

MIECZYŚLAW GALUSZKA
Akademia Medyczna w Łodzi
KAZIMIERZ KOWALEWICZ
Uniwersytet Łódzki

MUZYKA I TAJEMNICA. RECEPCJA *III SYMFONII* HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO

„To oczywiste, że nie ma związku między olśnieniem
i ciemnym bólem, okrucieństwem.”
(Adam Zagajewski: *Rozmowa z Fryderykiem Nietzschem*)

I. WPROWADZENIE

Modernizm, awangarda, postmodernizm to terminy należące do ograniczonego zestawu słów zapewne najczęściej powtarzanych w refleksji o sztuce i kulturze u schyłku XX wieku. Troska o ich właściwe użycie to nie tylko rezultat kłopotów z uporządkowaniem poszczególnych okresów, określeniem ich granic, ale również efekt różnic tradycji kulturowej, odmienności definiowania, używania, bądź unikania pewnych określeń (Featherstone 1988, Morawski 1990). Niezależnie jednak od możliwych praktyk porządkujących ten obszar, bądź to uznających podział na modernizm, awangardę i postmodernizm, czy też ograniczających dyskusję o kulturze i sztuce XX wieku do wyróżnienia modernizmu i postmodernizmu, ostateczne wyniki tych zabiegów zdają się być podobne. Sądzić wolno, że tak jest przynajmniej w dwóch sprawach. Jedną z nich jest wskazanie na dokonujące się na przełomie lat 60. i 70. zanegowanie paradygmatu awangardy, powolne załamywanie się doktryny nowatorstwa, utrata zainteresowania dla postępu, nowości. Temu z kolei towarzyszy powolne zacieranie się granic między sztuką wysoką a niską, od poszukiwań prawdziwej sztuki przechodzi się do kulturowego relatywizmu, odtąd zwolennik kultury masowej nie jest odtrącany, wyrzucany na margines, zaś w powstającej sztuce to, co bezinteresowne i komercyjne ulega przemieszaniu (Scott 1990).

To zacieranie się granic między sztuką popularną a sztuką wysoką najlepiej widoczne jest w *praxis* artystycznej. Kwestionowanie tej różnicy w najmniejszym stopniu można zauważyć również w refleksji krytycznej i teoretycznej, czego wyrazem jest choćby narastający w ostatnich latach krytycyzm wobec poglądów T.W. Adorno. Jego wyrazem może być choćby poniższa opinia: „Aczkolwiek ‘Teoria estetyczna’ Adorno postuluje, że tylko kombinacja socjologicznego spojrzenia i filozoficznej krytyki może odkryć ukrytą esencję każdego dzieła sztuki, to jego niewiedza w odniesieniu do tradycji jazzowej sprawia, że jest nieprzygotowany do jej krytyki. Adorno nie był przygotowany do oceny czegokolwiek spoza ‘poważnej’ zachodniej tradycji” (Gracyk 1992: 540).

Kiedy w muzyce zaatakowany zostaje paradygmat awangardy, kompozytorzy dokonują zwrotu w stronę przeszłości, wykorzystują tradycyjne formy muzyczne i swobodnie sięgają do różnych stylów historycznych. Powraca tradycyjny konsonans, co jest wystarczająco wyraźnym wyłomem w praktyce awangardy, pojawiają się struktury uproszczone. Modernistyczne wezwanie wyczerpuje powoli swoją stymulującą moc (Kolarzowa 1993, Pocięj 1992, Szczepańska 1991).

Zakłócona przez manifestacje awangardy komunikacja między artystą a publicznością powinna być zatem przywrócona. Prowadzi to do prób wykorzystania najrozmaitszych tradycji, często poprzez użycie rozwiązań i pomysłów zaczerpniętych z obszaru kultury popularnej, folkloru, co nieobce było już niektórym artystom modernizmu. Niezależnie od przywołanych punktów odniesienia wymaga to od odbiorcy wyjątkowych umiejętności, co powoduje w konsekwencji, że nawiązywanie kontaktu, komunikacja, są jedynie możliwe przy pewnym stopniu erudycji. Porozumienie między obu stronami, które jest celem tych praktyk, zostaje powtórnie zagrożone.

Odbiorca dzieła sztuki ma teraz przynajmniej dwie możliwości, może rozpatrzeć dzieło ironicznie albo potraktować je serio. Tak przynajmniej sądzi U. Eco pisząc: „Ironia, gra metalingwistyczna to wypowiedź do kwadratu. Dlatego też, w przypadku modernizmu ten, kto nie rozumie zasad gry, musi ją odrzucić, natomiast gdy chodzi o postmodernizm – można zasad gry nie zrozumieć i potraktować rzecz na serio. Co jest zresztą cechą (i ryzykiem) ironii. Zawsze znajdzie się ktoś kto dyskurs ironiczny potraktuje poważnie” (Eco 1985: 311). Wydaje się, że niektóre dzieła dość dobrze pozwalają śledzić tę możliwą dwoistość reakcji słuchaczy, zapewne także dwoistość dzieła postmodernistycznego. Jednak zdarza się, że oczekiwania wobec odbiorcy są szczególnego rodzaju: „Wymagania są tu ogromne, a równocześnie proste:

musimy się wyzwolić od wszelkich pozostałości myślenia schematyczno-historycznego, od wszelkich aprioryzmów estetycznych (jakby nam się one nie wydawały wolne): od myślenia kategoriami ‘postępu’, ‘nowatorstwa’ i jednokierunkowego rozwoju. Poza tym musimy zapomnieć o, rzekomo panujących, ‘prądach’, ‘kierunkach’ czy ‘stylach’. Musimy stanąć wobec dzieła w stanie wolności maksymalnej. Obca winna nam być postawa ‘fachowca’, zawodowego ‘oceniacza’, krytyka: lecz również obca postawa ‘znawcy’ i ‘smakosza’ (Pociej 1978 a: 6).

Badanie recepcji *III Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego, utworu dziś bardzo popularnego, do którego odnosi się powyższy cytat, pozwala nam obserwować grę jaka toczy się między artystą, dziełem i publicznością w postmodernistycznym świecie (Thomas 1993). Grę w której wyraźnie zaznacza się napięcie między tradycją i nowatorstwem, przeszłością i teraźniejszością, różnymi historycznymi stylami, między tym, co semantyczne i asemantyczne w muzyce, wreszcie między pierwiastkiem semantycznym i energetycznym i dalej między uniwersalnością przesłania i lokalnością semiozy. Jednak zasadniczym wątkiem poniższej analizy jest zwrócenie uwagi na obecność w potocznej recepcji pierwiastków należących do sfery sacrum tak często łączonej z dziełem H. M. Góreckiego, co potwierdzają cytaty, zamieszczone dalej, z tekstów krytycznych.

