

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID 0000-0001-8598-8609

## **Kantata *De profundis* Marka Czerniewicza – refleksja chrześcijańska w dźwiękowej konkretyzacji**

Marek Czerniewicz to kompozytor średniego pokolenia, twórca działający w Gdańsku, którego rodzinne korzenie związane są z pobliską Warmią. Urodził się w Orniecie, kameralnej miejscowości o historycznej architekturze, która pozostaje miejscem szczególnie kompozytorowi drogim. Tu zdarzyły się pierwsze muzyczne fascynacje i jeszcze bardzo naiwne, niedoskonałe próby pisania muzyki. Wspomnieniem dzieciństwa jest także czas wakacji spędzanych w wiejskim domu dziadków. Zasłyszane tam tradycyjne śpiewy, amatorska gra na instrumentach to być może najważniejszy impuls muzyczny dzieciństwa. Zainteresowanie muzyką nie przyszło jednak od razu. Pojawiło się dopiero w wieku lat dziesięciu, za to bardzo intensywnie. Kompozytor wspomina uczestnictwo w próbach amatorskiej orkiestry dętej, podczas których z zapałem studiował partytury oraz naukę gry na instrumentach: organach, fortepianie i saksofonie. W tych pierwszych doświadczeniach, które zawierają się pomiędzy muzyką tradycyjną, religijną, klasyczną i rozrywkową, można upatrywać źródeł dzisiejszej postawy twórczej kompozytora, Czerniewicz świadomie i konsekwentnie przekracza bowiem granice muzycznych konwencji. Bez wahania balansuje pomiędzy różnymi przestrzeniami kulturowymi, realizując swoje artystyczne idee.

Tak też dzieje się w jego najnowszym utworze: kantacie *De profundis* na chór i orkiestrę<sup>1</sup>. Bazą dzieła jest pozamuzyczny program, o którym Czerniewicz pisze tak: „Kantata *De profundis* jest w moim dorobku jedną z najbardziej mrocznych

---

<sup>1</sup> Utwór został prawykonany 5 listopada 2016 r. w Akademii Muzycznej w Gdańsku; wykonawcy: Zespół Wokalny *Cappelli Gedanensis*, Chór Kameralny „441 Hz”, Chór Kameralny Akademii Muzycznej w Gdańsku, Orkiestra Symfoniczna Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Zygmunt Rychert – dyrygent.

i dramatycznych kompozycji. Impulsem do jej powstania była suma moich refleksji nad kondycją współczesnego świata, świata pełnego niepokojów, konfliktów zbrojnych, coraz częstszych zamachów terrorystycznych, świata, w którym wciąż niezwykle krwawo i brutalnie prześladowane są chrześcijanie na Bliskim Wschodzie i w Afryce (partyturę opatrzyłem dedykacją *Pewnemu chłopcu z Aleppo*). Moja kantata jest swoistym *memento*, symboliczną podróżą po „ciemnych dolinach” współczesności, próbą spojrzenia we wnętrze człowieka, w które w miejsce zagubionego *sacrum*, transcendencji i piękna wsącza się chaos, zwątpienie i marazm. Tej niewątpliwie mrocznej i dramatycznej wędrówce, której celem jest wyrwanie się z tytułowej „głębokości/otchłani”, towarzyszą słowa pradawnych modlitw<sup>2</sup>.

Dla twórczej idei podstawowym zabiegiem jest koegzystencja różnych „światów dźwiękowych” na co najmniej trzech płaszczyznach. Pierwsza to zestawienie sfery *sacrum* i *profanum*. Druga – balans pomiędzy stylistyką modernistyczną a brzmieniami eufonicznymi. Trzecia to z kolei dialog z muzyką generowaną elektronicznie.

Ten stop brzmień porządkują dwa podstawowe założenia, które można tu charakteryzować jako sferę idei i sferę techniki. Pierwsza wyrasta z pozamuzycznego programu. Jest więc – wg deklaracji kompozytora – wędrówką ujawniającą wewnętrzny stan kondycji człowieka uwikłanego w dramatyczne wydarzenia współczesności. Narracja dzieła rezonuje z tą współczesnością, jej dychotomią, którą kompozytor rozumie jako przeciwagę sił dobra i zła, boskości i człowieczeństwa, duchowości i materii, kultury i barbarzyństwa.

Technika natomiast odwołuje się do formy utworu, która z kolei wyrasta z kilku znaczących inspiracji. Pierwsza zakłada budowanie analogii pomiędzy sztukami, konkretnie: muzyką, a sztuką kina. Druga przywołuje łańcuchową konstrukcję wypracowaną w twórczości Witolda Lutosławskiego. Trzecia to fazowość wyznaczana obecnością konsekwentnie budowanych, jednokierunkowych akcji muzycznych, związanych ze stopniowym narastaniem napięcia prowadzącym do nasyczonego, wyrazistego *climaxu*.

I wreszcie porządek dzieła określa obecność szeregu wątków muzycznych, których kompozytor wyznacza co najmniej dziewięć. Nie są to tradycyjnie rozumiane motywy, choć ich funkcja czasem zbliża się do tradycyjnej. Uwzględniając współczesne koncepcje teoretyczne, owe formuły dźwiękowe można charakteryzować z perspektywy semiotycznej, jako nacechowane semantycznie znaki. Sprzyja temu szczególnie ich rola w toku muzycznej narracji.

---

<sup>2</sup> Autoreferat kompozytora opublikowany na stronach Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/12572/type/1.html> (2019.06.24).

