



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Muzyka jako komunikat

Author: Irena Burczyk

Citation style: Burczyk Irena. (2017). Muzyka jako komunikat. "Konteksty Pedagogiczne" (2017, nr 1, s. 77-90), doi 10.19265/KP.2017.01877



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Irena Burczyk
irena.burczyk@us.edu.pl
Uniwersytet Śląski w Katowicach

MUZYKA JAKO KOMUNIKAT

Wprowadzenie

Muzyka towarzyszy nam w życiu codziennym w różnych sytuacjach. Słuchamy jej często mimowolnie, nie zastanawiając się ani nie analizując przesłania, jakie niesie. Komunikat może być przekazem emocji, znaczenia myśli, idei, informacją o nas samych: „ku wnętrzu – wsłuchując się we własną duszę [...], pretekstem samopoznania i autokontemplacji [...] i ku zewnątrz – [słuchając – I.B.] architektury dźwięków” (Kurek, Maliszewski, 2013, s. 33).

Omawiając zagadnienie muzyki jako komunikatu, nie można pominąć jej kontekstu sytuacyjnego. Na kontekst ten składa się sama muzyka z wcześniejszą wiedzą odbiorcy o niej, nastrój, emocje, nastawienie odbiorcy, jego doświadczenie muzyczne, reakcje innych słuchaczy na nią, reakcje afektywne, czyli emocjonalne, oraz informacje o jej wartości. Wszystkie te elementy mają wpływ na sferę poznawczą, związaną z dostarczaniem informacji (Jankowska, 2006).

Język muzyczny

Znaczenia w muzyce słuchacz może odebrać dzięki wiedzy, doświadczeniu muzycznemu, znając epizody, idiomy stylistyczne i konwencje. Przebiegi dźwiękowe nabierają nowego znaczenia z innymi elementami i poprzez te relacje implikują nowy sens. Zwrócił na to uwagę L.B. Meyer. Nie bez znaczenia jest percepcja, czyli odbiór muzyki, a co się z nią wiąże, spostrzeganie relacji pomiędzy przebiegami muzycznymi, identycznością, podobieństwem,

współrzędnością, podrzędnością, transformacją. Percepcja, a dalej rozumienie muzyki, organizacji percepcyjnej, zauważenie nowości, złożoności, hierarchicznej budowy, uchwycenie wertykalności i horyzontalności, a więc warstw i segmentów, mają znaczenie w odbiorze komunikatu. W percepcji ważne są prawa rządzące organizacją percepcyjną: prawo bliskości, podobieństwa, symetrii i regularności, dobrej kontynuacji, domykania (Jordan-Szymańska, 1990). Efekt kontrastu w wyniku zestawienia różnych wykonania utworu nie pozostaje bez wpływu na jego postrzeganie i odbiór, a co za tym idzie – przekaz znaczeń i emocji. Uwzględniając ten kontekst, każdorazowo możemy nawet ten sam utwór odbierać inaczej, a w rezultacie – przekaz komunikatu może być inny. Analogie w modelu lingwistycznej percepcji muzycznej polegają na zdolności czytania przez rozpoznawanie fonemów – tak melodia staje się odpowiednikiem zdania. Na zbieżność kompetencji lingwistycznych i muzycznych zwróciła uwagę B. Jabłońska (2014). J.A. Sloboda zauważył, że „fakt używania znaczników strukturalnych sugeruje, że przetwarzanie informacji muzycznych może być analogiczne do przetwarzania języka mowy” (Shuter-Dyson, Gabriel, 1986, s. 248). Sylaby są znacznikiem strukturalnym, gdyż z nich tworzymy słowa. Zaczęto tworzyć formuły niosące określone znaczenie muzyki: z uniesieniem – głośno, powoli, z blaskiem – szybko, z dużą liczbą kwint (Shuter-Dyson, Gabriel, 1986). R.H. Gundlach określił dwubiegunowość znaczeń parametrów tempa i rytmu; ożywiony, zadowolony, z blaskiem przeciwstawił godnemu, spokojnemu, przygnębionemu oraz delikatny, sentymentalny uznał jako opozycję słabego, niezdarnego, groteskowego. Współgrają z nimi określenia: szybkie tempo, gładki rytm, duża głośność przeciwstawione szerokiemu ambitusowi melodii, wysokim dźwiękom, tercjom, kwartom, kwintom (Shuter-Dyson, Gabriel, 1986).

Znaczenie muzyki odbieramy przez tempo i wysokość dźwięku. Tempo wolne to powaga, opanowanie, łagodność, szybkie – szczęśliwość, radość, podniecenie, niepokój. Dźwięki wysokie – nastrój żwawy, z humorem, niskie – smutek, majestat, godność, powaga; tryb molowy – smutek, rozmarzenie, sentymentalność, durowy – radość, wesołość. Dwuznaczność elementów nie jest niedoskonałością języka muzycznego (Shuter-Dyson, Gabriel, 1986). Czynnikiem mającymi kluczowe znaczenie dla odbioru są tempo i rytm. Ambitus i kierunek melodii nie odgrywają fundamentalnej roli.