II. OPIS BADANIA – METODA – PROTOKOŁY SŁUCHANIA

Badanie recepcji *III Symfonii Pieśni Żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego zrealizowano w Łodzi w kwietniu 1994 r. wśród 136 studentów. Studenci w małych grupach słuchali z taśmy magnetofonowej utworu Góreckiego w wykonaniu Dawn Upshaw i London Sinfonietta (Elektra Nonesuch – 1992, 7559 – 79282 – 2). Po przedstawieniu kompozycji słuchający przygotowywali „protokół słuchania”. Określenie to nawiązuje do propozycji R. Scholesa (1989), który mówi o „protokołach czytania”, co jest bezpośrednim rozwinięciem koncepcji „protokołu” u J. Derridy (1972).

Częścią zasadniczą „protokołu” był opis własnych przeżyć związanych z wysłuchanym dziełem muzycznym. Tę podstawową część wzbogacono następnie charakterystyką kompozycji przy użyciu 5 przymiotników. W celu uzupełnienia informacji pytano studentów o ewentualną wcześniejszą znajomość utworu, oczekiwano także informacji dotyczących upodobań muzycznych, częstości słuchania muzyki, uczestnictwa w koncertach muzycznych itp.

Zdecydowano o podziale słuchaczy na dwie grupy badawcze. Grupa A otrzymała informacje dotyczące tytułu kompozycji, nazwiska twórcy oraz

podkreślono fakt, że nagranie jest ostatnio popularne w wielu krajach Europy. Chociaż w dziejach muzyki tytuły kompozycji mają różne źródła to nie sposób zaprzeczyć ich wpływu na odbiór muzyki. Jednocześnie wydawało się, że pewien wpływ na reakcję słuchaczy może mieć informacja, że wysłuchają dzieła, które aktualnie jest bardzo popularne w wielu krajach.

Tymczasem grupa B nie otrzymała żadnych informacji o kompozycji, ani tytułu, ani nazwiska kompozytora. W tym przypadku spełniło się niejako marzenie J. Cage'a by słuchacz kupował płytę wyłącznie w białej obwolucie bez żadnych słownych adnotacji.

Należy dodać, że udział w eksperymencie był dowolny i nikt w trakcie słuchania nie zrezygnował z uczestnictwa i nie odmówił przygotowania protokołu.

W grupie A było 70 studentów, w tym 44 kobiety i 16 mężczyzn. W ciągu ostatnich 2 lat od daty poprzedzającej badanie w filharmonii na koncercie muzyki poważnej ani razu nie było 47 osób; jeden raz było 13; a 2 razy i więcej było 8 studentów. Wśród ulubionych rodzajów muzyki w kolejności wymieniane są: rock, muzyka elektroniczna, muzyka rozrywkowa, muzyka poważna, blues. Wśród kompozytorów muzyki poważnej największym uznaniem w tej grupie cieszyli się: Mozart, Beethoven, Bach, Vivaldi, Czajkowski, Chopin, Ravel, Gershwin. Wymieniono także nazwiska Pendereckiego, Lutosławskiego, Góreckiego, Panufnika oraz Weberna i Brittena.

Pierwszy raz nazwisko Góreckiego usłyszało w trakcie realizowanego eksperymentu aż 30 osób, zaś 48 osób nigdy nie słyszało żadnego utworu kompozytora, bądź nie wiedziało, że go słucha. Tylko 8 osób pamiętało, że słuchało fragmentów III Symfonii w radio lub w telewizji. Nikt nie posiadał kasyety bądź płyty z nagraniem tego utworu.

W grupie B, która nie otrzymała żadnych informacji o kompozytorze i utworze było 66 osób, w tym 38 kobiet i 28 mężczyzn. W filharmonii na koncercie muzyki poważnej w ciągu ostatnich 2 lat nie były 52 osoby; pięć osób było jeden raz, pozostałe były dwa i więcej razy. Wśród ulubionych rodzajów muzyki wymieniono: rock, muzyka elektroniczna, muzyka poważna, muzyka filmowa, muzyka popularna. Ulubieni kompozytorzy muzyki poważnej to: Mozart, Bach, Beethoven, Vivaldi, Chopin, Verdi, Schubert, Wagner. Znajomość kompozytorów współczesnych podobnie jak w uprzedniej grupie badawczej ogranicza się do nazwisk: Pendereckiego, Lutosławskiego, Bacewicz, Kilara. Nazwisko Góreckiego wymieniły tylko 3 osoby.

Nikt z tej grupy nie rozpoznał słuchanego utworu i nie potrafił podać nazwiska kompozytora. Trzy osoby przyznały, że mogły tej muzyki słuchać lecz

nie kojarzą, kto jest kompozytorem. Natomiast prawie wszyscy słuchacze użyli określenia „jest to muzyka poważna” niewielu próbowało łączyć ją z filmem, muzyką religijną.

Nazwiska kompozytorów powtarzające się na obu listach są podobne do list ulubionych kompozytorów w innych krajach, co świadczy także o ustalonym wzorcu upodobań muzycznych (Farnsworth 1969).

Kontakt z muzyką poważną jest w zasadzie ograniczony do epok minionych, co jest zupełnie zrozumiałe, gdyż ta właśnie muzyka przeważa w większości programów koncertów symfonicznych na świecie, jak w programach telewizyjnych i radiowych. Jednocześnie słuchający korzystają najczęściej z urządzeń odtwarzających i rzadko biorą udział w koncertach na żywo. Studenci przyznają że muzyka towarzyszy im przez cały czas i stanowi tło różnych czynności od nauki po spożywanie posiłków. Niekończący się strumień muzyki wydobywa się z dowolnego miejsca, fonosfera człowieka końca XX wieku ma charakter globalny, choć zarazem jest coraz bardziej wyrafinowana (Gronow 1987). Dobrze ujmuje tę kwestię fragment książki literaturoznawcy: „Taśma magnetofonowa, szpulowa, radio, fonograf będą emitować nie kończący się strumień muzyki, w każdej chwili i okoliczności dnia. To prawdopodobnie tłumaczy rozwiązania u Vivaldiego i pomniejszych twórców XVIII wieku. Wyjaśnia wszechobecność baroku i preklasycznych utworów kameralnych w katalogach płyt. Wiele utworów powstało w istocie jako *Tafelmusic*, spełniały rolę słuchowych arrasów, umieszczanych w pełnym zgiełku i zajęć pokoju. Obecnie jednak mamy zwyczaj wykorzystywać także monumentalne dzieła jako tło. Jeśli zechcemy, możemy wysłuchać opus 131 jedząc owsiankę na śniadanie. Możemy włączyć *Pasję według św. Mateusza* o każdej porze dnia w tygodniu. Znowu efekty są dwuznaczne: może powstać nie mające precedensu zbliżenie, może jednak nastąpić dewaluacja (desakralizacja). Ogarnie nas Muzak wysublimowania” (Steiner 1993: 134).