Wielowątkowy obraz dzieła narzuca postępowanie w kilku krokach, odwrotnie proporcjonalnych do tego, co już powiedziano. Pierwszy to analiza najmniejszych cząstek, czyli wyodrębniających się jakości brzmieniowych w poszukiwaniu ich funkcji o charakterze symbolicznym. Kolejny to obserwacja faz i części dzieła w wymiarze technicznym z uwzględnieniem źródeł inspiracji. Krok trzeci ujawni dwoistość natury dzieła, która wyrasta z przekonania o dwoistości natury człowieka. Ostatecznie te obserwacje wskażą środki unifikowania światów dźwiękowych, które splatają się w jeden spójny amalgamat brzmieniowy.

### Krok 1

Obecność szczególnie nacechowanych semantycznie muzycznych znaków jest dla twórczości Czerniewicza zjawiskiem kluczowym. Możemy je obserwować z równym natężeniem we wszystkich uprawianych przez kompozytora konwencjach, także w muzyce elektronicznej i teatralnej. Również semiotyczny charakter *De profundis* nie budzi wątpliwości, zwłaszcza jeśli zauważymy, że w tytule i dedykacji autorskiej zapisany jest programowy charakter dzieła<sup>3</sup>. Natura stosowanych przez kompozytora znaków, które są *de facto* swoistymi jakościami brzmieniowymi, już w pierwszym oglądzie wykazuje wyraźną dwoistość. Czerniewicz odwołuje się z jednej strony do zakorzenionych percepcyjnie toposów, a nawet archetypów brzmieniowych, które mają najczęściej mimetyczną postać. Taki sens ma np. użycie glinianych gwizdków lub barwy dzwonów. Inny charakter mają struktury dźwiękowe, które nie odwołują się bezpośrednio do pozamuzycznych skojarzeń, a dopiero ich funkcja w konstrukcji dzieła tworzy ich znaczenie. Do takich znaków zaliczyć można sekundowy akord w partii fortepianu, czy dźwięk tam-tamu, który zazwyczaj inicjuje nową część.

W tym miejscu nasuwa się nieodparte skojarzenie z klasyfikacją znaków, którą zaproponował na gruncie teorii lingwistycznej Umberto Eco<sup>4</sup>. Można tu wyraźnie wskazać, które ze stosowanych przez kompozytora jakości brzmieniowych są „znakami sztucznymi” (*artificialsigns*), czyli celowo wyprodukowanymi w celu oznaczania (znaki te pochodzą od nadawcy i opierają się na konkretnych konwen-

<sup>3</sup> Takie rozumienie owych motywów współgra z myślą Romana Ingardena, który wskazywał, że w muzyce programowej możliwe są tzw. motywy przedstawiające, rozumiane jako ilustracyjne „twory dźwiękowe”, odnoszące się do mniej lub bardziej określonej sfery czysto przedmiotowej. Por. K. KIWAŁA, *Problem „znaczenia muzyki” w polskich koncepcjach fenomenologicznych na przykładzie II Symfonii Wigilijnej Krzysztofa Pednereckiego oraz IV Symfonii Witolda Lutosławskiego*, w: A. NOWAK (red.), *Dzieło muzyczne, znak*, Bydgoszcz 2012, s. 245–259.

<sup>4</sup> U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington 1984.

cjach w celu przekazania jakiegoś znaczenia), które zaś naturalnymi (*naturalisigns*), przynależnymi do pierwszej wyodrębnionej przez Eco klasy znaków identyfikowanych z rzeczami naturalnymi lub zdarzeniami.

Ta klasyfikacja znaków przesądza również o charakterze ich interpretacji. Znaki naturalne, które posiadają w swojej brzmieniowej strukturze pierwiastek *mimesis*, są najczęściej semantycznie wielopoziomowe<sup>5</sup>. Z katalogu co najmniej dziewięciu pomysłów<sup>6</sup> brzmieniowych o potencjale znakowym w bliższej perspektywie zaledwie trzy można zaliczyć do kategorii znaków naturalnych, a co za tym idzie, obserwować bogatą strukturę ich znaczeń.

Najbardziej wyrazistym pomysłem brzmieniowym utworu jest gra na glinianych gwizdkach wpisana w partie chóralne. Przeszywający, intensywny dźwięk gwizdków funkcjonuje przede wszystkim jako czytelny znak czegoś pierwotnego i barbarzyńskiego. Pojawia się on w utworze trzy razy, zawsze wywołując silne uczucie niepokoju. Dźwięk glinianych gwizdków, które są częstą dziecięcą zabawką, wskazuje także przewrotnie właśnie na dziecko – jako podmiot szczególnie w utworze obecny. I wreszcie w wymiarze właściwego symbolu znak ten pojawia się jako swoisty ekwiwalent brzmieniowy dedykacji kompozytora: *Pewnemu chłopcu z Aleppo*. Przeszywający dźwięk gwizdków staje się tym samym artystyczną reakcją na doświadczenie współczesności.

Innym znakiem naturalnym w *De profundis* jest obecność dźwięków świata natury w postaci odgłosów szumu wiatru, dźwięków cykad, ale także szeptów i syków<sup>7</sup>. Efekt szumowy Czerniewicz osiąga na podstawie dwóch typów działań.