D. Cooke postawił hipotezę o istnieniu „formuł podstawowych”, czyli prostych szeregów dźwięków. Formuły podstawowe w liczbie 16 szeregów to proste melodie, które Cooke uznał za najczęściej używane przez kompozytorów

na przestrzeni wieków. Warianty zwrotów muzycznych wyrażane są przez rytm, harmonię, barwę, dynamikę, fakturę, agogikę. Zwracano uwagę na to, że melodia jest czynnikiem trudnym do mierzenia, zdefiniowania, a co za tym idzie – może być tylko elementem kodowania poznawczego. Prowadzi to jednak do ustaleń, że muzyka jest systemem komunikacji. Jeżeli jest to system komunikacji, czyli rodzaj kodu – języka, to ma również składnię i znaczenia (semantykę i syntaktykę oraz semiotykę – Klimas-Kuchtowa, 2004). Proces składający się na poznanie to również percepcja, zapamiętywanie, odbieranie elementów muzyki i przekładanie na tenże język. Uwzględnić należałoby również procesy zachodzące w niewerbalnym odbiorze informacji, jakimi są bodźce dźwiękowe, i rolę mózgu. Muzyka jest systemem komunikacji między ludźmi lub językiem, czyli kodem (Shuter-Dyson, Gabriel, 1986).

Wybrane środki wyrazu muzycznego na przestrzeni wieków

Język muzyczny w ciągu wieków podlegał modyfikacjom. Przyczyniały się do tego różne środki wyrazu artystycznego, co miało wpływ na walory brzmieniowe, a także przekaz komunikatu. Język muzyczny różnych epok wykorzystuje kontrast dotyczący różnych parametrów utworu oraz brzmienia instrumentów.

Aby możliwe było usłyszenie muzyki, potrzebna jest wcześniejsza „cisza będąca środkiem artystycznym w opozycji do dźwięku” (Popowski, 2016, s. 23). Stosuje się ją dla podkreślenia punktów kulminacyjnych, w momentach zwrotnych, dla trwania w doznaniu wrażenia. Jest częścią narracji muzycznej, aby muzyka nadal brzmiała w wyobraźni lub aby cisza była pełna oczekiwania przed następującą po niej muzyką. „Cisza jest [...] pracą wyobraźni słuchacza, w której przebrzmiewają [...] skumulowane wątki wysłuchanej muzyki i kształtują się oczekiwania dalszego ciągu jej narracji” (Popowski, 2016, s. 23).

U kompozytorów okresu renesansu w muzyce zaznaczają się środki retoryki muzycznej, czyli „muzycznej przemowy” (Gwizdalanka, 2005, s. 119). Pozwala ona na wywołanie u odbiorcy uczuć proponowanych przez tekst. Muzyka kontrapunktyczna jest potraktowana jak retoryka. Zazębianie się odcinków w melodii daje zwartość, pozbawia kontrastów faktury lub brzmienia. Niektóre formy (madrygały) charakteryzuje „malarstwo dźwiękowe”. Poszczególne słowa opisywane są za pomocą odpowiednich rejestrów wysokich lub niskich, wartości rytmicznych rozdrobionych lub równej długości, naśladowane są westchnienia, okrzyki. J. Arcadelt (Gwizdalanka, 2005,

s. 136) środkami muzycznymi oddał ekspresję słowa: ból, cierpienie, śmierć. Sugestywność słów i ich ekspresja były umuzycznioną konwersacją, którą uzyskiwano poprzez schromatyzowanie, deklamacyjną melodię, duże skoki interwałowe. Tworzono w tym okresie „słowa muzyczne” (Gwizdalanka, 2005, s. 138) przekazujące siłę wyrazu. Stosowano ilustrację dźwiękową oddającą obrazy i odgłosy przyrody, np. śpiew ptaków. Symbolika dźwiękowa przejęta z renesansu kontynuowana była w baroku. Zjawisko muzyczne było symbolem stanu pozamuzycznego.

W baroku (monodia) znany był postulat „mowa – panią harmonii” (Gwizdalanka, 2005, s. 192). Muzykę uważano za „słowo ożywione dźwiękiem” (Gwizdalanka, 2005, s. 212). Miała odmalowywać afekty i być „mową dźwięków” (Gwizdalanka, 2005, s. 215). Formy emfaticzne, czyli wyrazowe, odzwierciedlały afekty wyrażone środkami muzycznymi: następstwa półtonów, skoki interwałowe, urozmaicenie przebiegów diatonicznych dużym skokiem interwałowym, chromatyką, stosowanie pauzy. Za pomocą odpowiednich tonacji i instrumentów również przedstawiano afekty, np. modus dorycki – wiarę, frygijski – nadzieję, eolski – miłość, lidyjski – sprawiedliwość, miksolidyjski – siłę, joński – przezorność, hipereolski – umiarkowanie. Skład instrumentów: wiara – 3 cynki, pozytyw; nadzieja – 3 viole dyskantowe; miłość – 3 skrzypiec dyskantowych, teorbany; sprawiedliwość – 2 flety, instrumenty smyczkowe; siła – 2 *clarini*, puzon; przezorność – 2 szalამაჟე, regał; umiarkowanie – 2 piszczałki, harfa (Michels, 2003).