Należy przyjąć, że wymienione wyżej okoliczności warto uwzględnić, gdy rozważa się jak odebrano *III Symfonię* Henryka Mikołaja Góreckiego.

III. MUZYKA GÓRECKIEGO W POTOCZNYCH INTERPRETACJACH

Analiza „protokołów słuchania” przygotowanych przez studentów pozwoliła na uwzględnienie 5 „stylów odbioru” (Głowiński 1977). Chociaż „styl odbioru” wskazuje przede wszystkim na sposób interpretacji i rozumienia danego dzieła sztuki, także utworu muzycznego, to uwzględnia się również re-

akcję emocjonalną, przypisaną utworowi wartość, a także wyrażenie aprobaty bądź dezaprobaty wobec dzieła. Po lekturze „protokołów” okazało się, że istotnym rysem wielu odnotowanych reakcji był stosunek słuchaczy do sfery *sacrum*.

W zebranych materiale wyróżniono następujące style odbioru:

1. literacko-narracyjny, w którym odwoływano się do skojarzeń pozamuzycznych dotyczących świata rzeczywistego, zaś muzyka konotowała obrazy przyrody, zdarzeń relacje międzyludzkie (A–34,3%; B–25,7%).

2. symboliczno-sakralny – muzyka wyraża świat *sacrum*, stan duchowego przeżywania związanego z odkrywaniem świata i cierpienia, jest także wyrazem filozoficznych poszukiwań istoty bytu i prawdy (A–28,6%; B–25,7%).

3. nastrojowo-emocjonalny – wówczas muzyka uruchamia emocje, wyraża nastrój żalu, smutku, utwór pozwala na intymne zanurzenie się emocjonalne i internalizację niesionych przezeń wartości (A–22,8%; B–30,3%).

4. estetyczno-muzykologiczny – muzyka poddana jest analitycznemu oglądowi, zaś odbiorca przy pomocy znanych sobie kategorii muzykologicznych skupia się na analizie kompozycji, związkach słowno-muzycznych, poddaje swoje uczucia próbie krytycznego spojrzenia (A–10,0%; B–10,6%).

5. styl negacji estetycznej, kiedy negatywnie oceniano muzykę, wskazując na odrzucenie utworu w płaszczyźnie estetycznej, bądź na całkowite niezrozumienie utworu (A–4,3%; B–6,1%).

W literackim stylu odbioru zazwyczaj przypisuje się muzyce sugerującej tytułem, komentarzem literackim, cytowanymi fragmentami wierszy, pozamuzyczne treści i odniesienie do anegdoty literackiej. Tytuł o charakterze semantycznym „pieśni żałosne” oraz treść użytych fragmentów literackich powinny nakreślić wyraźny zakres znaczeń konotacyjnych (Dziębowska 1966, Wallis 1983).

W tym stylu odbioru pole semantycznych skojarzeń obejmowało:

- obraz przyrody w zmieniających się porach roku; przestrzeń i zmagające się żywioły;
- przedstawienie ludzi zmagających się z losem, cierpieniem; wojny, katakлизmy, zniszczenia;
- przywoływanie obrazów dzieciństwa, uroczystości rodzinnych świąt; wspomnień zmarłych dawno krewnych;
- wspomnienie będące rozliczeniem życia, narastającą świadomością nieuchronności śmierci i przemijania.

Oto fragmenty „protokołów słuchania” charakterystyczne dla literackiego stylu odbioru:

„Muzyka ta kojarzy mi się ze stworzeniem albo zagładą świata. Coś co rodzi się i rozpada w popiół. Utwór ten kojarzy mi się z bólem, cierpieniem ale jednocześnie nadzieją, on mnie od środka uspokaja. Budzi się we mnie nadzieja. To tak jak bym widziała nad zgliszczami miasta cudowny wschód słońca”

(protokół nr 19, kobieta, grupa B)

„Jak każda dobra muzyka, także ta wywołuje u mnie pewne obrazy. Podmokłe łąki, wierzby płaczące i brzozy, dym snujący się przy ziemi, wiejskie, drewniane chaty słomą lub gontami kryte, pochyle płoty... Jest dość ciemno, szaro i dopiero pod koniec zza chmur wychodzi jesienne słońce. Jesień – pora odejścia, ale z nadzieją na powrót”

(protokół nr 25, mężczyzna, grupa A)

Według krytyków interpretacja znaczeń formy muzycznej przy pomocy tekstu jest dość oczywista i należy raczej podjąć wysiłek interpretacyjny by pokazać, że w *III Symfonii* jest tyle siły muzycznej, że swój sens tragiczny zawdzięcza ona muzyce, którą tekst słowny jedynie wspomaga. Zdaniem jednego z komentatorów dzieła Góreckiego: „W *III Symfonii* treść muzyki ewokowała temat tekstu poetyckiego” (Droba 1981: 4). W korzystniejszej sytuacji byli słuchający, którzy znali tytuł kompozycji. Wiele wątków i treści literackich zostało zasugerowanych przez tytuł. Szczególnie słowo „żałosne” ma określoną treść w kulturze zachodnioeuropejskiej. Proces rozumienia utworu w tym stylu odbioru jest wynikiem kontaminacji dwóch sfer utworu: czysto muzycznej i słownej.

Symboliczno-sakralny styl odbioru operuje interpretacjami odwołującymi się do symboliki filozoficznej i religijnej. Najczęściej wymieniane zakresy odniesień dotyczą:

- medytacji nad cierpieniem, bólem, utratą kogoś bliskiego;
- zadumy nad losem, beznadziejnością egzystencji targanej przeciwnościami;
- lękiem przed śmiercią i umieraniem;
- lękiem przed nieznanym i osądem przez Boga życia ludzkiego;
- refleksją nad istotą bytu i poszukiwaniem nadziei;
- poszukiwaniem prawdy o świecie, Bogu i człowieku.

