

Original research paper**Joanna Schiller-Rydzewska**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ORCID 0000-0001-8598-8609
joannaschiller@wp.pl

Znaki i powtórzenia w muzyce Augustyna Blocha – próba reinterpretacji**Signs and Repetitions in the Music of Augustyn Bloch – an Attempt at Reinterpretation****Abstract**

This attempt to reinterpret the works of Augustyn Bloch is based on the philosophical thought of Gilles Deleuze. The transfer of the philosopher's thought, focused mainly on the analysis of literary works, into the scope of questions of music takes into account the peculiarity of a musical work – its ontological essence. Following the signs and repetitions in the music of Augustyn Bloch, I therefore distinguish two categories of phenomena. The first are borrowed signs. These are in fact quotations of the creative work of another. They bring the essence that grows from an outside source, and refer to group memory. The second are quotations of one's own creative work, original reminiscences, which most often symbolize earlier works; they also become a personal code of the artist's compositional strategy. The nature of these is twofold – externally emotive, when the message of meaning is recognized by a wide group of recipients, and internally emotive, recognizable only by a narrow circle of experts.

Repetitions of characters in each of these categories are present both in the surface layer (structural) and deep (expression) differences. Their catalog is most often dependent on the message of the work. The essence of repetition is therefore the internal tension depending on the difference.

Słowa kluczowe:

Augustyn Bloch, znaki w muzyce, powtórzenia w muzyce, Gilles Deleuze

Keywords:

Augustyn Bloch, signs in music, repetitions in music, Gilles Deleuze

Muzyka Augustyna Blocha zakotwiczona w manierze radiowca, wyrastająca ze źródeł emocjonalnej muzyki religijnej, nie jest wolna od pozamuzycznych znaczeń. Kompozytor przyznawał wielokrotnie, że językiem, od którego trudno mu się uwolnić,

jest muzyczna ilustracja. W dziełach usytuowanych w nurcie muzyki wysokiej niejako naturalnie pojawiają się reminiscencje takiego myślenia. Jest ono jednak wysublimowane i zawoalowane. Posługuje się znakami, które tworzą rodzaj ponaddzielowego kodu. Powtórzenia znaków stają się z czasem swoistą cechą twórczości Blocha. W dziełach ostatnich przyjmują one nawet funkcję pierwszoplanową.

Inspiracją dla niniejszych rozważań była myśl francuskiego filozofa Gillesa Deleuze'a¹, który w centrum swojej filozoficznej refleksji sytuuje dwie kategorie: znak i jego powtórzenie². W tym zakresie interpretacyjnym mieszczą się stosowane przez Blocha dźwiękowe struktury znakowe, które odnoszą się do pamięci czasu w jego pierwotnym wymiarze.

Wobec tak przyjętych założeń wstępnych istotne było wprowadzenie kategorii typologizujących, swoistych dla muzyki Blocha. Są to dwa pojęcia – wymiar emotywny oraz źródło znaku. Oba zresztą zajązają się w ten sposób, że sensy obecne już w samej strukturze znaku wynikają zazwyczaj z jego źródła. Podstawową obserwacją jest także fakt, że powtórzenia znaków w muzyce Blocha, w zależności od dzieła, przyjmują różną od pierwotnej postać. O sposobie ich modyfikacji decyduje natomiast kontekst dziełowy.

Typy znaków w muzyce Augustyna Blocha – źródła

W twórczości Augustyna Blocha można mówić o dwóch źródłach stosowanych przez niego znaków, są to znaki własne i zapożyczone. Obie te kategorie utożsamiam z ich pierwotną strukturą, przy czym nie zawsze znak jest tylko układem wysokości dźwięków przebiegających w czasie. Znakiem bywa także sam rysunek linii melodycznej o określonym napięciu wewnętrznym. Pojęcie struktury odnosi się więc do „nagiego” modelu, którym jest znak w swej pierwotnej postaci³.

Znaki własne w twórczości kompozytora ponownie wykazują dwojaką naturę. Z jednej strony są to struktury o wyraźnie zaznaczającej się emotywności zewnętrznej,

¹ Dla myśli francuskiego filozofa kluczowym punktem odniesienia jest twórczość literacka Marcela Prousta. Osią rozważań Deleuze'a są typowe dla pisarza kategorie czasu i pamięci. Zakres interpretacyjny myśli filozofa uzależniony jest od interpretowanej materii. Filozof polemizuje z klasycznym rozumieniem powtórzenia znaków, jako powielaniem tego samego. Deleuze wskazuje na konstytutywną funkcję zachodzącej pomiędzy powtórzeniami różnicy: „To samo nigdy nie wyszłoby z siebie, aby rozdzielić się na wiele «podobnych» zjawisk w cyklicznych odmianach, gdyby nie istniała różnica przemieszczająca się w tych cyklach i przebiegająca się w owo to samo, czyniąca powtórzenie imperatywnym, ale ukazująca tylko jego nagą postać”, cyt. za Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 370.