<sup>5</sup> Na taką naturę znaku wskazuje m.in. Charles Peirce, tworząc koncepcję ikonu, indeksu i symbolu. Echa myśli filozofa odnajdziemy także u Eero Tarastiego, który rozwija je na gruncie zjawisk czysto muzycznych. Ta teoria nie jest koncepcją zamkniętą, a jej obecna ewolucja stawia szereg pytań o istotę hierarchicznej struktury rozumienia muzycznego znaku. Pewne wątki tej koncepcji są jednak dla niniejszych rozważań nośne, zwłaszcza jeśli zgodzimy się co do tego, że znak muzyczny, nawet jeśli intencjonalnie ma charakter konkretnego komunikatu, w praktyce percepcyjnej może budować inne, często niezamierzone znaczenia.

<sup>6</sup> Kompozytor w swym autoreferacie opisuje dziewięć struktur brzmieniowych, które mają istotne znaczenie dla przebiegu dzieła: 1. brzmienia unisonowe i oktawowo (narastający w orkiestrze smyczkowej dźwięk „c” wyłaniający się z dźwięku dzwonów rurowych); 2. delikatne brzmienia dzwonów i fortepianu, które w kolejnych fazach kompozycji przekształcają się w pozytywkowe dźwięki dzwonek, krotali, wibrafonu i trójkąta; 3. przeszywające gwizdy wydobywane z glinianych gwizdków – kogucików, na których grają chórzyci; 4. dźwięk tam-tamu, który w dalszym toku utworu użyty w potężnej dynamice pełni rolę czytelnego sygnału wskazującego na wejście kompozycji w nową fazę; 5. gwałtowne zmiany dynamiczne dokonujące się przy pomocy gry tremolo na instrumentach perkusyjnych; 6. akord fortepianu zbudowany na dźwiękach skali: cały ton – półton; 7. klaster fortepianu w najniższym rejestrze instrumentu, które w dalszych fazach kompozycji wzbogacone zostaną o struktury klasterowe w rejestrze najwyższym; 8. szepty, oddechy, mowa, okrzyki – elementy, które pojawiają się po ekspozycji, w III fazie części pierwszej utworu; 9. repetowane dźwięki kotłów. Por. przypis nr 2.

<sup>7</sup> Pierwowzorem dla takich strategii są doświadczenia kompozytora w obszarze muzyki elektronicznej.

Po pierwsze, jest to spektakularne potraktowanie głoski „s”. Syczenie w końcowej fazie dzieła jest nie tylko przypisane do partii chóralnej, ale obejmuje stopniowo wszystkich wykonawców. Ten efekt o wyraźnie mimetycznym charakterze rozwija się początkowo ze słowa *profundis*, w którym ostatnia głoska jest rozciągnięta. Drugi pomysł polega natomiast na efekcie głośniego oddychania, który powstaje przez szept na wdechu lub np. w grupie instrumentów dętych na grze bez stroików (w obojach i fagotach), gdzie muzycy tylko wdmuchują powietrze. Na poziomie podstawowym „syczenie” jest wprost naśladowaniem dźwięków zwierzęcych i szumu powietrza, natomiast szczególną funkcję nadaje mu kompozytor przez przypisanie do wyrażenia *De profundis* (czyli „głębokości/otchłani”), z którego wyrasta ten mimetyczny pomysł. Na poziomie symbolicznym intencje twórcy dotyczą refleksji nad kondycją etyczną człowieka, który z łatwością przekracza granicę świata kultury, piękna i cywilizacji, wkraczając w barbarzyńską, a nawet zwierzęcą przestrzeń.

Znakiem naturalnym jest także brzmienie dzwonów, które inicjują dzieło. Prostota tego pomysłu bezpośrednio przywołuje brzmienie kościelnych dzwonów, wskazując jednocześnie na atmosferę świątyni chrześcijańskiej, a także na pierwiastek religijny w życiu człowieka. Symbolicznie znak ten uosabia obecność nadprzyrodzonej, boskiej istoty, a także lepszego, duchowego świata, rodzaj dziełowego *sacrum*.

Znaki, które w myśl klasyfikacji Eco zaliczyć można by do „znaków sztucznych” (*artificialsigns*), mają mniej transparentny percepcyjnie charakter, co wynika przede wszystkim z ich innej natury dźwiękowej. Dlatego nie wyodrębniają się tak intensywnie w tkance dzieła. Ich specyfika wiąże się bezpośrednio ze znaczeniem, jakie kompozytor nadaje im wprost. Znaczenie to jednak nie ujawnia się w sposób oczywisty. Ma raczej charakter podskórny, a tym samym silniej powiązany z warstwą techniczną dzieła.

Tę grupę znaków otwiera eufoniczno-pozytywkowy pomysł, w którym kompozytor często posiłkuje się brzmieniem dzwonek, szklistymi dźwiękami fortepianu, niekiedy trójkąta lub elektroniką. Jego najbardziej wyrazistą projekcją spotykamy w utworze *Kaire Maria* (na fortepian i taśmę, 2009), który w zasadzie w całości jest zbudowany z powtarzającej się minimalistycznej formuły nagranych na taśmę dźwięków czelesty, harfy i dzwonek. Mniejsze znaczenie konstrukcyjne pomysł ten ma w innych utworach, choć bez trudu można go odnaleźć np. w *Placze z Tobą Królowo Nieba* (muzyka elektroniczna z 2009 r.), czy we *Fresku w czerwienu* (muzyka elektroniczna z 2013 r.). We wszystkich tych dziełach ów pomysł staje się, wedle intencji kompozytora, znakiem obecności pozaziemskiego świata. W *De profundis* pojawia się początkowo w partii fortepianu i dzwonek, jako uni-

son na dźwięku „c”. Z tego załączka wyrastają następnie kolejne projekcje motywu już jako zespolone brzmienie dzwonków, krotali, wibrafonu i trójkąta.