Afektywne treści tekstów wyrażano za pomocą odpowiedniego użycia muzycznych zwrotów, figur, trybu, tonacji lub zmian artykulacji, pauzy, kierunku linii melodycznej, czy też dysonansów, agogiki, rejestrów. Głos wokalny podążał za rytmem mowy. Ważne słowa (np. gwiazda, miłość, niebo, ziemia) przypadały na mocne części taktu. Dźwięki wysokie oznaczały niebo, niskie – piekło. Wymieniano sześć typów afektu: zachwyt, miłość, nienawiść, pożądanie, radość, smutek. Figury, zwroty muzyczne używane były w celu przedstawienia tekstu lub namiętności, np.:

- następstwo półtonów – oddaje ból, cierpienie lub rozpacz;
- skok powyżej tercji w górę lub w dół, najczęściej o sekstę – zawołanie, okrzyk, ale również błaganie, wybuch trwogi, gniewu, rozpacz, euforycznej radości;
- interwał wznoszący – zapytanie muzyczne naśladowujące mowę;
- zakłócenie diatonicznego przebiegu melodii przez skok o duży interwał – wyrażanie smutku, bólu, żalości, kłamstwa, fałszu;

- zakłócenie naturalnego, diatonicznego przebiegu melodii przez chromatykę – zamilknięcie;
- pauza generalna – śmierć, pustka;
- wielokrotne przerywanie melodii – najczęściej powiązane z nastrojem bólu, lamentu (wzdychanie, tęsknota za kimś – Michels, 2003, s. 305).

W klasycyzmie stosowano ograniczenia środków formalnych, harmonicznym, instrumentacyjnych. Przestrzegano reguły doboru tonacji A, D, C, F, d, g, B, Es, c. Klasyczny ideał piękna spełniała harmonia, a wiodąca była melodia. Preferowano użycie instrumentów takich jak fortepian, skrzypce, klarnet. Kontrast dotyczył zarówno formy cyklicznej, jak i zróżnicowanego wyrazu muzycznego (Michels, 2003). H. Riemann ujął to jako „dyskursywny język dźwiękowy” (za: Michels, 2003, s. 371).

Romantyzm kontynuował wykorzystanie klasycznych gatunków. Nowymi formami wypowiedzi muzycznej były: miniatura fortepianowa, pieśń artystyczna (F. Schubert), poemat symfoniczny (F. Liszt), dramat muzyczny (R. Wagner). Słowa, idee uległy wysublimowaniu. Muzyka wypełniona była treściami pozamuzycznymi, uczuciami, programem, ideą. Piękno brzmienia charakteryzowało na pierwszym miejscu muzykę absolutną. Kompozycje wykorzystywały chromatyzmy, chwiejne tonalności. Użycie akordu „tristanowskiego” u Wagnera służyło odzwierciedleniu uczuć miłości, cierpienia, tęsknoty, spełnienia, śmierci i zbawienia. Wznoszenie i opadanie linii melodycznej oddawało stany ducha. Tematy i motywy niebezpieczeństwa, natarczywości, gorączki wynikały z bliskiego następstwa interwałowego, chromatycznego powtarzania i zwiększania dynamiki. Rytmika pozostawała klasyczna o hierarchicznym układzie akcentów. U L. van Beethovena często pojawiał się rytm synkopy, u R. Schumanna – rytm punktowany, zestawienie podziału dwudzielnego z trójdzielnym u J. Brahmsa. Preferowano brzmienia bliskie natury, róg, flet, wykorzystywano potęgę brzmienia orkiestry, chóru, u H. Berlioza – dźwięk instrumentów blaszanych: tuby, puzonu.

Impresjonizm na pierwszy plan wysuwał czynnik kolorystyczny wyrażający się przez nowy język muzyczny, długo trwające efekty dźwiękowe, wybrzmiewające, przeważającą dynamikę piano, specyficzną artykulację, tembr instrumentu, środki wyrazu wykorzystujące fakturę, materię dźwiękową, formę. Nastąpiło wysunięcie na plan pierwszy barwy, jakości brzmienia, zerwanie z monumentalnością obsady orkiestrowej na rzecz przejrzystej barwy uzyskanej solową obsadą, wykorzystanie pentatoniki, skali całotonowej, trybów modalnych. Rezygnowano z centrum tonalnego, a co za tym idzie – z hierarchii dźwięków.