² W swojej książce *Proust i znaki* francuski filozof uzależnia typologię znaków w twórczości Marcela Prousta od sposobu ich odczytania w sensie implikacji emotywnych warunkowanych kategorią czasu. O znakach sztuki filozof mówi, że „dają nam czas odzyskany, czas absolutnie pierwotny, który gromadzi wszystkie pozostałe”, cyt. za Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. Michał Paweł Markowski (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000), 27.

³ Na strukturę jako taką powołuje się także w swej teorii Deleuze, który jej pozycję utożsamia z podstawowym porządkiem ontologicznym: por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, 370.

z drugiej zaś znaki emotywnie wewnętrznie. Ta typologia ma więc charakter, jak już wcześniej zaznaczono, kompilacji dwóch kategorii: źródła znaku i jego komunikatu emocjonalnego. W przypadku znaków emotywnych zewnętrznie zawarty w nich komunikat jest muzycznie jednoznaczny. Są to więc takie struktury, które w swojej istocie są nośnikami bardzo wyraźnych znaczeń. W przypadku znaków emotywnych wewnętrznie komunikat znaczeniowy pozostaje poza polem percepcji słuchacza. Znaki te są wewnętrznym kodem kompozytora.

Znaki własne, emotywnie zewnętrznie, obejmują zasadniczo dwie struktury. Pierwsza to znak „rozpaczy/grozy”, który opiera się na opadającej w kształcie linii melodycznej granej na główce fletu przy stopniowym zatykaniu wylotu powietrza ręką lub korkiem. Pierwotnie znak ten pojawia się w baletcie *Oczekiwanie*. Towarzyszy tam scenie walki, w której przegrywa pozytywny bohater – Bibulek. Kompozytor wprowadza ten znak, uwypuklając tragizm rozgrywającej się sceny.

Emotywność zewnętrzna tego znaku, a więc taka, którą bez dodatkowych sugestii odbierają słuchacze, jest tu niezwykle wyrazista. Jest to więc charakterystyczny dla Blocha środek budowania napięcia i sugerowania pozamuzycznych znaczeń.

X BIBUŁKA z CZARNYM oddalają się.
 X The PAPER-AWAITED and the BLACK go off.
 FRL. SEIDENPAPIER und der SCHWARZE entfernen sich.

fl ⁽⁶²⁰⁾ *per d e n d o s i*

vni

pti
tmb

Taniec rozpaczy.
 The dance of despair.
 Tanz der Verzweiflung.

♩ = ♩ = 54

Przykład nr 1. Augustyn Bloch, balet *Oczekiwanie*, takty 618-628 – pierwotna postać znaku „grozy”.

Drugim znakiem o równie intensywnej zewnętrznej emotywności jest znak „ulatujującej duszy”. Ta z kolei struktura opiera się na pomysśle odwrotnym – jest to sekundowo-glissandowy postęp w górę.



Przykład nr 2. Augustyn Bloch, *Warstwy czasu*, takty 280-290; pierwotna postać znaku „ulatu-jącej duszy” oznaczona *liberamente flautato*.

Znak ten po raz pierwszy użyty przez kompozytora w *Warstwach czasu* pojawia się w samym zakończeniu dzieła, które – napisane z okazji 40. urodzin, stanowi osobistą retrospekcję twórczości własnej. W finale utworu pojawia się więc symboliczne jego domknięcie, o którym kompozytor mówi tak: „człowiek umiera, a dusza gdzieś leci i nie wiadomo dokąd”⁴. Sugestywny charakter brzmieniowy tej struktury wiąże się tu z wyraźnym komunikatem zakończenia.

Licniejszą grupę znaków własnych reprezentują w twórczości kompozytora znaki emotywnie wewnętrznie, czyli takie którym twórca nadaje osobiste znaczenia ukryte dla słuchacza. Ich katalog obejmuje co najmniej dziewięć struktur. Można mówić o hierarchizowaniu przez kompozytora tych znaków, gdyż trzy z nich kompozytor stosuje wyraźnie częściej. Do takich znaków należy struktura, którą po raz pierwszy Bloch stosuje w *Medytacjach* na sopran, organy i perkusję (1961). Źródłem dla tego pomysłu jest tekst biblijny, a raczej jedno tajemnicze słowo „Sela!”, wywodzące się z Księgi Psalmów⁵. Do dziś badacze nie są pewni, co oznacza to zawołanie. Bloch nadał temu słowu własne znaczenie – rodzaj symbolu bezpośrednio odnoszącego się do osoby Stwórcy⁶. Pierwotnie biblijny zwrot pojawia się w głosie wokalnym, w refleksyjnym zakończeniu utworu.

