masse*.

Na koniec ciekawostka. Nietrudno zauważyć, że pod względem wewnętrznej organizacji system sonorystyczny Krzysztofa Pendereckiego wykazuje charakter strukturalistyczny. Odnajdujemy tu zwłaszcza ścisłą paralelę do podstawowych pojęć lingwistyki strukturalnej, która wszakże przedłuża się na metodologię strukturalistycznych badań w zakresie innych dyscyplin naukowych. Szczególnie uderzające jest w tym względzie podobieństwo syntaksy sonorystycznej opartej na logice przeciwieństw do logiki mitu, gdzie – jak pisze Claude Lévi-Strauss – „myśl mityczna wychodzi od uświadomienia sobie pewnych opozycji i zmierza ku ich stopniowemu zapośredniczeniu”⁶. Mogłoby to sugerować wpływ strukturalizmu na myślenie kompozytorskie Pendereckiego we wczesnej fazie jego twórczości. Podejrzenie takie byłoby zresztą uzasadnione o tyle, że obydwa zjawiska zbiegają się w czasie: druga połowa lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte to prawdziwy triumf strukturalizmu, który z ezoterycznej metodologii staje się wówczas modą, ideologią i filozofią. Tymczasem jednak kompozytor, który potwierdza istnienie ścisłego systemu w swych utwo-

5 Por. Regina Chłopicka, *Problem dobra i zła w twórczości scenicznej Krzysztofa Pendereckiego* [w:] *Muzyka, słowo, sens. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70 rocznicę urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 1994, s. 113–134.

6 Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Warszawa 1970, s. 306.

rach sonorystycznych, odżegnuje się od jakichkolwiek powiązań ze strukturalizmem. Zaobserwowana zbieżność nie jest zatem przejawem świadomej inspiracji, lecz raczej specyficznie strukturalistycznego *Zeitgeistu* – przejawem tym bardziej interesującym, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa sonoryzm Pendereckiego stanowi jedyny przypadek zastosowania metody strukturalistycznej nie w celach analitycznych, lecz artystycznych, w szczególności zaś unikalny przykład postawy strukturalistycznej w muzyce. Z tego powodu w pełni zasługuje on na miano „sonorystycznego strukturalizmu” nadane mu w tytule tego wystąpienia.

ANEKS⁷

I. Nota biograficzna

Krzysztof Penderecki – kompozytor i dyrygent, ur. 23 listopada 1933 r. w Dębicy, studiował kompozycję u F. Skołyszewskiego, a następnie u A. Malawskiego i S. Wiechowicza w PWSM w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem – 1958). Wykładowca w PWSM w Krakowie (1959–1965), profesor kompozycji w Folkwang Hochschule für Musik w Essen (1966–1968), Uniwersytetu w Yale (1972–1978), Akademii Muzycznej w Krakowie (od 1972). Rektor Akademii Muzycznej w Krakowie (1972–1987). Dyrektor artystyczny Filharmonii Krakowskiej (1987–1990), pierwszy dyrygent orkiestry Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu. Od 1972 roku odbył kilkadziesiąt podróży koncertowych jako dyrygent prowadząc utwory własne i innych kompozytorów. Jest laureatem kilkunastu nagród artystycznych krajowych i zagranicznych, m.in.: I i II nagrody na Konkursie ZKP dla Młodych Kompozytorów (1959), Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO (1959), Prix Italia (1967, 1968), im. Jurzykowskiego (1968), ZKP (1970), Grand Prix National du D.L. „Orphee d'Or” (1967, 1971), im. Herdera (1977), im. Honeggera (1978), im. Sibeliusa (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), im. Karla Wolfa (1987), Grammy Award (1988), Gravemayer Award (1992). Otrzymał doktorat honoris causa uniwersytetów w Rochester, Bordeaux, Louvain, Belgradzie, Waszyngtonie, Madrycie, Poznaniu oraz Akademii Muzycznej w Krakowie i Warszawie, jest członkiem honorowym Akademii Muzycznych w Londynie, Rzymie, Sztokholmie, Berlinie, Buenos Aires, Bernie i Bordeaux.

II. Spis utworów

♦ Muzyka sceniczna

Diabły z Loudun. Opera w 3 aktach, libretto kompozytora według J. Whitinga i A. Huxleya (1969)
Raj utracony – sacra rappresentazione w dwóch aktach, libretto Ch. Frey według J. Miltona (1978)
Czarna Maska. Opera w I akcie, libretto kompozytora i H. Kupfera według G. Hauptmanna (1986)
Ubu Rex. Opera buffo według A. Jarry (1991)

♦ Muzyka orkiestrowa

Epitaphium Artur Malawski in memoriam na orkiestrę smyczkową i kotły (1958)
Emanacje na dwie orkiestry smyczkowe (1958)
Anaklasis na orkiestrę smyczkową i perkusję (1960)
Ofiarom Hiroszimy – tren na 52 instrumenty smyczkowe (1960)
Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych (1961)
Kanon na orkiestrę smyczkową i taśmę magnetofonową (1962)

⁷ Opracowała Magdalena Chrenkoff.