C. Debussy, kompozytor impresjonizmu, w rozmowie z A. Giraud stwierdził, że „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne [...] muzyka jest tworzona dla niewyraźnego” (Jarociński, 1972, s. 137).

Wcześniejsze doświadczenia w poszukiwaniu nowych brzmień skutkowa-ły wzrostem znaczenia chromatyki, po akordzie „tristanowskim” następował dysonans po dysonansie, napięcie harmoniczne zatem nie rozwiązywało się, lecz utrzymywało się napięcie na dłuższym odcinku. Występowały barwne „plamy dźwiękowe” lub „plamy brzmieniowe” zamiast linearnej klarowności, konturu linii melodycznej. Priorytetem był nastrój, atmosfera, uczuciowe tło jako „niedookreślony impresjonizm” barwy (Michels, 2003, s. 515). Motyw pojawiający się w coraz to nowych harmonizacjach powodował rozczłonkowanie na kilka motywów o różnych kontrastowych jakościach brzmieniowych. Stosowano nowe sposoby gry, flażolety, tremola, grę z tłumikiem, pizzicato, glissando, arpeggio. Znaczenia nabrała obsada solowa w orkiestrze, harfa, celesta, gong, cała skala fortepianu, zestawienie skrajnych, ekstremalnych rejestrów, różnice głośności oscylowały często na poziomie piano i wynikały również z brzmienia orkiestry.

Ekspresjonizm, kierunek będący w opozycji do impresjonizmu, pod względem podobieństwa nawiązywał do romantyzmu. Można w nim dopatrzeć się emocjonalnych aspektów, a nawet ekstazy czy mistycyzmu. Punkt ciężkości przesunął się ku bezpośredniemu wyrażaniu przeżyć subiektywnych ze swymi skrajnościami, kontrastami, napięciami. Na pierwszym planie, jeśli chodzi o środki wyrazu, sytuowały się: atonalność, emancypacja dysonansu, chromatyzacja. Rytmikę, fakturę charakteryzowało rozbicie metroritmiczne. Pojawiły się akordy wielodźwiękowe, uszeregowania dźwięków skali całotonowej, naturalnym postępowaniem był półton, a nie szereg diatoniczny. U A. Skriabina mamy harmonikę centrową (Kowalska, 2001), akordy: „skriabinowski” lub „prometejski” (Kowalska, 2001), szczególne brzmienie barw instrumentów oraz rzadkie sposoby gry (tremola tuby i puzonów w niskim rejestrze). W *Poemacie ekstazy* kompozytor użył akordu syntetycznego, rozbudowanego aparatu orkiestrowego z organami i perkusją. Motywy zostały opatrzone programowymi komentarzami literackimi: „motyw wznoszenia”, „motyw marzenia”, „motyw woli”, „motyw ekstatycznej kulminacji rozkoszy” (Kowalska, 2001, s. 559). Stosowanie *Sprechgesang* (mowy śpiewanej) to wskazanie możliwości ludzkiego głosu. Występuje ten zabieg u A. Schönberga w poemacie *Księżycowy Pierrot*. Podstawą kolorystyki była różnorodna barwa instrumentów potraktowana sukcesywnie, a nie symultanicznie przez sumowanie brzmienia.

„Melodia barw dźwiękowych” (*Klangfarbenmelodie*) polegała u Schönberga na zmianie barw w tym samym akordzie, wynikającej ze zmiany instrumentów. Przy wszystkich parametrach, które są istotne, melodia sprawiała wrażenie „migotania” (Michels, 2003, s. 521). Dalszym etapem była dodekafonia, czyli równoważność i autonomia dźwięków skali. Parametry dźwięku różnicowano i organizowano w serie.

Schönberg w kompozycjach wykorzystywał *Sprechmelodie*, czyli melodię mówioną lub recytatora (*Sprecher* – Kowalska, 2001). Przedstawiciel dodekafonii A. Webern jest twórcą „idei amelodycznych” – „rozsypanych” układów dźwiękowych lub pojedynczych dźwięków – punktów (Kowalska, 2001). W punktualizmie dźwięki są przerywane pauzami, z odrębną dynamiką i artykulacją, w których poszczególne cechy elementów muzyki różnicują się. Brzmienia izolowane to kontrast brzmienia dźwięku z ciszą. Następuje smakowanie, odbiór każdego dźwięku osobno, jego walorów brzmieniowych, a muzyka przemawia za pomocą rozproszonych punktów dźwiękowych. Odbiorca – słuchacz napotyka trudności ze względu na śledzenie wątków rozproszonych, często bez współbrzmień, dających wrażenie „rozsypanych” w różnych rejestrach z silnymi kontrastami. Nowym doświadczeniem estetycznym była dla odbiorcy gra szmerów zastępująca system dźwiękowy, wprowadzenie nieokreśloności, przypadku, działania losowe – czyli aleatoryzm. W aleatoryzmie mamy do czynienia z przypadkowym doбором materiału muzycznego, który obejmuje wysokość, rytmikę, dynamikę, instrumenty, architektonikę utworu. W niektórych kompozycjach dowolność dotyczy wyboru kolejności kartek partytury, zarówno przez dyrygenta, jak i instrumentalistów – wykonawców (Kowalska, 2001).