Przykład nr 3. Augustyn Bloch, *Medytacje*, takty 190-196 – pierwotna postać znaku „Sela!”

⁴ Por. Joanna Schiller-Rydzewska, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (Warszawa: UMFC, 2016).

⁵ Por. Joanna Schiller-Rydzewska, *Pieśni na sopran Augustyna Blocha – muzyka współczesna w dialogu z tradycją chrześcijańską Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, w red. J. Bramorski, seria: Musica Sacra, (Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 2017), 216-229.

⁶ Ibidem, 196.

Wewnętrzna emotywność tego znaku wiąże się ze znaczeniem, jakie przypisywał mu kompozytor. Trzeba tu wskazać na jego wyraźnie religijny, a nawet egzystencjalny przekaz. Dodatkowo jego sens wzmocniony został poprzedzającymi słowami z Psalmu 39: „Otoś na dłoni wymierzył dni moje, a wiek mój jako nic przed Tobą” (Psalm 39, wers 4-5)⁷.

Obok znaków o charakterze egzystencjalnym, ewokujących silne emocje, pojawiają się także struktury, których znaczenie ma zupełnie inny, lżejszy wymiar. W tym obszarze ujawnia się druga twarz kompozytora – dowcipna, ironiczna, żartobliwa. Do tej kategorii należą dwa znaki własne, ematywne wewnętrznie: swingujący temat z baletu *Oczekiwanie* oraz kwintowa struktura z pieśni *Taka sobie muzyka*. Oba te znaki występują jako motywy inicjalne w wymienionych utworach. Pierwszy powiązany jest z atmosferą kawiarni, w której dźwiękowe tło tworzy zespół jazzowy.

Przykład nr 4. Augustyn Bloch, balet *Oczekiwanie*, takty 17-24 – znak „swingujący”.

Drugi natomiast to struktura kwintowa naśladowująca strojenie skrzypiec, która pierwotnie rozpoczyna pieśń *Taka sobie muzyka* na sopran i orkiestrę (1977) z cyklu skomponowanego do poezji Tadeusza Kubiaka⁸.

Znak *swingujący* odwołuje się do lekkiej, kawiarnianej atmosfery zabawy, sytuacji towarzyskich, relaksu. Z kolei *znak kwintowy* to symbol tego, co naturalne, tak jak naturalna jest gra na pustych strunach. W pieśniach do sielskich tekstów Kubiaka ten znak pojawia się jako symbol uwielbienia natury, a także uznania dla muzyki tradycyjnej, o której wprost mówi wiersz *Taka sobie muzyka*.

Emotywność wewnętrzna tych znaków wyrasta z dwóch obszarów, które w muzyce kompozytora w sposób szczególny łączą się z nastrojem przyjemności. Z jednej strony to atmosfera towarzyskiego spotkania, z drugiej sielski obraz budzącej się do życia przyrody.

Z kolei grupę znaków zapożyczonych cechuje emotywność zewnętrzna. Nawet jeżeli kompozytor przypisuje im jakieś autorskie znaczenia, to rozpoznawalność audytywna tych struktur jest tak oczywista, że stają się one jasnym komunikatem. Tu przede wszystkim należy wskazać melodię kolędy *Gdy się Chrystus rodzi*, która dla Blocha nierozzerwalnie wiązała się ze wspomnieniem czasu dzieciństwa, rodzinnego

⁷ Cytat na podstawie partytury. Źródło: *Księga psalmów*, tłum. Czesław Miłosz (Paris: Éditions du Dialogue, 1982).

⁸ Kompozytor sięgnął tu do tematycznie jednorodnych tekstów Tadeusza Kubiaka, skupionych wokół tematyki sielskiej: *Wiosna*, *Gdy zakwitną krokusy*, *Czemu ty słoneczko*, *Jesienny motyl* z tomiku *Gdy zakwitną krokusy*, *Biegały kurki*, *Krowy jak boże krowki* z tomiku *Pawie wiersze* i *Taka sobie muzyka* z tomiku *Taka sobie muzyka*.

domu i odświętnego nastroju świąt Bożego Narodzenia. Po raz pierwszy motyw kołedy jako znak występuje w *Oratorium* na organy, smyczki i perkusję (1981/82).



Przykład nr 5. Augustyn Bloch, *Taka sobie muzyka*, Pieśń VII nr 1; pierwotna postać kwintowego znaku „natury”.



Przykład nr 6. Augustyn Bloch, *Oratorium na organy, smyczki i perkusję*, takty 75-84 – motyw kołedy *Gdy się Chrystus rodzi* jako znak.