Wśród innych ważnych pomysłów brzmieniowych pojawia się także akord w partii fortepianu pierwszego zbudowany z dźwięków skali: cały ton, półton. Ostry charakter tych współbrzmień w zestawieniu z początkowo eufoniczną aurą innych partii jednoznacznie się wyodrębnia, stanowiąc początkowo element obcy, a nawet drażniący brzmieniowo. Taki właśnie niepokojący sens czegoś złowieszczonego i dysonującego ma pierwotnie użycie tego pomysłu przez kompozytora. Stopniowo jednak w toku rozwoju dzieła pomysł ten wplata się w coraz bardziej gęstniejącą strukturę, a jego kolejne projekcje inicjują budowane z rozmysłem *climaxy*. W sensie znakowym jest to więc brzmieniowy zwiastun przemiany nastroju, który symbolicznie podkreśla kumulującą się w utworze dychotomię.

Obok tych kilku najbardziej wyrazistych pomysłów brzmieniowych kompozytor wskazuje jeszcze inne jak np. dźwięk tam-tamu w wysokiej dynamice otwierający wejście nowej fazy dzieła, czy klastery w najniższym rejestrze fortepianu. Śledząc tok narracji dzieła, nasuwa się jednak wniosek, że omówione szczegółowo pomysły należą do tych najważniejszych, z którymi inne w jakiś sposób korespondują, często konsolidując się i przekształcając.

Natura opisanych wątków brzmieniowych, których kontekst jest wyraźnie znaczeniowy, wskazuje jednocześnie, już na poziomie koncepcji dobranego materiału, na istotę dziełowych rozterek, która dotyczy kondycji etycznej człowieka, religii chrześcijańskiej jako środka konstytuującego etykę w europejskiej cywilizacji, rozdarcia pomiędzy światem realnym (brutalnym, a nawet zwierzęcym) a duchowym (pozaziemskim i pięknym).

## Krok 2

Tak formułowane twórcze refleksje, dla których źródłem jest program utworu, z poziomu znakowych jednostek brzmieniowych przenoszone są w sposób komplementarny na koncepcję formy dzieła. Inaczej mówiąc, konstrukcja utworu pozostaje w ścisłym związku znaczeniowym zarówno z pozamuzycznym programem, jak i poszczególnymi motywami. W koncepcję formy wpisują się również wybrane przez kompozytora wersety z biblijnej Księgi Psalmów<sup>8</sup>, zwłaszcza na poziomie sensów poszczególnych słów, które ponownie traktowane są w sposób znakowy lub wręcz symboliczny.

<sup>8</sup> ... amen.

*De profundis clamavi ad te, Domine:  
Domine, exaudi vocem meam!* [Ps 130,1-2]

Podstawowym spostrzeżeniem o charakterze wstępnym jest fazowość struktury dzieła. Jej najbardziej wyrazistym przejawem jest zasada budowania wyrazowego napięcia aż do momentu kulminacji, po którym cały proces rozpoczyna się od nowa. Spojrzenie na utwór z lotu ptaka ujawnia także delikatnie naszkicowaną analogię do struktury ABA<sup>1</sup>, którą poprzedza syntetyczny wstęp. Konstrukcja tego wstępu jest zabiegiem, który wskazuje również na inne źródło inspiracji utworu, wyrastające ze sztuki kina – film pt. *Melancholia* Larsa von Triera. Ten katastroficzny, ale jednocześnie bardzo kameralny obraz rozpoczyna się szeregiem zatrzymanych w kadrze sekwencji, które zwiastują ciąg wydarzeń<sup>9</sup>. Analogicznie, na przestrzeni 19 początkowych taktów Czerniewicz prezentuje najistotniejsze pomysły muzyczne w następującej kolejności: unison na dźwięku „c”, który łączy brzmienia smyczków, dzwonów i fortepianu; dźwięk tam-tamu; klastery w najniższym rejestrze fortepianu; przeszywające dźwięki gwizdków; akord sekundowy w partii fortepianu (następstwo: cały ton – półton); gra tremolo na instrumentach perkusyjnych prowadząca do wzrostu dynamiki i repetowane dźwięki w partii kotłów. Spośród opisanych wyżej i wymienionych przez kompozytora pomysłów-znaków w tym wstępie nie pojawiają się jedynie atawistyczne szepty i syczenia. Zapowiedzią o charakterze konstrukcyjnym jest natomiast wyraźna kulminacja dynamiczna w zamykającym wstęp tremolo instrumentów perkusyjnych.

Znamiennym zabiegiem jest także pojawiające się na styku wstępu i części A słowo *Amen*, które jest jednocześnie pierwszym wejściem partii chóru. Przewrotnie więc to, co zazwyczaj wieńczy dzieło, staje się jego właściwym początkiem. Słowo *Amen* i następująca po nim wokaliza to jednocześnie jedyny, odwołujący się bezpośrednio do tonalności dur-moll, pomysł brzmieniowy utworu (oparty na dźwiękach tonacji f-moll). Takie rozwiązanie ponownie ma rangę znakową, kompozytor wskazuje bowiem, że to, co harmonijne i ucywilizowane, prawdopodobnie nie ma już racji bytu, stąd zamknięcie słowem *Amen*. Tak wyraźny pomysł melodyczny, usytuowany wśród brzmień unisonowych, eufonicznych, jest jednocześnie niezwykle nośny. Jego kolejne projekcje w innych fragmentach dzieła, najczęściej w postaci instrumentalnej, są doskonale czytelne nawet w zestawieniu z brzmieniami wyrazistymi, ostrymi.