W muzyce XX w. problemem dla słuchacza może być skupienie uwagi, emocji ze względu na nowy język dźwiękowy. Muzyka XX w. wykorzystuje inne, nowe zjawiska dla wyrażenia komunikatu, wynikające z potrzeby, by przekaz był nowoczesny, oryginalny, z użyciem nowych środków kompozytorskich. Nowości poszukiwano w technice wykonawczej – nowe sposoby gry na znanych już instrumentach (drzewcem smyczka), tradycyjne formy w nowych brzmieniach, harmonice, melodyce, rytmice, barwie dźwięku, strukturze, formie. Nastąpiło wejście w nowy świat dźwięków muzyki elektronicznej. Przejmowano wykorzystanie instrumentów z folkloru innych kultur, użycie nowych skal, myślenie serialne. Zamiast ujęcia motywiczno-tematycznego stosowano punktualistyczne ujęcie pojedynczego dźwięku. Kontrasty dotyczyły pojęć: gęsto – rzadko, jasno – ciemno, czyli gęstości faktury, nie zawsze

barwy, w ujęciu horyzontalnym, a często wertykalnym. G. Ligeti odrzucił harmonię, „zrezygnował” z rytmiki w znaczeniu tradycyjnym (*Atmospheres* – Michels, 2003, s. 551).

Muzyka XX w. to również różnego rodzaju poszukiwania eksperymentalne, takie jak: preparacja instrumentu przez metalowe pręty, elementy papierowe między strunami fortepianu, gra bezpośrednio na strunach fortepianu, wprowadzanie nowych źródeł dźwięku (naczynia kuchenne, kanistry samochodowe, stukot maszyn do pisania, plusk wody, odbiorniki radiowe nastawione na różne stacje – Kowalska, 2001). Nowe technologie wyznaczyły trend kompozycji, opierając się na nagraniach dźwięków naturalnych wykonanych za pomocą mikrofonu. Określano je terminem muzyki konkretnej, P. Schaeffer nazwał zaś „przedmiotami brzmieniowymi” (Kowalska, 2001, s. 614). Efekty dźwiękowe, które nagrywano, to: strumień wody, szum wiatru, uderzenie w metal, skrzywienie drzwi, hałas maszyny, strzały z karabinu, dudnienie metra, śpiew ptaków, głos ludzki, szmery. W tym czasie równoległe zaczęto tworzyć muzykę w oparciu o dźwięk wytworzony przez generatory elektroniczne. W zakres muzyki eksperymentalnej wchodziła muzyka na taśmę. Później pojawiła się muzyka komputerowa, w której rola kompozytora ograniczała się do wyboru reguł wyjściowych danych liczbowych, czyli parametrów dzieła (Kowalska, 2001). Panujący w muzyce XX w. sonoryzm skupiał się przede wszystkim na efekcie brzmienia materiału dźwiękowego. Do muzyki wkroczyła mechaniczność i motoryka. Oprócz wykorzystania nowego sposobu gry na instrumentach, generowania dźwięku za pomocą urządzeń elektroakustycznych i elektronicznych, przetwarzania za pomocą tych urządzeń dźwięków już istniejących, zestawiania instrumentów tradycyjnych z dźwiękami urządzeń elektroakustycznych i elektronicznych dodawano efekty wokalne, takie jak: mowa, chrząkanie, chrapanie, syczenie, szept. Kompozytorzy używali różnych środków, m.in. wielodźwięków, czyli klasterów.

Kompozycje sonorystyczne wykorzystują mowę, która jest dźwiękiem (fonetyka) i znaczeniem (semantyka). Pierwszym kompozytorem, który używał mowy w różnych odmianach – od niezrozumiałego dźwięku aż po fragmenty słów, okrzyki bólu, głosy wystawiające Boga składające się na nowe wydalenie dźwiękowe – był K. Stockhausen (*Gesang der Jünglinge im Feuerofen*). Ligeti wykorzystywał czystą fonetykę bez semantyki w sposób ironiczny, wirtuozowski (*Aventures, Nouvelles Aventures*). Posługiwał się nieistniejącym językiem, używał efektów chuchania, krzyku, szeptu, mruczenia, gwizdu, bulgotu, stękania. W ten sposób chciał przekazać emocje strachu, drwiny, hysterii,

namiętności, egzaltacji (Gwizdalanka, 2009). W innych utworach umieszczał odgłosy klaksonów samochodowych. L. Berio łączył fonetykę i dźwięki instrumentalne w utworze *Thema (Omaggio a Joyce)*. Przetwarzał również elektronicznie mowę (Michels, 2003).