Wśród znaków zapożyczonych w twórczości kompozytora ważną kategorię źródeł stanowią pieśni religijne i patriotyczne np. *Boże coś Polskę*, suplikacja *Święty Boże*, czy żołnierska piosenka *Czerwone maki na Monte Cassino*. Z każdej z tych melodii Bloch wybiera tylko kilkudziesięciodźwiękowe fragmenty i umieszcza je w najwyższym głosie konstrukcji. Taki zabieg świadczy o tym, że intencją kompozytora jest jednoznaczne odczytanie zapożyczonych znaków. Przykładowo z melodii *Boże coś Polskę* Bloch wybiera fragment, któremu towarzyszą pierwotnie słowa *Ojczyznę wolną*. Ten znak pojawia się również w *Oratorium* – utworze pisanym w trakcie wprowadzenia stanu wojennego. Cały utwór nosi więc piętno wydarzeń z początku lat 80., a użycie przez Blocha tej właśnie struktury wpisuje się jednoznacznie w kontekst polityczno-historyczny dzieła.



Przykład nr 7. Augustyn Bloch, *Oratorium*, część II, takty 167-170 – znak *Boże coś Polskę*.

Znaki zapożyczone są więc nośnikiem bardzo konkretnych znaczeń zakorzenionych w tradycji kulturowej. Kompozytor używa ich dla wzmocnienia komunikatu, a nawet zwerbalizowania idei dzieła.

Znaki różnie powtarzane

Powyższy katalog struktur znakowych, który obserwujemy w twórczości Augustyna Blocha, tworzy załączek systemu postępowania kompozytorskiego. Ich powtórzenia powierzchownie mogą uchodzić za identyczne. Jednak przyglądając się im w kontekście myśli Deleuze'a, odkrywamy nowe perspektywy interpretacyjne: „Wszelka jednostkowość jest pewnym początkiem na linii horyzontalnej, (...) wzdłuż której jednostkowość wędruje, tworząc jakby swoje reprodukcje lub kopie, które stanowią elementy powtórzenia nagiego. Ale jest rozpoczynaniem od nowa, na linii wertykalnej, która kondensuje jednostkowości i gdzie tka się inne powtórzenie, na linii afirmacji przypadku”⁹.

Powtarzane w twórczości Blocha znaki nie są więc powielaniem, kopiowaniem i reprodukowaniem „tego samego” nawet wówczas, gdy ich powierzchowny poziom strukturalny jest tożsamy. Właściwa, głęboka warstwa zachodzącej pomiędzy powtórzeniami modelu różnicy jest istotą nowego sensu, jaki znak zyskuje: „Różnica nie jest tym co różne. To co różne jest dane. Różnica jest zaś tym, przez co dane jest dane”¹⁰.

Wobec wyróżnionych powyżej kategorii znaków Blocha można założyć, że kwestia różnicy będzie w jakimś stopniu warunkowana ontologicznymi własnościami modelu. Posiłkujemy się więc zastosowaną typologią. Dlatego w pierwszej kolejności sięgamy po emotywny zewnętrznie znak „rozpaczy/grozy”, który Bloch powtarza stosunkowo najczęściej. Po balecie *Oczekiwanie* pojawia się on w: operze *Ajelet, córka Jeftego*, w balecie-operze-pantomimie *Bardzo Śpiąca Królowna*, w *Poemacie o Warszawie*, *Oratorium*, *Nie zabijaj!*, *Zostań Panie z nami!* We wszystkich tych dziełach uderza działanie silnie zaznaczającej się idei, najczęściej akcentowanej w tytule oraz tekście. W utworach scenicznych i posiłkujących się tekstem kreowana sytuacja dramaturgiczna jest czytelna. Ale nawet w *Oratorium*, w którym pobrzmiewają echa wprowadzenia stanu wojennego, choć nie wynika to z nazwy, a jest jedynie sugerowane tytułami części, sens dzieła niewyraźny wprost, także pozostaje jasny.

⁹ Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, 294.

¹⁰ Ibidem, 311.

18

cl

tr

frull.

tb

pc

I tmb

II tmb

III c

c null

IV gc

V tmp 1,2

VI tmp 3,4

lento

S

1-8

9-16

A

1-8

9-16

* rozpaczliwe okrzyki na tonach najwyższych, ale zróżnicowanych wysokościach
shouts of despair on the highest but different pitches

Przykład nr 8. Augustyn Bloch, *Poemat o Warszawie*, nr 18, takty 18-21; powtórzenie znaku „grozy” z różnicą w aparacie wykonawczym