Przytoczmy charakterystyczne fragmenty wypowiedzi:

„Utwór wnika gdzieś głęboko, do mojego mózgu i powoli wypełnia. Ukierunkowuje mnie ku przemyśleniom zaskakująco tajemniczym, metafizycznym, nierealnym, a jednak w jakiś sposób dotyczącym ludzkiej egzystencji. Odnoszę wrażenie, że utwór mówi o czymś nieuniknionym, wyrывa się ku czemuś co odeszło, wyraża tęsknotę i sprawia, że słuchający zaczyna dostrzegać inne uczucia, odmienne od jego codziennej egzystencji (...). Przygłębił mnie, jakby ‘docisnął do ziemi’, lecz nie wiem czemu czuję, że chcę coś wyciągnąć z zakamarków mojego umysłu, chce mi coś podszepnąć o innym świecie, może o Bogu ...”

(protokół nr 40, kobieta, grupa A)

„Słuchając utworu Góreckiego pierwszym doznaniem moim były obrazy przemijania, wspomnień. Wspomnień, które są jak gdyby rozliczeniem z własnym życiem, to czego dokonał człowiek, melancholijnym odzwierciedleniem, nieuniknionego przemijania. Partia śpiewana dodała do tego obrazu jeszcze obraz śmierci – apokaliptycznego końca jednostki. Ciągłe jednak wątek przemijania, spojrzenia na swoje życie u progu śmierci, powraca w mojej myśli. Może przypomina on trochę modlitwę”

(protokół nr 21, mężczyzna, grupa A)

Interpretacja znaczeń w tym stylu odbioru zbliżała się do omówień krytycznych, emocje własne nie były jednak ujawniane, choć w samym świecie dzieła muzycznego są one obecne jak wynika z protokołów. Nie było zresztą różnic w obrębie tego stylu między „protokołami” pochodzącymi z obu wyróżnionych grup słuchaczy (A i B). Muzyka sama przywołuje trwałe wartości i aktywizuje przeżycia, które mieszczą się w polu semantycznym sztuki sięgającej do podstawowych pytań egzystencjalnych, zakorzenienia w bycie: „Muzyka rodzi się tu z takiego odczucia świata, które wśród twórców współczesnych jest rzadkością. Nazwałbym takie odczucie rdzennym, głębinowym, również w szczególnym sensie realistycznym, a także – metafizycznym i sakralnym. Człowiek – Natura – Bóg – to trzy niezmiennie filary tego odczucia świata” (Droba 1981: 4).

Omawiając manifestacje stylu nastrojowo-emocjonalnego należy przywołać rozważania L.B. Meyera (1974), dla którego środki muzyczne są formułami pozwalającymi sygnalizować kulturowo skodyfikowany nastrój bądź uczucie, przy czym komunikowanie nastrojów i uczuć zmierza do standaryzacji. W takim przypadku:

„Poszczególne środki muzyczne – figury melodyczne, postępy harmoniczne czy relacje rytmiczne – stają się więc formułami, które sygnalizują kulturowo skodyfikowany nastrój czy uczucie” (Pociej 1978 a: 6).

Niewątpliwie uniwersalizm *III Symfonii* wyraża się m.in. w nawiązaniu do wątków religijnych, podstawowych pytań o byt, istnienie i cierpienie. W sensie muzycznym według Meyera (1974) ważne jest jakie wspólne dla grupy kulturowej konotacje niesie słuchany utwór.

Oto jaki nastrój i emocje wywołał utwór Góreckiego:

1. uczucie dramatyzmu, tragiczności, unieczestwienia;
2. przeżycie krzyku, lamentu, bólu, cierpienia;
3. uczucie strachu, lęku, zagrożenia, utraty, niepewności;
4. nastrój gniewu, żalu, walki, obrony, buntu;
5. nastrój przygnębienia, smutku, nostalgii, pogodzenia się, poddania;
6. emocje wynikające z nastawienia, że obcujemy z dziełem sztuki muzycznej.

Podstawą do wyróżnienia emocjonalnego stylu odbioru muzyki były opisywane przez słuchaczy subiektywne doznania i odczucia. Tym właśnie reakcja słuchaczy w obrębie tego stylu różni się od zachowań odbiorczych opisanych przy omawianiu poprzedniego z wyróżnionych stylów. Choć same emocje są często podobne, tutaj jednak są wyraźnie subiektywnie przeżyte. Przy czym chodzi zarówno o pobudzenie fizjologiczne jak i nastawienie psychiczne (Lindsay, Norman 1984).

Opis przeżyć emocjonalnych wywołanych utworem był jednocześnie próbą oddania intencji twórcy. W płaszczyźnie uruchamiania uczucia i nastroju muzyka spełniła swe funkcje znakowe wywołując zamierzone pole konotacji emocjonalnych. Nie było też jakichś istotnych różnic w odbiorze obu grup studentów. Przyjęcie postawy emocjonalnej wobec muzyki w części ograniczyło rolę sterującą w odbiorze takich składników dzieła muzycznego jak tytuł i tekst literacki.

Ilustracją tego stylu odbioru niech będą następujące fragmenty protokołów:

„Jest to muzyka bardzo melancholijna, wprowadzająca mnie w smutny nastrój. Wywołuje poczucie żalu, żalu za czymś nieodgadnionym; może utratę kogoś bliskiego, tęsknotę do innego życia, niespełnionymi marzeniami”

(protokół nr 89, kobieta, grupa B)

„Utwór jest liryczny, skłaniający do refleksji. Niesie w sobie przesłanie poruszające dogłębnie. Oddziałuje na uczucia ludzkie, dodaje odczucie dramatu,

bólu, utraty kogoś bliskiego. Wprowadza także w nastrój podniosły, wyzwala tkliwość i wzruszenie, które zawsze skryte są pod płaszczem codzienności. Niewątpliwie odbieram tę muzykę jako hołd dla miłości, pozytywnych uczuć..."