W postmodernizmie zaczęto wykorzystywać całą skalę środków wyrazowych, czyli dotychczasowy dorobek poprzednich epok ujęty w nowym kontekście, przez skojarzenia, aluzje, cytaty, collage, czyli łączenie w utworze muzycznym różnych technik i elementów w nowym artystycznym kształcie (Michels, 2003). Uwzględnienie cytatu może być mikrocytatem (elementy struktur tonalnych) i makrocytatem (rozpoznawalne fragmenty utworów). Cytatem było wprowadzenie odniesienia, czyli umieszczenie treści zewnętrznej w utworze. Często tradycyjne gatunki odczytywane były na nowo, z uwzględnieniem indywidualności kompozytora.

Berio sztukę cytowania rozwinął, łącząc elementy dźwiękowe i fonetyczne przez elektronicznie przetwarzaną mowę. L. Nono wyrażał idee humanistyczne, a nawet polityczne, za pomocą nowych środków muzycznych.

„Słowa zostają podzielone sylabami między chór jakby [...] unoszący się od głoski do głoski, od sylaby do sylaby, jedna linia [...] – czasem gęstniejąca w dźwięki” (*Zawieszony śpiew* – Michels, 2003, s. 551).

Z ograniczeniem elementów muzyki, materiału muzycznego do krótkich, prostych motywów, czyli do tzw. muzyki repetycyjnej, mamy do czynienia w ramach muzyki minimalistycznej. Jej przykładem może być kompozycja S. Reicha *Clapping Music*, przeznaczona dla dwóch klaskających wykonawców (Kowalska, 2001). Oprócz aleatorycznych działań losowych – przypadku, językiem J. Cage’a jest cisza w utworze *Tacet 4’33”*, będącym swoistą prowokacją (Michels, 2003). W innej kompozycji Cage poszukiwał dźwięków, przetwarzał je elektroakustycznie, dodawał głoski, grupy słów w pięciu językach, wykonując je w różnych stylach: koloratura, jazz, głos dziecka, *Sprechgesang* (Gwizdalanka, 2009).

Muzyka formą komunikatu w filmie, teatrze, reklamie

Specyfika muzyki filmowej polega na złożoności relacji, w jakie wchodzi ona z obrazem, szmerami, dźwiękami akustycznymi (kroki, otwieranie drzwi), słowem ścieżki dźwiękowej. Filmowi niememu towarzyszyła improwizowana muzyka grana na żywo. Mogła mieć charakter wewnątrzkadrowy lub pozakadrowy, gdy jej źródła nie widać było na ekranie. Forma montażowa polega

na zestawieniu różnorodnych fragmentów muzycznych, które dopełniają obraz, słowo. Powstaje na użytek filmu lub jest adaptowana spośród już istniejącej, choć często nie odpowiada realiom stylistycznym języka, którym się posługuje. Obecność muzyki w filmie wnosi nowe treści, wzbogaca znaczenia (Michels, 2003). Utwór adaptowany niesie określone treści, czyli może je komunikować. Niektóre utwory wyzwalały nawykowe, wyuczone reakcje powstałe w wyniku obcowania z muzyką w określonych warunkach. Są to swoiste „hasła wywoławcze”, np. muzyka Chopina kojarzy się z polskością, hymn narodowy, *Bogurodzica* – odwołują się do skojarzeń patriotycznych. Znaczenie przejawia się emocjonalnością, nastrojem muzyki. W kulturze europejskiej skojarzenia może wywołać muzyka żałobna, taneczna.

Muzyka pozwala orientować się odbiorcy w przebiegu filmu przez swą fragmentaryczność, motywy towarzyszące pojawiające się zawsze w tych samych wątkach fabularnych, dramaturgicznych. Przeplatanie motywów sugeruje związek pomiędzy nimi lub przypomnienie ich. Przywołanie tematów muzycznych pozwala odwołać się, nawiązać do znanych odbiorcy wątków, nie mówiąc o nich wprost lub nie pokazując związanych z nimi obrazów. Muzyka może się odwoływać na zasadzie retrospekcji do wcześniejszych epok. Utożsamiane z sytuacją, postacią bądź wątkiem motywy muzyczne stają się często motywami przewodnimi. Muzyka występuje w filmach przyrodniczych o charakterze krajobrazowym, w filmach o charakterze tanecznym (musical) – wówczas czynnik rytmiczny wysuwa się na plan pierwszy. W komedii lub filmach propagandowych muzyka funkcjonuje na zasadzie kontrastu w stosunku do treści obrazu lub słowa. Muzyka funkcjonująca w określonej rzeczywistości kulturowej jest z nią utożsamiana i można ją cytować dla zaprzeczenia lub potwierdzenia ideologii. Wykorzystanie konkretnych przykładów muzyki artystycznej z epoki w filmie uzasadnione jest odniesieniem do tych samych estetyczno-filozoficznych przesłanek.