Zasadniczo znak „grozy” wpisuje się w nastrój tragizmu, przerażenia, poczucia beznadziejności. Sam także odpowiada za kreowanie takiej aury. Obserwując sytuacje jednostkowe, dochodzimy do wniosku, że pierwotny model ulega wyraźnym modyfikacjom znaczeniowym. Od absolutnego tragizmu jednostki ludzkiej, gdy w operze *Ajelet* towarzyszy składaniu ofiary życia, po baśniowo-magiczną sytuację w *Bardzo Śpiącej Królownie*, kiedy pojawia się w scenie przekłucia palca wrzecionem, po której królowna zapada w stuletni sen. W *Poemacie o Warszawie* z kolei wyraźnie wskazuje na dramat powstania warszawskiego – pojawia się po słowach: *Moje miasto ogniem palone (Adam Ważyk), Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem (Krzysztof Kamil Baczyński)*, kiedy jeszcze brzmiały werble budujące skojarzenia militarne. W *Oratorium* dodatkowo kompozytor wzmacnia siłę znaku, używając go w początkowym fragmencie: znak „grozy/rozpaczy” niejako inicjuje tragiczną ideę, przepowiada dramatyczny kształt wydarzeń, już u progu dzieła jest wyrazem rezygnacji i zwątpienia.

W monumentalnym, wieloobsadowym *Nie zabijaj!*, poświęconym księdzu Jerzemu Popiełuszce, znak „grozy” występuje w części III zatytułowanej: *Człowiek jako cień przemija* kompilującej wszystkie najbardziej mroczne i przejmujące sytuacje związane z zamordowaniem księdza. I wreszcie w *Zostań Panie z nami* jest symbolem odchodzenia i lęku przed śmiercią.

Można więc mówić, że głęboki wymiar znaku ulega silnym modyfikacjom dzięki zmiennym kontekstom znaczeniowym, choć pozornie jego zasadniczy poziom – sytuacja modelowa związana z nastrojem grozy i rozpacz – nie zmienia się. Różnice w jego powtórzeniach odnoszą się bezpośrednio do zmiennej sytuacji narracyjnej.

Stąd nowe odczytanie znaku, które w powtórzeniu buduje różnica rozumiana jako to, przez co „dane jest dane”¹¹.

Obserwując wreszcie warstwę powierzchniową znaku „grozy” w pryzmacie środków technicznych, można z kolei skonstatować, że przeważnie jest on przypisany do gry na flecie. Ale i w tym zakresie, czysto zewnętrznym, pojawia się istotne odstępstwo w *Poemacie o Warszawie*, gdzie znak ten występuje w partiach klarnetów i w głosach wokalnych. Taki zabieg dodatkowo podkreśla dramaturgię znaku, który ulega zwielokrotnieniu dzięki powiększeniu wolumenu brzmienia. Zazwyczaj bowiem w partiach fletów jest to struktura wyciszona. Tym samym kompozytor dąży do spotęgowania tragizmu w sytuacji narracyjnej związanej z losem powstańców warszawskich¹². W tym dziele więc także warstwa powierzchniowa jest nośnikiem zasadniczej brzmieniowej różnicy, co oznacza, że model zostaje ograniczony jedynie do rysunku linii dźwiękowej.

Użycie przez kompozytora znaku „rozpacz/grozy” dopiero w powtórzeniach, za sprawą różnicowanych kontekstów, ujawnia głębokie, nowe sensy znaczeniowe. Powtórzenie znaku nie jest więc tym samym, czym jest pierwotnie zastosowany model. Tak dzieje się również w przypadku drugiego znaku własnego emotywnego zewnętrznego – znaku „ulatującej duszy”, który pojawia się relatywnie rzadziej, ale jest równie silnym komunikatem brzmieniowym.

W grupie znaków własnych emotywnych wewnątrznie najczęściej kompozytor sięga po znak „Sela!” W sytuacji modelowej można mówić, że znak ten ma dwojaką naturę. Z jednej strony przynależy doń określona struktura dźwiękowa, z drugiej zaś wypowiedziane słowo. Powtórzenia znaku wskazują na to, że słowo jako takie jest dla kompozytora nawet ważniejsze. Dlatego znak ten pojawia się w utworach z udziałem głosów wokalnych: *Anenaiki*, *Oratorium Gedanense*, *Pieśń przed zaśnięciem*, przy czym tylko w ostatnim utworze powtórzenie opiera się na pierwotnym modelu dźwiękowym. W twórczości Blocha znak ten jest wyrazem szczególnej łączności z Bogiem. W nim koncentruje się religijne zakorzenienie kompozytora, jak również jego późniejsze, filozoficzne podejście do idei Absolutu. Najbliższe tej idei są dwa skrajne momenty użycia znaku „Sela!”: jego pierwotna postać w *Medytacjach* oraz w przedostatnim dziele kompozytora *Pieśni przed zaśnięciem*. W obu tych dziełach

¹¹ Ibidem, s. 311.