Wewnętrznie część A jest kształtowana na podstawie trzech następujących po sobie *climaxów*. Każdy z nich poprzedza moment nagłego wyciszenia, a nawet stagnacji. Proces osiągnięcia kulminacji brzmieniowych przebiega na krótkich od-

---

*Illumina oculos meos, nequandoobdormiam in morte* [Ps 13,4b]  
*Emitte lucem tuam et veritatem tuam: ipsa me deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum* [Ps 43,3].

<sup>9</sup> Jako tło muzyczne reżyser wykorzystuje uwerturę do I aktu *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera.

cinkach, w których kompozytor stosuje przejrzyste procedury, jak: poszerzanie wolumenu brzmienia, zagęszczanie pola dźwiękowego, poszerzanie skali gry instrumentalnej i partii wokalnych, a także specjalne efekty, jak krzyk lub gwizd. Te akcje muzyczne mają charakter systematyczny, ale jednocześnie przebiegają niezwykle gwałtownie, co powoduje uczucie swoistego dyskomfortu u słuchacza (zwłaszcza o tradycyjnych nawykach percepcyjnych).

Pierwszy wers z Ps 130 pojawia się dopiero w ostatniej fazie części A (od taktu 92–136), która prowadzi do najbardziej wyrazistej kulminacji w takcie 136. Recytacja tekstu w głosach chóralnych wykorzystuje efekt *sussurando* połączony z głośnym, przerysowanym oddychaniem oraz syczeniem na ostatniej głosce słowa *profundis*. Kompozytor celowo rozciąga w czasie budowane napięcie, uzyskując tym samym rzeczywisty efekt „wołania z głębokości/otchłani”. Ostatecznie pojawia się deklamacja przy zagęszczanej stopniowo strukturze rytmicznej i wreszcie krzyk w fazie kulminacji.

Wyodrębnienie części B (od taktu 136), która ponownie zaczyna się wyciszeniem i stagnacją, ma kilka uzasadnień. Po pierwsze, jest to odcinek, w którym pojawiają się kolejne wersy tekstu i tekst staje się na pewnych etapach nośnikiem narracji. Po drugie, kompozytor w specyficzny sposób buduje tu akcję muzyczną, której istotnym elementem stają się wielopoziomowe opadające glissanda. Szczególnie mikrotonowo opadające linie w partii chóru i instrumentów dętych wpisują się w charakter odcinka *Lamentoso*, który zwieńczony jest słowem *morte*. Po trzecie, charakterystycznym zabiegiem jest eksploatacja brzmień wysokich, które osiągnane są najczęściej stopniowo w procesie przesuwania rejestru ku górze.

Rozbudowana część B nie jest wewnętrznie jednorodna. Jej fazowa struktura przebiega w co najmniej kilku etapach o wewnętrznie przejrzystej organizacji. Podstawowym pomysłem dla takiej konstrukcji są zabiegi fakturalne. Rozpoznajemy tu dwa typy ujęć materiału: struktura polifonizująca, gdzie najczęściej każdy wykonawca realizuje swoją autonomiczną partię, oraz ujęcia homofonizujące, gdzie wszystkie głosy rytmizowane są jednorodnie. W niektórych sytuacjach te dwa typy organizowania przestrzeni nakładają się na siebie synchronicznie w ten sposób, że grupom instrumentalnym przypisane są różne środki fakturalne. Wyraźnie nasuwa się tu analogiada polskiego modernizmu w jego sonorystycznej odsłonie. Na to zjawisko wskazuje zwłaszcza Krzysztof Droba, który wprost nazywa sonoryzm „muzyką faktur”<sup>10</sup>. W dziele Czerniewicza taka gra fakturą nie jest przypadkowa,

---

<sup>10</sup> K. DROBA, *Sonoryzm polski*, w: M. PODHAJSKI (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 277–281.

gdyż różnorodność ujęć wyraźnie dynamizuje konstrukcję części B, w której, analogicznie do części A, pojawia się kilka wewnętrznych *climaxów*.

Ten zabieg ma także swoje uzasadnienie w kontekście symbolicznym, kluczowe dla odcinka B są bowiem słowa Ps 43: *Emitte lucem tuam et veritatem tuam: ipsa me deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum* (Ześlij swą światłość i wierność swoją: niech one mnie wiodą, niech mnie przywiodą na górę Twą świętą). Kompozytor więc niejako mozolnie, ale uparcie usiłuje wprowadzić słuchacza na „górną Twą świętą”. Proces ten odbywa się stopniowo, czemu służą kolejne, lokalne kulminacje dynamiczne oraz przesuwanie pola dźwiękowego w kierunku wysokiego rejestru. Właściwa i ostateczna kulminacja (t. 296 i kolejne) jest również zwieńczeniem części B. W tym sensie symboliczne odczytanie tekstu przekłada się na sferę konstrukcji dzieła<sup>11</sup>.

Część A<sup>1</sup> po momencie kulminacji generalnej wyłania się bez pośpiechu. Kompozytor, wzorując się na łańcuchowej formie dzieł Lutosławskiego, stopniowo rozrzedza fazę kulminacji. Proces ten dokonuje się na przestrzeni ok. 30 taktów i trwa ok. 1'30". Podstawowym założeniem jest tu oddynamizowanie, ale także wyraźne rejestrowe przesuwanie w kierunku brzmień niskich. Na tym tle również stopniowo dokonuje się proces „odmuzyczniania”. Partie poszczególnych wykonawców, także instrumentalistów, zmieniają się w partie szeptane, mówione i syczące. W ten sposób – symbolicznie – kompozytor akcentuje ostateczne zwycięstwo natury nad kulturą, pierwiastka barbarzyńskiego i pierwotnego nad religią i humanizmem. Rozchodzące się w przestrzeni wyciszane głosy ludzkie, jak szepty modlitw, powoli zamierają.