Muzyka w teatrze pojawiała się jako kompozycja muzyczna towarzysząca spektaklowi teatralnemu, ilustrująca słowo lub pełniła rolę dramatyczną, gdzie lepiej niż słowo wyrażała emocje. Była przywoływana dla stworzenia odpowiedniego klimatu, tła, atmosfery – czasami obyczajowej, historycznej czy patriotyczno-narodowej, dla skomentowania słów i zdystansowania się wobec nich, podkreślenia lub uwypuklenia elementów humorystycznych, będąc przerwami w celu zmiany nastroju danej sceny. Na istniejący materiał dźwiękowy składa się zarówno dźwięk mowy, śpiew, jak i efekty akustyczne, dźwięki muzyczne. Przez określenie „teatr” mamy na myśli teatr dramatyczny,

pantomimę, balet, operę czy nawet teatr muzyczny wraz z musicaliem, rewią, operetką, wodewilem. W niektórych słowo ma przewagę nad dźwiękiem lub jest równoważne, ale też mogą istnieć dzieła pozbawione słowa, jak w pantomimie czy balecie, gdzie muzyka dominuje. Muzyka zawsze zdolna była do przekazywania i pobudzania emocji. Uważano ją nawet za słowo ożywione dźwiękiem. Za pomocą środków muzycznych odmalowywano pozamuzyczne odgłosy natury.

Muzyka w reklamie pełni funkcję tła. W zależności od zastosowanego podkładu muzycznego informacja płynąca z reklamy ma wpływ na odbiór zawartego w niej przekazu – komunikatu. Wpływ ten może być związany z emocjami odbiorcy w stosunku do zastosowanej muzyki, z jego zaangażowaniem. Taki komunikat albo wzmacnia emocje pozytywnie, albo stanowi wyraźny dysonans, konkurując lub przeciwstawiając się treściom (znaczeniom). Czasami ten dysonans między treścią przekazu a muzyką jej towarzyszącą skłania nas do zainteresowania się informacją – treścią płynącą z komunikatu. Muzyka w reklamie to również wszelkie użyte dźwięki akustyczne, czyli odgłosy przyrody ożywionej, nieożywionej, odgłosy urządzeń, maszyn, przedmiotów, mowa, szum, szmer. Zastosowana muzyka może wywoływać skojarzenia o różnym wydźwięku, nawiązywać do dzieciństwa, młodości, które zazwyczaj pobudzając wyobraźnię, dają pozytywne skojarzenia. Właściwe dopasowanie kompozycji muzycznej do reklamy wytwarza sprzyjające, dobre nawiązanie do reklamowanego produktu, muzyka może wręcz być niezauważona. Warstwa muzyczna na użytek reklamy jest często specjalnie tworzona bądź dopasowuje się już istniejącą, często artystyczną. Takie wykorzystanie powoduje utożsamianie danego motywu muzycznego lub utworu z produktem reklamowym. W spotach reklamowych produktów polskich dla podkreślenia ich rodzimości, związku z krajem, wykorzystuje się utwory o charakterze symbolicznym, wręcz patriotycznym, kompozytorów polskich, np. fragmenty muzyki F. Chopina, zaznaczając w ten sposób elementy polskości. Często korzysta się z muzyki o charakterze kultowym, np. z fragmentów ścieżki dźwiękowej konkretnego filmu. Użyta muzyka wydobywa znaczenia kontekstu kulturowego materiału muzycznego znane z poprzednich epok i powszechnie odczytywane jako afekty (ból, cierpienia, wzburzenia, namiętności, niepokoju, sielanki). Wszelkie dźwięki akustyczne, muzyka właściwie dobrana mogą wspomagać przekaz niesionego komunikatu i wpływać na jego odbiór i skuteczność. Przekaz bazuje na ogólnokulturowym i subiektywnym odczuciu odbiorcy.

Konkluzja

Muzyka i język są formami komunikatu ze zróżnicowanym stopniem dookreślenia znaczeń. Zarówno w muzyce, jak i w języku mamy do czynienia z możliwością licznych nowych sekwencji (Wysocka, 2007) czy też kategorii dźwiękowych łączonych w ciągi o różnej długości i znaczeniu (Słoboda, 2002), będących „akustycznym strumieniem dźwięków” (Mika, 2007, s. 15). W jednym i drugim spotykamy się z semantyką oraz syntaktyką i semiotyką. I muzyka, i język mają charakter dźwiękowo-słuchowy (głosowy). Uniwersalność, specyfika, sukcesywność elementów składowych, które uwzględniają ogólnoludzką zdolność nabywania w tym zakresie kompetencji muzycznych i językowych, charakteryzują język i muzykę (Klimas-Kuchtowa, 2004). Przekaz informacji odbywa się przez nadanie sygnału – muzykę, który zostaje odebrany przez odbiorcę. Odkodowanie, czyli umiejętność właściwego odczytania i zinterpretowania informacji może przebiegać wówczas, jeżeli istnieje znajomość kodu komunikacyjnego (Ławrowska, 2013).