¹² Por. Joanna Schiller-Rydzewska, „Refleksja egzystencjalna i patriotyczna w twórczości Augustyna Blocha”, *Edukacja Muzyczna* 130 (2018): 37-52.

łącność z Bogiem nacechowana jest lękiem przed śmiercią. W *Medytacjach* ma charakter młodzieńczej refleksji, śmierć przeraża swoją bezwzględnością i nieuchronnością. Natomiast w *Pieśni przed zaśnięciem* znak ten włącza się w solilokwialny charakter dzieła, pojawia się tu jako symbol zdystansowania i pogodzenia z losem. Te dwie sytuacje użycia znaku „Sela!” łączy dokładne powtórzenie struktury dźwiękowej. Tym samym kompozytor podkreśla pokrewieństwo znaczeń, pomimo dzielącego utwory czasu powstania.

Przykład nr 9. Augustyn Bloch, *Pieśń przed zaśnięciem*, takty 118-120 – znak „Sela!”

Z kolei w *Anenaikach* i *Oratorium Gedanense* koncepcja powtórzenia znaku „Sela!” koncentruje się na słowie jako takim. W obu dziełach słowo to występuje w głosach chóralnych w przesuwanej o pół tonu w górę konstrukcji klasterowej.

Przykład nr 10. Augustyn Bloch, *Oratorium Gedanense*, takty 307-309 – znak „Sela!”

W ten sposób kompozytor zaciera podstawową strukturę melodyczną, koncentrując się na słowie, które wybrzmiewa w wielogłosowej konstrukcji synchronicznie. W obu tych przypadkach znak „Sela!” wskazujący na osobę Boga, jego szczególną bliskość związany jest z instytucją Kościoła katolickiego i dedykacją dzieła, bowiem *Anenaiki* powstały w hołdzie papieżowi Janowi Pawłowi II z okazji inauguracji jego pontyfikatu. *Oratorium Gedanense* z kolei kompozytor poświęca miastu, ale także jego świątyni, a więc Bazylice Mariackiej, która w dziejach grodu jest symbolem świętności i potęgi. Można zatem ostrożnie skonstatować, że dla Blocha samo słowo „Sela!” wiąże się z Kościołem jako instytucją i świątynią, podczas gdy w oryginalnej, modelowej postaci zyskuje wymiar bardziej osobisty, modlitewny. Modyfikacja warstwy powierzchniowej znaku, która zmienia całkowicie jego strukturę dźwiękową,

pozostawiając jedynie symbolikę biblijnego zawołania, ma więc istotne znaczenie. Jednocześnie w obu omówionych przypadkach znak ten ma wyraźnie religijny sens.

26

The image shows a page of a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The page is numbered 26 in the top left corner. The score is for measures 77-78 of Augustyn Bloch's 'Anenaiki'. The vocal parts have lyrics: Soprano: 'SE LA A', Alto: 'NE A GHI E HA', and Tenor: 'SE LA A'. The piano accompaniment consists of chords and some melodic lines. Dynamics are marked as *mf* and *mp*. There are some handwritten annotations in blue ink at the top of the page, including '26' and 'Sela!'. The score is written on a system of staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).

Przykład nr 11. Augustyn Bloch, *Anenaiki*, takty 77-78; znak „Sela!”

Powtórzenia pozostałych znaków własnych emotywnych wewnątrz: znaku „swingującego” i znaku „kwintowego” również cechuje modyfikacja postaci modelowej. Znak „swingujący” powtórzony w jednym z odcinków solowego *Clarinetto divertente* (1976) ujawnia się jako wariant możliwych brzmień i technik klarnetowych. Utwór jest bowiem swoistym studium w tym zakresie. Zasadniczo charakter znaku „swingującego” wyznacza tu już tytuł miniatury, który można tłumaczyć, jako *Zabawny klarnet*. Podstawowe znaczenie znaku zostaje zachowane: nadal pojawia się więc konwencja zabawowa. W swym powtórzeniu znak ulega jednak niewielkim

przeobrażeniom, które prowadzą do rozszerzenia i powtarzania zasadniczej struktury rytmicznej.



Przykład nr 12. Augustyn Bloch, *Clarinetto divertente*, nr 9, takty 13-22 – powtórzenie „znaku swingującego”.

Zmianie ulega więc jego struktura powierzchniowa. Z kolei znaczenie znaku „swingującego” w jego powtórzeniu oddala go od atmosfery kawiarni. Znak wiąże się tu z urozmaiconym i lekkim w konwencji studium klarnetowych technik sonoryzmu. To powtórzenie znaku powoduje więc wyraźne przesunięcie akcentów.

Z kolei znak „kwintowy” powtórzony w *Musica per clarinetto e quattro archi* (1984/85) pojawia się we wszystkich głosach utworu, również w klarnecie.