(protokół nr 88, kobieta, grupa B)

Styl estetyczno-muzykologiczny odbioru najbliższy jest postawie analityka, który próbuje roztrząsać wartość artystyczną i estetyczną utworu. W takim przypadku estetyk W. Tatarkiewicz mówił o przyjęciu postawy skupienia wobec dzieła (Tatarkiewicz 1951, 1978). Wydaje się, że jesteśmy także najbliższej postawy intencjonalnej wobec dzieła sztuki muzycznej, o której pisali R. Ingarden (1966) i Z. Lissa (1975). Zebrane „protokoły słuchania” mogą stanowić głosę do teoretycznych rozważań Ingardena nad problemem statusu obiektywności wartości estetycznych. Wszak wedle tego filozofa muzyczny przedmiot estetyczny to dokonana przez słuchacza estetyczna konkretyzacja utworu muzycznego.

W tym estetyczno-muzykologicznym stylu odbioru słuchający uwzględnili następujące aspekty kompozycji i jego recepcji:

1. potoczną analizę formy i techniki kompozytorskiej,
2. interpretację metaforyki i symboliki muzycznej,
3. uwagi na temat związków muzyki ze słowem i związanych z tym znaczeń utworu,
4. klasyfikację genealogiczną utworu i próbę uchwycenia sfery sacrum,
5. opisy utworu w kategoriach estetycznych.

Zacytujmy stosowne fragmenty protokołów charakterystyczne dla tego stylu słuchania:

„... żalność, smutek, który powiększa się, z czasem coraz więcej instrumentów bierze udział. Powoduje to, że napięcie tego nastroju wzrasta poprzez większą głośność, udział coraz to kolejnych instrumentów. W tle słychać od początku wiolonczele i kontrabasy, później skrzypce, które przez swój dźwięk powodują, że utwór staje się coraz bardziej żalony, ale także piękny, nabiera więcej ekspresji... i nagle głos kobiety oplakującej, kogoś bliskiego. Pieśń oparta na kanwie jakiejś ludowej pieśni. Jak wiele może wyrazić człowiek, który cierpi po stracie kogoś bliskiego, to właśnie pokazuje pieśń kobiety poprzedzona instrumentalnym wstępem. Motyw muzyczny, który się powtarza oddaje wiernie to, co czuje człowiek. To rana boleści, która ciągle się pogłębia i pogłębia, boli coraz bardziej, bardziej...”

(protokół nr 36, kobieta, grupa A)

„Na utworze nie zawiodłam się, a wprost przeciwnie, jestem zachwycona. Znalazłam w nim to, co kojarzy mi się z prawdziwą sztuką, pięknem samym w sobie: czystość, niepowtarzalność, prawda. (...) Pierwsza część jest niezwykle spokojna i przejmująca zarazem. Sądzę, że jest to efekt związany z tak intensywnym wykorzystaniem skrzypiec. Druga przez wprowadzenie śpiewu a nawet lamentu kobiety, jest bardziej ekspresyjna, dla mnie ciekawsza. Cały utwór robi wrażenie pięknego w formie, melancholijnego, nakłaniającego do refleksji nad przemijaniem, nieskończonością życia, nie tylko ludzkiego”

(protokół nr 68, kobieta, grupa A)

Należy oczywiście dodać, że autorzy zebranych „protokołów” posłużyli się dostępnymi sobie środkami językowymi, ujawnili stopień i zakres posiadanej wiedzy o muzyce. Manifestacja tego stylu odbioru pokazuje, że istnieje taka sfera spotkania między odbiorcą a kompozytorem muzyki współczesnej, która daleka jest od konsumpcyjnego, instrumentalnego traktowania tych doświadczeń.

Różnorodność reakcji jaką wywołał ten utwór muzyczny obserwujemy także w „protokołach”, które mieszczą się w sposobie recepcji nazwanym stylem negacji estetycznej. Mamy zatem dwie krańcowe możliwości rozumienia *III Symfonii* H.M. Góreckiego. Z jednej strony w różny sposób ujawniona świadomość obcowania z dziełem sztuki i z tym związana różnorodność muzycznych doznań i rozumienia utworu. A z drugiej strony odrzucenie kompozycji, kłopoty ze zrozumieniem intencji kompozytora oraz znaczeń sugerowanych przez utwór. Styl odbioru określony jako „negacja estetyczna” pojawił się w wypowiedziach osób, które miały ograniczony kontakt ze współczesną muzyką poważną, podobnie zresztą jak z dziełami klasycznymi. Jeśli zaś takowy wystąpił to dokonał się głównie za sprawą nagrań radiowych i popularnych trawestacji. Osoby te w ciągu ostatnich 2 lat nie były na żadnym koncercie muzyki poważnej i posiadają minimalną wiedzę (na poziomie nazwisk kompozytorów i tytułów ich dzieł) o muzyce poważnej.

Dla tych słuchaczy muzyka to sfera pozbawiona wartości, nie dostarcza doznań przypisywanych jej przez krytykę i wielu innych odbiorców. Negacja, odrzucenie muzyki jest tutaj rysem zasadniczym reakcji odbiorcy i to „przytłumia”, „zagłusza” wszelkie „ślady” świadczące o możliwości zbliżenia między artystą a odbiorcą. Przykładem jest jedno z zastrzeżeń formułowanych pod adresem muzyki Góreckiego:

„Utwór działa na mnie raczej denerwująco, gdyż powtarzanie aż do znudzenia tego samego motywu, nie wnosi niczego ciekawego, do tak nudnego utworu”

(protokół nr 38, mężczyzna, grupa A)

„Nie potrafiłabym namówić kogoś do słuchania tego utworu, ponieważ nie lubię tego typu muzyki i nigdy nie słucham takich utworów. Gdyby nie to, że momentami muzyka jest bardzo głośna, a innymi cicha, to pewno można by było przy niej usnąć”

(protokół nr 49, kobieta, grupa B)

Choć słuchacz (protokół nr 38) odnajduje ważny element dzieła – powtórzenie – to jednak nie potrafi w pełni uchwycić intencji kompozytora i sensu całego utworu, jego negatywne nastawienie wobec kompozycji dominuje.

Recepcja utworu muzycznego wymaga wystąpienia rozumienia na różnych płaszczyznach dzieła i pewnej zgodności między nimi. Koncepcja kompetencji muzycznej umożliwia szczegółową analizę poszczególnych poziomów znaczenia muzycznego (Stefani 1987). Jednym z nich jest konieczność rozważenia dzieła muzycznego w jego indywidualności i niepowtarzalności. Powszechna praktyka koncertowa potwierdza i umacnia zarazem zasadność tego rodzaju postępowania.