Dźwięk – podobnie jak słowo, [...] w przestrzeni niewyraźnego – jest nośnikiem tradycji i kultury [...], ludzkim obrazem historii [...]. Muzyka wyraża charakter miejsca i ludzi, przestrzeni, w której powstaje – jej pograniczności. Słuchając muzyki Obcego, oswajamy jego rzeczywistość i czynimy ją wspólną. Muzyka jest przestrzenią dialogu. (Kurek, Maliszewski, 2013, s. 31)

Bibliografia

- Gwizdalanka, D. (2005). *Historia muzyki*. Cz. 1. Kraków: PWM.
- Gwizdalanka, D. (2009). *Historia muzyki*. Cz. 3. Kraków: PWM.
- Jabłońska, B. (2014). Muzyka, edukacja, społeczeństwo – w stronę jakiego uczestnictwa w kulturze muzycznej. *Kultura i Edukacja*, 3(103).
- Jankowska, K. (2006). W stronę komunikacji muzycznej. Rola wychowania muzycznego we wspieraniu kompetencji socjalnych ucznia. W: W.J. Maliszewski (red.), *Komunikowanie społeczne w edukacji. Dyskurs nad rolą komunikowania*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Jarociński, S. (1972). *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*. Kraków: PWM.
- Jordan-Szymańska, A. (1990). Percepcja muzyki. W: M. Manturzevska, H. Kotarska (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. Warszawa: WSiP.
- Kisiel, M. (2015). *Język muzyki i mowa muzyczna w dialogu dziecka z dorosłym w edukacji elementarnej*. Katowice: Śląska Wyższa Szkoła Zarządzania im. gen. Jerzego Ziętka.

- Klimas-Kuchtowa, E. (2004). Uczenie się języka – uczenie się muzyki. *Wychowanie Muzyczne w Szkole*, 3.
- Kowalska, M. (2001). *ABC historii muzyki*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Kurek, J., Maliszewski, K. (2013). Muzyka i wartości. *Śląsk*, 12(217).
- Ławrowska, R. (2013). Kształtowanie umiejętności niewerbalnego komunikowania się uczniów podczas zajęć muzycznych. *Wychowanie Muzyczne*, 2.
- Michels, U. (2003). *Atlas muzyki*. T. 2, przeł. P. Maculewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Mika, B. (2007). *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia.
- Mirka, D. (2000). Co każdy kompozytor wiedzieć powinien. *Ruch Muzyczny*, 14.
- Popowski, R. (2016). O ciszy, dźwiękowości naszego świata, języku, muzyce i potrzebie ich rozróżniania w edukacji muzycznej. *Wychowanie Muzyczne*, 1.
- Shuter-Dyson, R., Gabriel C. (1986). *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, przeł. E. Głowacka, K. Miklaszewski, Warszawa: WSiP.
- Sloboda, J.A. (2002). *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Wysocka, M. (2007). Percepcja struktur prozodycznych i muzycznych w aspekcie rozwojowym. W: T. Woźniak, A. Domagała (red.), *Język. Interakcja zaburzenia mowy*. T. 2. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

MUZYKA JAKO KOMUNIKAT

Streszczenie: Artykuł podejmuje problematykę muzyki jako komunikatu niewerbalnego w procesie przekazywania wyrazu emocjonalnego i semantycznego. Autorka, wychodząc od zagadnień związanych z językiem muzyki, dokonuje przeglądu wybranych środków wyrazu muzycznego, którymi posługiwali się kompozytorzy na przestrzeni wieków. Zwraca uwagę na liczne podobieństwa na płaszczyźnie komunikacji obserwowalne w języku muzyki i języku werbalnym. Kilka refleksji poświęca obecności muzyki jako formy komunikatu w filmie, teatrze i reklamie.

Słowa kluczowe: język muzyki, środki wyrazu muzycznego, komunikat muzyczny, formy komunikatu muzycznego

MUSIC AS A MESSAGE

Summary: The following article focuses on the issue of music as a non-verbal message in the process of transferring emotional and semantic expression. The

author, starting from the issues related to the language of music, reviews the selected means of musical expression that have been used by composers over the centuries. Furthermore, she also draws attention to the numerous similarities occurring in the space of communication observed in the language of music and the verbal language. Some reflections presented within the paper are also devoted to the presence of music as a form of message in film, theater and advertisements.

Keywords: language of music, means of musical expression, message, forms of the musical message