Zamknięciem dzieła jest powrót czystego, eufonicznego brzmienia wibrafonu, dzwonek i trójkąta na dźwięku „c”. Wokół tej wysokości w głosach chóralnych eksploatowana jest głoska „a”, która jest w zakończeniu dzieła jedynie namiastką wcześniejszego *Amen*. Tym samym dokonuje się ostateczne domknięcie, które jednak w swej symbolice ma nadal wymiar niepokojący i mroczny.

Wyodrębnienie ostatniego odcinka dzieła, jako A<sup>1</sup>, ma raczej charakter umowy. Choć pojawiają się tu pewne watki nawiązujące do odcinka A, to jednak jego sens polega głównie na zamknięciu oraz dopowiedzeniu dziełowych znaczeń. Zamieranie, przechodzenie od dźwięków muzycznych do szeptu i efektów mimetycznych ma w myśl zamierzeń kompozytora symbolizować refleksję nad upadkiem cywilizacji, która dokonuje się po wyrazistej kulminacji. Ten upadek jest rozłożony w czasie, ale jego efekty są nieodwracalne. Dlatego nawet w zakończeniu nie może już pojawić się słowo *Amen*, a jedynie jego namiastka na głosce „A”.

<sup>11</sup> Ten efekt stopniowego wznoszenia się, wchodzenia ku górze jest efektem naśladowczym silnie zakorzenionym w europejskiej kulturze muzycznej. W barokowej teorii afektów charakteryzowany był jako figura retoryczna *anabasis*.

W tak wyraziście zaplanowanej konstrukcji utworu istotny udział biorą brzmienia znakowe szczegółowo opisane powyżej; np. każdą fazę dzieła rozpoczyna eufoniczne brzmienie smyczków na dźwięku „c” oraz motyw dzwonkowy, które symbolizują czystość i prostotę, a także pierwiastek religijny, chrześcijański. Z kolei dźwięk glinianych gwizdków eksploatowany w częściach skrajnych (wykorzystywane w wysokim rejestrze brzmienia fletów prowadzą także do podobnego efektu w części B), który wprowadza niepokój, ale także akcentuje podmiotowość i niewinność dziecka, pojawia się zazwyczaj gwałtownie, na eufonicznym i oddynamizowanym tle, jak złowieszcza przestroga zwiastująca narastającą kulminację brzmieniową. Atawistyczne szepty, syki i głośne oddychanie, które pojawiają się już w części A, najbardziej wyrazistą funkcję znaczeniową uzyskują dopiero pomiędzy częściami B i A<sup>1</sup>, gdzie ostatecznie zawłaszczają prawie całą przestrzeń brzmieniową, czyli symbolicznie „przejmują władzę” nad harmonijnym światem kultury i religii, światem chrześcijańskiego porządku.

Dzieło jest więc konsekwentne zarówno na poziomie podstawowym, czyli czysto znakowym, jak i wyższym – konstrukcji formalnej. Spaja je znaczeniowa idea twórcza, która podporządkowuje obserwowane parametry.

### Krok 3

Niewątpliwie muzyczna koncepcja dzieła uwikłana jest w pozamuzyczny świat idei. Pierwiastek duchowy, boski, chrześcijański, w którym kompozytor upatruje także ważny komponent cywilizacyjny i kulturowy, ściera się z pierwiastkiem cielesnym, ludzkim, barbarzyńskim, pierwotnym, przeciwstawianym kulturze światem natury w jej dzikim wymiarze. Ta wyraźna konfrontacja jest źródłem rozterek twórcy, stając się również ich celem. W tym kontekście obserwowane brzmienia znakowe, abstrahując od ich dźwiękowego źródła, należy analizować także jako nośniki komunikatu, który jest wyraźnie dwoisty i opozycyjny w swoim znaczeniowym potencjale.

Znaczeniowość jest więc bezsprzeczną dominantą dzieła, w którym w sposób pozornie swobodny spotykają się różne wątki brzmieniowe. Co godne podkreślenia, kompozytor bez wahania zestawia odległe kategorie brzmieniowe wówczas, gdy służą one budowaniu tego komunikatu. Unifikacja brzmień odbywa się więc jakby mimochodem, w pierwszej kolejności według norm wyrastających spoza muzycznego przesłania.

W tym kontekście pojawia się, po pierwsze, koegzystencja świata *sacrum* i *profanum*. *Sacrum* to dla kompozytora przestrzeń czysta i eufoniczna, którą wprowadza

dza dźwięk dzwonów, brzmienia unisonowe wzmacniane szklistą i jasną barwą. Ta przestrzeń ujawnia się także w warstwie tekstu, szczególnie w jego biblijnym źródle, i w sensie słów, które mogłyby stanowić chrześcijańskie *credo* – podążania za głosem Boga. Szczególnym, ważnym konstrukcyjnie elementem dzieła jest również obecność słowa *Amen*, które otwiera część A. Jego skrócona wersja w finale dzieła – tylko głoska „a” – jest jednocześnie nawiązaniem do klasycznych śpiewów chóralnych w przestrzeni sakralnej. Do sfery *sacrum* zalicza się w utworze wreszcie inny wątek mimetyczny – szept u schyłku części A<sup>1</sup>, który w tym miejscu zyskuje znaczenie wyciszzonej modlitwy.