IV. SEMANTYKA POLA PRZYMOTNIKOWEGO

Wyróżnione dotąd „style odbioru” są w pewien sposób potwierdzone poprzez określone wybory przymiotników przy pomocy których autorzy „protokołów słuchania” charakteryzowali dzieło H.M. Góreckiego. Uzasadnieniem dla tego rodzaju postępowania może być koncepcja pola językowego J. Triera (1931) bądź koncepcja dyferencjału semantycznego C.E. Osgooda (Osgood, Suci, Tannenbaum 1957).

Trzeba pamiętać, że nawiązania do koncepcji semantyki pola przymiotnikowego pojawiają się w badaniach recepcji sztuki od bardzo dawna i w różnych wersjach. Już w połowie lat trzydziestych ustalono w badaniach eksperymentalnych listę przymiotników najlepiej oddających nastroj muzyki. W zmodyfikowanych wersjach ta procedura po dziś dzień stosowana jest w muzykoterapii. Jednocześnie w nowych fenomenologicznych analizach znaczenia muzycznego budowa semantycznych osi wyprowadzana jest z przymiotnikowych określeń (Hatten, Henrotte 1987). Ale również badania wyrastające z założeń teoretycznych fenomenologii życia codziennego mogą dążyć do ustalenia sfer znaczeniowych czy pól semantycznych inspirowanych wysłuchaną muzyką. Podążając drogą wyznaczoną przez stanowisko fenomenologów dochodzimy do podstawowego pytania o to, jak znaczenie muzyczne jest możliwe. W bliskim nam nurcie socjologii interpretatywnej znaczenie obiektów, wypowiedzi i działań nie jest ani wrodzone, ani niezmiennie lecz

społecznie ukonstytuowane” (DeNora 1986:92). Dopiero po uwzględnieniu sugestii fenomenologów i inspiracji socjologii interpretatywnej możemy znacznie pełniej pokazać, co to znaczy, że muzyka jest tekstem społecznym, czyniąc to w sposób lepiej ugruntowany niż to się obecnie postuluje (Shepherd 1991).

Analiza semantyki pola przymiotnikowego jest przygotowaniem do tego rodzaju odpowiedzi.

Lista frekwencyjna przymiotników w grupie badawczej A (znane nazwiska kompozytora i tytuł utworu) przedstawia się następująco (w nawiasie liczba wyborów):

smutny (28), żaloszny (25), refleksyjny (20), nastrojowy (16), nostalgiczny (15), dramatyczny (15), spokojny (11), bolesny (10), mroczny (9), podniosły (7), posępny (7), święty (7), żalobny (7), dostojny (6), majestatyczny (6), monotony (6), piękny (6), przygnębiający (6), wzniosły (6), sławny (6), głęboki (5), liryczny (5), poważny (5), przytłaczający (5), religijny (5), tragiczny (5), znany (5), delikatny (4), długi (4), dołujący (4), falujący (4), harmonijny (4), głęboki (4), kojący (4), kościelny (4), melancholijny (4), nieprzenikliwy (4), romantyczny (4), unoszący (4), efektowny (3), jesienny (3), mityczny (3), nienaturalny (3), obrazowy (3), polski (3), ponury (3), protestujący (3), psychodeliczny (3), słowiański (3), skrajny (3), tęskny (3), chłodny (2), głośny (2), odległy (2), oszczędny (2), szukający (2), udratyzowany (2), ascetyczny (1), ciężki (1), minorowy (1), płynny (1), pulsujący (1), rozpoznany (1), senny (1), śpiewany (1), syntetyczny (1), tonizujący (1), wielowarstwowy (1), zabłąkany (1), zmienny (1).

Lista frekwencyjna przymiotników w grupie badawczej B (brak informacji o kompozytorze i tytule utworu) jest następująca (ilość wyborów w nawiasie):

smutny (19), nastrojowy (14), refleksyjny (11), żalobny (11), dramatyczny (9), tragiczny (9), harmonijny (8), religijny (8), bolesny (7), mroczny (7), posępny (7), liryczny (7), niepokojący (7), nostalgiczny (6), świetny (6), święty (6), wzniosły (6), wzruszający (6), długi (5), gniewny (5), płaczący (5), pobudzający (5), boski (4), deprymujący (4), depresyjny (4), kojący (4), spokojny (4), szlachetny (4), tajemniczy (4), uspakajający (4), zagrażający (4), zatrzważający (4), zmienny (4), znakomity (4), dobry (3), dyskretny (3), melancholijny (3), monotony (3), narkotyczny (3), nowoczesny (3), końcowy (3), płaczący (3), posępny (3), poważny (3), poznawczy (3), pożegnalny (3), przerażający (3), statyczny (3), zalękniony (3), żaloszny (3), apróbowany (3), alternatywny (3), aksamitny (2), cichy (2), daleki (2), demiurgiczny (2), drażliwy (2), dręczący (2), jesienny (2),

wartościowy (2), wietrzny (2), wzniosy (2), wszechobecny (2), zanikający (2), zastanawiający (2), żarliwy (2), jasny (1), jedwabisty (1), dorównujący (1), niesamowity (1), nieziemski (1), nudny (1), nużący (1), oddalający (1), odlotowy (1), pesymistyczny (1), przeciągły (1), sakralny (1), senny (1), tęskny (1).

Użyte przez słuchających przymiotniki wskazują, że utwór Góreckiego pobudził różne „sfery znaczeniowe”. Wydaje się, że podstawowa linia interpretacji była zgodna z intencjami twórcy i charakterem utworu. Nie było istotnych różnic między dwoma grupami badawczymi. Choć jak można przypuszczać w grupie A tytuł narzucił skojarzenia, bowiem wielu słuchaczy z tej grupy, znając tytuł, użyło przymiotników: „żałosny”, „żałobny”, „religijny”. Również dzięki przekazanej informacji o sukcesach Góreckiego pojawiły się przymiotniki jak: „sławny”, „znany”, „uznany”.

Dołączone do „protokołów” przymiotniki odnieść można do następujących sfer znaczeniowych:

- eksponujące smutek, nostalgię powagę, melancholię;
- wskazujące na dramatyzm, tragiczność, pesymizm;
- nawiązujące do sacrum: religijny, boski, święty;
- podkreślające walory estetyczne: piękny harmonijny;
- sugerujące tajemniczość, niepokój mroczność.