Fluorescencje na orkiestrę symfoniczną (1962)
De Natura sonoris No. 1 na orkiestrę symfoniczną (1966)
Uwertura pittsburska na orkiestrę dętą, kotły (1967)
De Natura sonoris No. 2 na orkiestrę symfoniczną (1970)
Preludium na orkiestrę dętą (1971)
Actions na orkiestrę jazzową (1971)
I Symfonia na wielką orkiestrę symfoniczną (1973)
Intermezzo na 24 instrumenty smyczkowe (1973)
Przebudzenie Jakuba na orkiestrę symfoniczną (1974)
II Symfonia „Wigilijna” na orkiestrę symfoniczną (1980)
Passacaglia na orkiestrę (1988)
IV Symfonia. Adagio (1989)
V Symfonia (1992)
Sinfonietta per archi (1992)
Sinfonietta No. 2 per clarinetto ed archi (1994)
III Symfonia (1988–1995)

♦ **Muzyka koncertująca**

Fonogrammi na flet i orkiestrę kameralną (1961)
Sonata na wiolonczelę i orkiestrę (1964)
Capriccio na skrzypce i orkiestrę (1967)
Partita na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę (1972) [druga wersja *Partity* – 1991]
I Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1967–1972)
I Koncert na skrzypce i orkiestrę (1976)
II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1982)
Koncert na altówkę i orkiestrę (1983)
Koncert na flet i orkiestrę kameralną (1992)
Metamorfozy [*Koncert* na skrzypce i orkiestrę] (1993)
Concerto per violino ed orchestra No. 2 (1995)
Concerto per clarinetto ed orchestra da camera (1995)

♦ **Muzyka kameralna**

Miniatury na klarnet i fortepian (1956)
Miniatury na skrzypce i fortepian (1959)
Quartetto per archi No. 1 (1960)
Capriccio na obój i 11 instrumentów smyczkowych (1965)
Quartetto per archi No. 2 (1968)
Der unterbrochene Gedanke na kwartet smyczkowy (1988)
Kwartet klarnetowy (1993)

♦ **Muzyka na instrument solo**

Capriccio per Siegfried Palm na wiolonczelę solo (1968)
Capriccio na tubę solo (1980)
Cadenza na altówkę solo (1984)
Per Slava na wiolonczelę solo (1986)
Preludium na klarnet solo (1987)
Trio smyczkowe (1991)

♦ Pieśni na głos i fortepian

Cisza. Niebo w nocy. Pieśni na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1956)

Oddech nocy. Pieśń na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1957)

Prośba o wyspy szczęśliwe. Pieśń na głos z fortepianem do słów K.I. Gałczyńskiego (1957)

Czyś ty snem była. Pieśń na baryton i fortepian do słów K. Przerwy-Tetmajera (1981)

♦ Muzyka wokalna-instrumentalna

Psalm Davida na chór mieszany, smyczki i perkusję (1958)

Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów (1959)

Wymiary czasu i ciszy na chór mieszany, smyczki i perkusję (1960)

Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Iagellonicae sescentos abhinc annos fundatae na chór mieszany i orkiestrę (1964)

Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam na głosy solowe, recytatora, chór chłopięcy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1966)

Dies irae – oratorium ob memoriam in perniciem castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1967)

Jutrznia I – Złożenie do grobu na głosy solowe, dwa chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną (1970)

Kosmogonia na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1970)

Jutrznia II – Zmartwychwstanie na głosy solowe, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1971)

Canticum Canticatorum Salomonis quod Hebraice dicitur «Sir ha sirim» na 16-głosowy chór i orkiestrę (1973)

Magnificat na bas solo, 7-głosowy męski zespół wokalny, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę (1974)

Te Deum na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980)

Lacrimosa na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną (1980)

Polskie Requiem na głosy solowe, chór i orkiestrę symfoniczną (1984)

♦ Muzyka wokalna

Stabat Mater na trzy chóry a cappella (1962)

Ecloga VIII na 6 głosów męskich (1972)

Agnus Dei na chór a cappella (1981)

Pieśń cherubinów na chór a cappella (1986)

Veni creator na chór a cappella (1987)

Benedicamus Domine na chór męski (1992)

Benedictus na chór mieszany (1992)

♦ Muzyka elektroniczna

Psalmus 1961 na taśmę magnetofonową (1961)

Brygada śmierci na taśmę magnetofonową (1963)

Ekecheiria na taśmę magnetofonową (1972)

S u m m a r y

The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki

The Sonoristic style of Krzysztof Penderecki from early 1960s is commonly considered as devoid of any rigorous compositional regulations and hence put against contemporary "hyperintellectual" approach of serialists from the Darmstadt school. The author challenges this common view by reconstructing the strict compositional system which underlies Penderecki's sonoristic pieces. Its elementary structures are binary oppositions of sound pitch, duration and volume values. On the paradigmatic axis they account for *morphology* of the sonoristic system, while on the paradigmatic axis they regulate its *syntax*, as it is demonstrated on the example from *Polymorphia*. In consequence, it appears that Penderecki's sonorism is opposed to serialism not due to its anti-intellectual approach, but thanks to a different application of equally strict compositional system: not to single sounds, but to sound matter *en masse*. The internal organization of the sonoristic system displays a structuralist character. Particularly striking is its similarity to structural linguistics and anthropology. Even though Penderecki has never been influenced by structuralism, his sonoristic style constitutes the unique case of a structuralist approach in music, thereby deserving the name of "sonoristic structuralism".