W tym jednak przypadku, podobnie jak w *Warstwach czasu*, emotywny wewnętrznie znak nie jest nośnikiem dodatkowych znaczeń. Ma jedynie charakter autorskiej reminiscencji, odwołania się do pamięci czasu minionego, własnych wspomnień kompozytora.

Przykład nr 13. Augustyn Bloch, *Musica per clarinetto e quattro archi*, takt 205 – powtórzenie znaku „kwintowego”.

Ostatecznie w grupie znaków zapożyczonych najczęściej eksplorowany przez kompozytora jest motyw kolędy *Gdy się Chrystus rodzi*, powtarza się on kolejno w: *Musica per clarinetto e quattro archi* (1985), *Exaltabo te* (1988), *Musica per tredici ottoni* (1988) oraz *W górze nad nami* (2003). Emotywność zewnętrzna pozostaje tu wyraźnie sprzęgnięta z osobistym wspomnieniem kompozytora, dla którego rodzinna atmosfera świąt Bożego Narodzenia to bardzo ważne, intensywnie przeżywane wspomnienie okresu dzieciństwa. Znak wywodzący się z melodii kolędy wiąże się w dokonaniach kompozytora z twórczością dojrzałą i późną. Po raz pierwszy, jako

model, pojawia się w *Oratorium* (1981/82). Tam odwołuje się do wartości rodzinnych i religijnych, jest symbolem polskiej tradycji narodowej brutalnie tłamszonej przez komunistyczny reżim, ale także symbolem grudnia, miesiąca w którym święta Bożego Narodzenia poprzedził atak władzy na rodzącą się w Polsce demokrację w roku 1981. Jego powierzchniowa struktura pierwotnie przypisana jest do partii organów, ale najważniejszą jej cechą jest eksponowanie znaku w najwyższym głosie konstrukcji. Powtórzenia znaku nie występują w głosie organów. Stąd konstatacja, że jego struktura powierzchniowa związana jest raczej ze sposobem eksponowania znaku, nie zależy natomiast od aparatu wykonawczego. Za źródło znaku w sensie emotywnym należy uznać intensywne przeżycia kompozytora, związane pierwotnie z atmosferą świąt, a następnie z wydarzeniami wprowadzenia stanu wojennego. Jednakże jego powtórzenia zacierają tę silną reakcję na bieżące wydarzenia polityczne. Kompozytor raczej koncentruje się na wątku wspomnieniowym, rodzinnym. Ta tendencja wyraźnie ujawnia się w kameralnych utworach instrumentalnych: *Musica per clarinetto e quarto archi* oraz *Musica per tredici ottoni*.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (vn I), Violin II (vn II), Viola (vl), and Violoncello (vc). Each instrument part features a triplet of notes, with a bracket and the number '3' above the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notes in the triplet for all instruments are G4, A4, and B4.

Przykład nr 14. Augustyn Bloch, *Musica per clarinetto e quattr archi*, takty 69-72 – powtórzenie znaku *Gdy się Chrystus rodzi*.

W obu tych utworach kompozytor wyraźnie eksponuje znak. Nie tylko jako najwyższy głos konstrukcji, ale także w pozostałych głosach, które współdziałają harmonicznym i brzmieniowo. W sensie formalnym również znak ma swoje odrębne miejsce. Kompozytor jakby na moment przerywa, zawiesza tok narracji, dla której znak jest swoistą pauzą, zatrzymaniem, oddechem. Siła znaku jest więc szczególnie wzmocniona.

Podobnie jednoznaczna ekspozycja znaku pojawia się w chóralnym *Exaltabo te*. Tu jednak wobec religijnego kontekstu całego dzieła (w utworze kompozytor wykorzystuje tekst Psalmu 145, wers 1) znak również zyskuje zabarwienie religijne. Punkt ciężkości jego znaczeń przeniesiony zostaje na przywołanie tajemnicy Bożego Narodzenia.

Przykład nr 15. Augustyn Bloch, *Musica per tredici ottoni*, część IV, takty 7-11 – powtórzenie znaku *Gdy się Chrystus rodzi*.

Przykład nr 16. Augustyn Bloch, *Exaltabo te*, takty 51-54 – powtórzenie znaku *Gdy się Chrystus rodzi*.

Powtórzenie znaku *Gdy się Chrystus rodzi* odnajdujemy wreszcie w fazie twórczości ostatniej Augustyna Blocha w utworze z roku 2003: *W górze nad nami*. Modlitewny charakter, reminiscencje technik chóralnych i retrospektywność materiałowa nadają dziełu jednoznacznie solilokwialny wyraz. Uwagę zwraca także dedykacja: „Moim Rodzicom”. Użycie omawianego znaku w tym utworze wyraźnie jednak różni się od pozostałych sytuacji, choć podobnie do wcześniejszych ujęć udział w projekcji znaku biorą wszystkie głosy konstrukcji. Po raz pierwszy jednak kompozytor wprowadza zmodyfikowany, ale czytelny tekst kołеды.