W powyższej analizie nie uwzględniono przymiotników wymienionych w „protokołach” zakwalifikowanych do stylu odbioru nazwanego przez nas stylem negacji estetycznej. Jak już zauważyliśmy słuchacze włączeni do tego stylu nie zachwycili się utworem a głównej przyczyny dopatrywaliśmy się w niezrozumieniu utworu i przede wszystkim braku postawy oczekiwania na kontakt z dziełem sztuki. Dezaprobatą wobec kompozycji uwidacznia się również w wyliczeniu przymiotników takich jak: nudny (5), nużący (5), niezrozumiały (4), błahy (3), banalny (3), trudny (3), destrukcyjny (2), deprymujący (2), mdły (1), nieczytelny (1), nieinteresujący (1), ubogi (1), ponury (1), płytki (1), znikomy (1), zmuszający (1).

V. UWAGI KOŃCOWE

Przedstawiona polskim słuchaczom *III Symfonia* H.M. Góreckiego wywołała różne reakcje. Poszukiwanie pierwiastków dotyczących sfery *sacrum* wyraźnie pojawiło się w symbolicznym i emocjonalnym stylu odbioru. Niedługo po przedstawieniu kompozycji pisał krytyk: „Ostatnie dzieło Góreckiego mówi nam wyraźniej niż każde inne, co jest ziarnem, z którego całe jego oeuvre wyrasta. To można zdefiniować przy pomocy czterech pojęć, czterech

słów – kluczy: Bóg, Uczucia (w romantycznym i wiecznym sensie), Polskość (także w jej ludowej postaci), Natura. To są podstawowe źródła inspiracji: religijne, romantyczne i narodowe (faktycznie Górecki jest przywiązany do ‘Polskości’, jego miłość do sztuki ludowej szczególnie góralskiej, jego doświadczenie naszej historii jako aktualnego ‘teraz’, jego szerokie czytanie w polskiej literaturze – wszystko to jest zachwycająco anachroniczne)” (Pocieja 1978 b: 43).

„Protokoły” włączone do obu wymienionych wyżej stylów odbioru bliskie były w swoich intencjach cytowanym słowom krytyka. Większość słuchaczy w swoich reakcjach rozumiała intencje kompozytora, odebrała nastrój kompozycji i potrafiła odczytać jej emocjonalny klimat.

Z kolei w literackim stylu odbioru słuchacze zmierzali do budowania anegdoty, opartej na opisie krajobrazów, zmagających się żywiołów i człowieka walczącego z przeciwnościami losu. Więc i w tym wypadku strona emocjonalna odbioru nie różniła się w istotny sposób od doznań manifestowanych w emocjonalnym czy symbolicznym stylu odbioru. W każdym wypadku tekst słowny, choć niewątpliwie wpływał na recepcję utworu, to nie określał zdecydowanie muzycznych znaczeń. To muzyka głównie sugerowała różnorodne interpretacje i wartości.

Wcześniejsza prezentacja wyodrębnionych stylów odbioru jasno uwidacznia, że w większości „protokołów” podkreślono wartości referencjalne dzieła i nie zaistniała świadomość operowania różnymi idiomami dźwiękowymi, wyrafinowanej gry na skojarzeniach z przeszłością. Jest to znamieną cechą zaobserwowanej społecznej recepcji utworu przez naszych słuchaczy. Tym samym odrzucono możliwość postmodernistycznej, ironicznej lektury dzieła.

Choć na początku stwierdziliśmy, że obserwowana ostatnio popularność w kraju jak i za granicą dostrzegano dość często. W. Lutosławski (1984) wielokrotnie podkreślał, że obcokrajowcy nierzadko dostrzegają w jego utworach treści, które nie są zgodne z jego intencjami i zdarza się to nawet profesjonalistom. Przykładem choćby odbiór jego *III Symfonii*. R. Kolarzowa czyni podobną obserwację w odniesieniu do twórczości K. Pendereckiego, w szczególności chodzi o *II Symfonię* i *Polskie Requiem*. O reakcji na ten ostatni utwór autorka tak pisze: „Jednakże różnica w odbiorze dzieła w Polsce i poza nią jest tak wielka, że aż może budzić wątpliwości: czy jest możliwe tak skrajne postrzeganie jednego utworu” (Kolarzowa 1992: 104). Dotyczy to zarówno utworów nastawionych na wartości czysto muzyczne (a tak postrzegał własną *III Symfonię* W. Lutosławski), jak i te w których mogą przeważać wartości referencjalne – tutaj autorka sytuje wymienione wyżej utwory

K. Pendereckiego. Właśnie analizy obce pozbawiają np. *Polskie Requiem* treści referencjalnych i mówią o wartościach muzycznych wskazując na ironię w traktowaniu monumentalnej formy. Sytuują się więc w obrębie postmodernistycznej lektury dzieła o jakiej pisał U. Eco, cytowany na początku tekstu.

Zauważmy, że przytoczone dotąd przykłady różnic w recepcji dzieł polskich kompozytorów w kraju i zagranicą odnoszą się wyłącznie do kręgu odbiorców profesjonalnych. Jest to niewątpliwie ważny krąg odbiorców ale nie jedyny. Siłą rzeczy przykłady z obszaru krytyki muzycznej pomijają sferę recepcji utworu muzycznego przez szersze kręgi słuchaczy, ludzi o różnej kulturze muzycznej, o odmiennych doświadczeniach dźwiękowych niż krytycy. Przeprowadzona analiza „protokołów słuchania” *III Symfonii* H.M. Góreckiego niewątpliwie ułatwi analizy porównawcze, określenie pewnych uniwersalnych składników recepcji mogących wystąpić w odbiorze większej liczby słuchaczy. Jednym z tych obszarów wspólnych może być odczucie *sacrum*.

Sukces Góreckiego może świadczyć o potrzebie szukania trwalszych wartości muzyki, potrzebie metafizycznego zgłębienia *sacrum* i potrzebie transcendencji. Muzyka ta bowiem wnosi własne spojrzenie na człowieka – cierpiącego i lamentującego nad swym losem. Wystarczająco przejrzyście sformułował to komentator dzieła Góreckiego: „Dzisiaj (i podkreślmy szczególnie ten moment naszych wojowniczych i podzielonych czasów !) ta muzyka pragnie wykorzystać swój metafizycznie przekształcony czas, uniwersalność jej dźwięków do bezpośredniego wyrażenia tego, co jest święte i tego, co jest ludzkie, co, w swej czasowości, jest niezniszczalne i wieczne” (Pociej 1978b: 43).