Opozycyjnie traktowane w utworze *profanum* eksponuje pierwiastek ludzki i naturę. Ten świat to brzmienia mimetyczne, które przywołują dźwięki zwierząt, jak syczenie i głośne oddechy. To również dźwięki wydawane przez gliniane gwizdki, które zazwyczaj kompozytor zestawia z brzmieniem eufonicznym. Obok *mimesis*, to, co ludzkie, reprezentują brzmienia ostre, a więc sekundowy akord i klaster w partiach fortepianów, które stopniowo są rozszczepiane i stanowią załączek budowania faz kulminacji; podobnie jak narastający dźwięk tam-tamu, który również w rozszerzającej się dynamice służy rozwojowi napięcia.

Tworzące ten rozmyślny konflikt sfery nie zawsze daje się rozdzielić. Dobrym przykładem są tu wspomniane już szepty w zakończeniu dzieła. Z jednej strony, jak powiedziano, nawiązują one do modlitw, z drugiej natomiast jako dźwięki szeptane symbolizują pierwiastek czysto ludzki. Stają się tym samym szczególnym przejawem unifikowania znaczeń.

W opisaną nadrzędność świata idei wpisują się także inne pola obserwacji środków brzmieniowych w utworze. Do takich przestrzeni należy sfera techniczno-stylistyczna, dla której w przypadku *De profundis* istotnym punktem odniesienia jest perspektywa historyczna<sup>12</sup>, kompozytor zestawia bowiem dwie XX-wieczne estetyki: modernistyczną i postmodernistyczną. O ile w kontekście modernizmu możemy mówić o pewnej określonej, nowatorskiej stylistyce, o tyle postmodernizm swoją tożsamość buduje raczej w oparciu o filozofię miksowania i zabawy konwencjami, ale także minimalizm i eufoniczność<sup>13</sup>. W przyjętych przez kompozytora strategiach zwłaszcza ta ostatnia cecha, czyli eufoniczność brzmienia oraz powracające echa tonalności dur-moll, są kategoriami szczególnie rozpoznawalnymi.

<sup>12</sup> Wobec tego, co już powiedziano, zestawianie brzmień ostrych oraz eufonicznych, jako sobie przeciwstawnych, wyrasta do pewnego stopnia z opisanych kategorii *sacrum* i *profanum*.

<sup>13</sup> Por. J. PAJA-STACH, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: A. JARZEBSKA, J. PAJA-STACH (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Kraków 2007, s. 55–73.

Prymat jednak w dziele przejmują estetyka modernizmu. Nie leży ona jedynie w zakresie eksploatacji brzmień ostrych, choć to one są najbardziej spektakularne. Jej głównym przejawem jest funkcja czynnika brzmieniowego, jaką od początku podkreśla kompozytor. Myślenie tą kategorią ma swoje pierwotne źródło w sonoryzmie, jako strategii poszukiwania i eksplorowania barw. Do jej charakterystycznych przejawów należy także wykorzystywanie brzmień spoza tradycyjnego instrumentarium jak dźwięk gwizdków, krzyki, szept, syczenie. Wśród kategorii sonorystycznych sytuuje się również mikrotonowość, szczególnie obecna w postaci wielopoziomowych, opadających glissand, ale także jako inne brzmienia przejściowe. Do typowych eksperymentów z zakresu poszukiwań modernistycznych należy także pojawiający się w kontrolowanym wymiarze aleatoryzm (np. w partii smyczków, gdzie zaznaczone są tylko graficznie linie struktury melodycznej).

Usytuowana na drugim biegunie estetyka postmodernizmu, obok oczywistej i opisanej już eufoniczności, wyraża się także na gruncie dwóch zjawisk: struktur minimalistycznych i sposobu organizowania muzycznego czasu. Kluczowa dla minimalizmu powtarzalność pojawia się np. w partii fortepianów, gdzie kompozytor powtarza wielokrotnie dwie struktury akordowe – akord sekundowy o budowie: cały ton – półton oraz klaster w niskim rejestrze instrumentu. Ten zabieg ma również swoje uzasadnienie w narastającej kulminacji wyrazowej. Z kolei czas muzyczny cechuje obecność odcinków stagnacji, której przejawem jest trwanie akcji muzycznej, a nie jej rozwój. Takie fazy czasowego marazmu rozłożone są równomiernie w przebiegu dzieła i najczęściej zestawiane z nagle pojawiającymi się kulminacjami. W ten sposób kompozytor równoważy odcinki statyczne z dynamicznymi.

Wśród wszystkich pojawiających się w utworze perspektyw brzmieniowych dla obcujących z muzyką Czerniewicza słuchaczy czytelna jest jeszcze jedna. To eksplorowanie brzmień wypracowanych na gruncie muzyki elektronicznej. Kompozytor, który od kilku lat przeżywał w swej twórczości fazę silnej fascynacji muzyką generowaną komputerowo, ostatecznie postanowił przenieść te doświadczenia na muzykę akustyczną. W tym obszarze również można doszukiwać się przełamania obowiązujących konwencji, gdyż stosowanie brzmień komputerowych nie wymaga od kompozytora uwzględniania specyfiki wykonawczej i pozwala na nieograniczoną swobodę rozwiązań. Jednak z technicznego punktu widzenia proces odwrotny to mozolne poszukiwanie upragnionego efektu brzmieniowego na gruncie klasycznych środków. W tym procesie istotny udział mają ponownie efekty mimetyczne, które kompozytor musiał odnaleźć poza brzmieniem orkiestry. Ostatecznie niektóre osiągnięcia przez Czerniewicza brzmienia ludzko przypominają stosowane przez kompozytora brzmienia elektroniczne.