The image shows a handwritten musical score for a choir, consisting of two systems of four staves each. At the top left, the number '62' is circled. The time signature is '5/8'. The lyrics are in Polish: 'O DZI Gdy się Chrystus rodzi'. The notation is dense with notes and rests, and includes some handwritten annotations.

Przykład nr 17. Augustyn Bloch, *W górze nad nami*, takty 59-62 – powtórzenie znaku *Gdy się Chrystus rodzi*.

Po tak wzmocnionej projekcji znaku narracja zawiesza się – pojawia się długo brzmiąca fermata. Emotywność tej sytuacji ma wyraźnie osobisty charakter. Jest wspomnieniem i przeczuwaniem końca. Wpisuje się w przeżywanie ostatecznego odchodzenia.

Podsumowanie

Wobec powyższych obserwacji jasna staje się pierwotna konstatacja Deleuze'a, że powtórzenie nigdy nie jest „tym samym”. We wszystkich omówionych sytuacjach Bloch zmienia pierwotny obraz znaku. Zmiany w strukturze powierzchniowej zachodzą głównie za sprawą aparatu wykonawczego, ale także rysunku melodycznego,

wysokości dźwięków i struktury rytmicznej. Te modyfikacje nie zaburzają jednak ontologii znakowej, kompozytor zawsze zachowuje cechy istotne dla pierwotnej tożsamości znaku. Intensywniejsze różnice pojawiają się w wymiarze emotywnym, gdzie pierwotne znaczenie zyskuje nowe sensory, ulegając poszerzeniu lub przeciwnie – zawężeniu. Różnica więc dokonuje się na obu poziomach – powierzchniowym i głębszym. Jest także konstytutywną i celową cechą powtórzenia znaku wpisaną już w jego ontologiczny wymiar.

Bibliografia:

Druki muzyczne i partytury w rękopisach:

- Bloch, Augustyn. *Anenaiki na 16-głosowy chór mieszany a cappella*. Kraków: PWM, 1980.
- Bloch, Augustyn. *Bardzo Śpiąca Królewna opera- balet- pantomima w jednym akcie*. Kraków: PWM, 1975.
- Bloch, Augustyn. *Clarinetto divertente – miniatura na klarnet solo*. Warszawa: Agencja Autorów, 1977.
- Bloch, Augustyn. *Exaltabo te per coro misto*. Warszawa: Agencja Autorów, 1988.
- Bloch, Augustyn. *Medytacje na sopran organy i perkusję*. Kraków: PWM, 1963.
- Bloch, Augustyn. *Musica per clarinetto e quarto archi*. Warszawa: Agencja Autorów, 1986.
- Bloch, Augustyn. *Musica per tredici ottoni*, 1991, autograf partytury w zbiorach autorki.
- Bloch, Augustyn. *Oczekiwanie, balet w jednym akcie*. Kraków: PWM, 1966.
- Bloch, Augustyn. *Oratorium Gedanense*, 1997. Autograf partytury w zbiorach autorki, 1997.
- Bloch, Augustyn. *Oratorium na organy, smyczki i perkusję*. Kraków: PWM, 1982.
- Bloch, Augustyn. *Pieśń przed zaśnięciem na sopran koloraturowy, cztery soprany i zespół instrumentalny*. Autograf partytury w zbiorach autorki, 2002.
- Bloch, Augustyn. *Poemat o Warszawie na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę*. Kraków: PWM, 1983.
- Bloch, Augustyn. *Taka sobie muzyka, cykl 7 pieśni na sopran i orkiestrę*. Kraków: PWM, 1983.
- Bloch, Augustyn. *W górze nad nami medytacje na cztery sopran, cztery alt, cztery tenory, cztery basy oraz organy*. Autograf partytury w zbiorach autorki, 2003.
- Bloch, Augustyn. *Warstwy czasu na 15 instrumentów smyczkowych*. Kraków: PWM, 1980.

Książki i artykuły

- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Tłum. M.P. Markowski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Schiller-Rydzewska, Joanna. *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna*. Warszawa: UMFC, 2016.
- Schiller-Rydzewska, Joanna. *Pieśni na sopran Augustyna Blocha – muzyka współczesna w dialogu z tradycją chrześcijańską*. W *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, red. J. Bramorski, seria: Musica Sacra. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 2017..
- Schiller-Rydzewska, Joanna. „Refleksja egzystencjalna i patriotyczna w twórczości Augustyna Blocha”. *Edukacja Muzyczna* 13 (2018): 37-52.