Niespodziewanie energie tkwiące w czystym dźwięku ukazały swoją moc w czasie kulturowych przeobrażeń, nasilającego się uwrażliwienia na sferę *sacrum*. Wrażliwości zrodzonej w odmiennych kulturowych warunkach lecz także poszukującej poczucia świętości. W tym właśnie manifestuje się kontynuacja myślenia postmodernistycznego zawarta w programie *New Age* (Gołaszewska 1994). Ustanawia to tym samym bogatszy kontekst, który należy uwzględnić, kiedy rozważa się recepcję utworu Góreckiego w Polsce i na świecie, ale na szczęście fakt ten nie decyduje o wartości samego dzieła. Twórca kompozycji zachowuje stosowny dystans do zaistniałej sytuacji – ogromnej popularności utworu w ostatnich latach, doskonale zdając sobie sprawę tak z wartości dzieła jak i wielości kontekstów wpływających na recepcję utworu (Kominek 1993).

Poniższe wyznanie krytyka zdaje się potwierdzać, że sens utworu wykacza poza czas teraźniejszy: „W każdej frazie, każdym brzmieniu, każdym

dźwięku muzyki Góreckiego czuję ów, wrodzony każdemu człowiekowi mądrości, zmysł metafizyczny, fascynację istnieniem w jego tajemnicy. Fascynację, która przez natchnioną, 'dziwną', wizyjną muzykę prowadzi w wyższe duchowe rejony; fascynację metafizyczną, która otwiera twórcę i słuchacza na to, co boskie" (Pociej 1986: 5).

Nigdy jednak w akcie recepcji dzieło sztuki nie może uwolnić się od wpływu lokalnej semiozy.

BIBLIOGRAFIA

- De Nora Tia (1986), *How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for „Work”*, Sociological Theory, nr 4.
- Derrida Jacques (1972), *Positions*, Paris: Minuit.
- Droba K. (1981), *Słowo w muzyce Góreckiego*, Ruch Muzyczny, nr 22.
- Dziębowska E. (1966), *Metody badania muzyki programowej*, Muzyka, nr 3–4.
- Eco Umberto (1985), *Glosy do „Imienia Róży”*, Literatura na Świecie, nr 12 (172).
- Farnsworth Paul R. (1969), *The Social Psychology of Music*, Ames: The Iowa State University Press.
- Featherstone Mike (1988), *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, Theory, Culture and Society, nr 2–3.
- Głowiński M. (1977), *Style odbioru*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gołaszewska M. (1994), *Logika i stylistyka metamorphosis. Dwa spojrzenia na miejsce postmodernizmu w przemianach kulturowych XX wieku (w:) Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, s. 161–176, Warszawa: Instytut Kultury.
- Gracyk Theodore A. (1992), *Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music*, The Musical Quarterly, tom 76, nr 4.
- Gronow Pekka (1987), *Music, Communication, Mass Communication*, Degrés, nr 52.
- Hatten Robert, Henrotte Gayle A. (1988), *Recent Perspectives on Music Semiotics* [w:] The Semiotics Web 1987, Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok (red.), s. 421–463, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Ingarden R. (1966), *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa: PWN.
- Kolarzowa R. (1992), *Reinterpretacje wartości w muzyce postmodernistycznej*, Człowiek i Społeczeństwo, t. IX.
- Kolarzowa R. (1993), *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Kominek M. (1993), *Rozmowa z Henrykiem Mikołajem Góreckim*, Studio, nr 8.
- Lindsay P.H., Norman D.A. (1984), *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, Wprowadzenie do psychologii, Warszawa: PWN.
- Lissa Z. (1975), *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków: PWM.
- Lutosławski W. (1984), *Wypowiedź przed odtworzeniem III Symfonii w Sopocie*, Ruch Muzyczny, nr 14.
- Meyer Leonard B. (1974), *Emocje i znaczenie w muzyce*, Kraków: PWM.
- Morawski S. (1990), *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, Studia Filozoficzne, nr 4.
- Osgood Charles E., Suci George J., Tannenbaum Percy H. (1957), *The Measurement of Meaning*, Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

- Pociej B. (1978 a), *Symfonia Pieśni Żalonych*, Tygodnik Powszechny, nr 3.
- Pociej B. (1978 b), *The Music of Depth. The Work of H. M. Górecki*, Polish Perspectives, tom XXI, nr 9.
- Pociej B. (1984), *Ruch i dramat. O III Symfonii W. Lutosławskiego*, Tygodnik Powszechny, nr 52–53.
- Pociej B. (1986), *Recytatywy i ariosa Henryka Mikołaja*, Ruch Muzyczny, nr 3.
- Pociej B. (1992), *Postmodernizm czyli tradycja na warsztacie awangardy*, Tygodnik Powszechny, nr 35.
- Scholes Robert (1989), *Protocols of Reading*, New Haven and London: Yale University Press.
- Scott Derek B. (1990), *Music and Sociology for the 1990's: A Changing Critical Perspective*, The Musical Quarterly, tom 74, nr 3.
- Shepherd John (1991), *Music as Social Text*, Cambridge: Polity Press.
- Stefani Gino (1987), *A Theory of Musical Competence, Semiotica*, tom 66, nr 1–3.
- Steiner George (1993), *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przeddefinowania kultury*, Gdańsk: Atext.
- Szczepańska E. (1991), *Kilka uwag o postmodernizmie w muzyce*, Ruch Muzyczny, nr 6.
- Tatarkiewicz W. (1951), *Skupienie i marzenie*, Kraków: Wyd. M. Kot.
- Tatarkiewicz W. (1978), *Parerga*, Warszawa: PWN.
- Thomas Adrian (1993), *Hit*, Studio, nr 8.
- Trier Jost (1931), *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines Sprachlichen Feldes*, Heidelberg: Carl Winter.
- Wallis M. (1983), *Sztuki i znaki*, Warszawa: PIW.

Mieczysław Galuszka,
University of Medicine in Lodz
Kazimierz Kowalewicz,
University of Lodz

MUSIC AND MYSTERY. RECEPTION OF HENRYK MIKOŁAJ GÓRCECKI
THIRD SYMPHONY

Summary

The article presents findings of studies focussed on Henryk Mikołaj Górecki *Third Symphony*. The analysis encompassed 136 “protocols of listening”. Popularity of the composer's works in Poland and abroad makes it necessary to distinguish the multitude of contexts affecting the reception of this work. The authors distinguished five “styles of reception” (literary-narrative, symbolic-sacral, pathetic-emotional, an esthetic-musicological, and of an esthetic negation). The distinguished “reception styles found their confirmation in choices of adjectives by means of which listeners characterized Górecki's work. It appeared that the listener's metaphysical fascination was subject to impacts of local semiosis.