Podsumowując, można stwierdzić, że niezależnie od pola obserwacji koncepcja utworu pozostaje spójna. Na poziomie ideowym kompozytor sięga po kategorie uniwersalne – *sacrum* i *profanum*, które koegzystują w brzmieniowym wymiarze symbolicznym. W zakresie warsztatowo-estetycznym miksowanie wątków prowadzi do swoistej uniwersalizacji, która podporządkowana jest twórczej idei. Dodatkowym rysem jest ciekawa próba przenoszenia brzmień elektronicznych do świata muzyki akustycznej.

### Podsumowanie

Kantata *De profundis* w twórczości Marka Czerniewicza jest kolejnym utworem komentującym współczesną sytuację chrześcijan na Bliskim Wschodzie. Ten niezwykle ważki dla kompozytora temat pobudza intensywnie jego muzyczną wyobraźnię. W swoją refleksję twórca angażuje wszystkie komponenty dzieła; stają się one właściwymi nośnikami pozamuzycznego komunikatu. Na poziomie mikroformalnym Czerniewicz sięga po jednostki znakowe, które niezwykle intensywnie odwołują się do brzmieniowych archetypów kulturowych. Na poziomie makroformy buduje fazową koncepcję dzieła na podstawie nagromadzonych gwałtownych *climaxów*, które ponownie wpisują się w sens rozgrywającego się współcześnie dramatu. Realizowaniu pozamuzycznej idei służy głównie eksplorowanie dwóch opozycyjnych kategorii *sacrum* i *profanum*, którym faktycznie podporządkowane są wszelkie jakości brzmieniowe. Estetycznie dzieło czerpie więc swobodnie z rozmaitych przestrzeni: modernizmu, minimalizmu, eufoniczności i elektroniki. Brzmienia te stają się rodzajem narracji, którą kreuje kompozytor.

*Cantata De profundis* of Marek Czerniewicz – Christian reflection as sounds realization

#### Abstract

*Cantata De profundis* of Marek Czerniewicz is another musical piece commenting contemporary events in the Middle East area. These topics very important for composer, it's stimulating his imagination. Implementing this idea a composer uses every kind of musical sounds. Organizing of these sounds is connected with the dichotomy of pure, God world of *sacrum*, and barbarian, human world of *profanum*. This fundamental idea allows the composer creating piece between two different categories. Basic for this concept is freely way of using sources of sounds, which is important feature of creating meaning of musical piece.

Keywords: Marek Czerniewicz, Cantata *De profundis*, Christians in the Middle East, Christian reflection, unification of sounds

#### Abstrakt

Kantata *De profundis* w twórczości Marka Czerniewicza jest kolejnym utworem komentującym współczesną sytuację chrześcijan na Bliskim Wschodzie. Ten niezwykle ważki dla kompozytora temat pobudza intensywnie jego muzyczną wyobraźnię. W realizację tej koncepcji wpisują się w dziele wszelkie jakości brzmieniowe. Ich organizowanie wyrasta z rozterek kompozytora, dla którego światem współczesnym rządzi rozdarcie między boskim, doskonałym i pięknym *sacrum* a barbarzyńskim i przyziemnym *profanum*. Ta fundamentalna idea twórcza pozwala organizować koncepcję dzieła na podstawie dwóch opozycyjnych kategorii. Podstawowym założeniem jest więc swoboda w czerpaniu z różnych źródeł brzmieniowych, która jest ważnym środkiem kreowania sensu dzieła.

Słowa kluczowe: Marek Czerniewicz, kantata *De profundis*, chrześcijanie na Bliskim Wschodzie, refleksja chrześcijańska, unifikowanie brzmień.

#### Bibliografia:

- Autoreferat kompozytora opublikowany na stronach Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów <http://www.ck.gov.pl/promotion/id/12572/type/l.html>.
- DROBA K., *Sonoryzm polski*, w: M. PODHAJSKI (red.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. I: *Eseje*, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 277–281.
- ECO U., *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington: Indiana University Press 1984.
- KIWAŁA K., *Problem „znaczenia muzyki” w polskich koncepcjach fenomenologicznych na przykładzie II Symfonii Wigilijnej Krzysztofa Pendereckiego oraz IV Symfonii Witolda Lutosławskiego*, w: A. NOWAK (red.), *Dzieło muzyczne, znak*, Bydgoszcz 2012, s. 245–259.
- PAJA-STACH J., *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: A. JARZĘBSKA, J. PAJA-STACH (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Kraków 2007, s. 55–73.

SCHILLER-RYDZEWSKA J., *Semantyka tytułu jako klucz interpretacyjny religijnej twórczości Marka Czerniewicza*, „Liturgia Sacra” 22 (2016), nr 1 (47), s. 205–217.

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA – teoretyk muzyki, muzykolog, doktor habilitowany sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych, specjalność teoria muzyki. Zatrudniona na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim od 1997 r. Kierownik Katedry Nauk o Sztuce i Wiedzy o Kulturze. Autorka książki: *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (Warszawa 2016). Prowadzi badania nad polską muzyką współczesną, szczególnie twórczością kompozytorów środowiska gdańskiego. W latach 2012–2016 była redaktorem czasopisma naukowego „Ars inter Culturas”. Obecnie współredaguje dwumiesięcznik „Autograf” wydawany przez Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki.