



Irena Burczyk

Uniwersytet Śląski

Motyw natury w muzyce i jego recepcja

Programowość w muzyce

Zagadnienie motywu natury w wybranych przykładach utworów muzycznych na przestrzeni wieków stanowi zasadniczą treść prezentowanego artykułu. Elementy motywu natury przekładają się na symbolikę języka muzycznego, wiedza o tym z kolei pozwala na właściwą interpretację i odbiór dzieła muzycznego przez słuchacza.

Programowość w muzyce odnajdujemy już w renesansie; realizacja muzycznego ideału w tej epoce była determinowana hasłem *imitazione della natura*. Ideał opierał się na przedstawieniu ogólnego charakteru brzmieniowego za pomocą dostępnych środków wyrazu muzycznego. Koncentrowano się na ilustracyjności. Muzyka miała uwypuklać foniczną warstwę tekstu. Duże znaczenie w kompozycji muzycznej miały figury naśladowcze ilustrujące słowa, wyobrażenia jako środki malarstwa dźwiękowego. Twórcy wykorzystywali do tego melodykę wznoszącą podkreślającą „światłość”, „niebo”, „gwiazdy” – w kontraście do „ziemi” i „ciemności” melodii opadającej¹. Wznoszenie i opadanie melodii były wyrazem ruchu spokojnego, skoki melodii – ruchu gwałtownego. Powtarzane sylaby, słowa dawały wrażenie jednostajności.

Muzyka okresu baroku obfitowała w kontrasty, silne emocje, ozdobność, przepych, intensywność środków muzycznych. Celem kompozy-

¹ M. Kowalska: *ABC historii muzyki*. Kraków: Musica Iagellonica, 2001, s. 190.

tora było przekonywanie i poruszenie odbiorcy, a nawet perswazja². Służyły temu (to nawiązanie do retoryki) figury emfatyczne odzwierciedlające afekty. Muzyka przemawiała mową dźwięków. Ideałem było wyrażenie wymienionych przez Kartezjusza sześciu podstawowych typów afektów: zachwyty, miłości, nienawiści, pożądania, radości, smutku³. Radość wyrażano w trybie durowym, w konsonansach, wysokich rejestrach, szybkim tempie, smutek zaś charakteryzowano trybem molowym, dysonansami, niskim rejestrem, wolnym tempem. Motywy rytmiczne zrywane, krótkie, przedzielane pauzami odbierano jako wzburzenie, niepokój (na przykład zjawisk w przyrodzie), zmęczenie przedstawiano długo wytrzymywanymi dźwiękami; półtony chromatyczne sygnalizowały cierpienie, ból, rozpacz; nagła pauza oznaczała zamilknięcie i śmierć, a natarczywe powtarzanie, repetycja dźwięku – pustą przestrzeń. Afekty przedstawiano za pomocą tonacji: modus dorycki – wiara, frygijski – nadzieja, eolski – miłość, lidyjski – sprawiedliwość, miksolidyjski – siła, joński – przezorność, hipereolski – umiarkowanie⁴.

Na przestrzeni wieków muzyka przemawiała w różny sposób, używano do tego różnych środków wyrazu muzycznego: fakturalnych, składu instrumentalnego. Po epoce przepychu pojawiała się tęsknota za naturalnością. Idea uniwersum zakładająca połączenie natury, człowieka, wszechświata była podstawą myśli muzyki programowej. W romantyzmie programowość wyrażała się nadawaniem tytułów utworom, częściom, dodawaniem wstępów i komentarzy literackich, w muzyce obowiązywał tekst tematów lub motywów. Miało to służyć odbiorcy do interpretacji i rozumienia przekazu emocjonalnego utworu oraz umożliwiać podążanie za treścią pozamuzyczną. Różne dziedziny sztuki były wówczas źródłem tych treści pozamuzycznych kompozycji: literatura, malarstwo, filozofia, historia, autobiografia oraz natura. Muzyka tego okresu odwoływała się do idei sztuk (*correspondance des arts*), które miały się wzajemnie inspirować – muzyki, literatury, poezji, sztuk plastycznych⁵. Muzyce przypisywano możliwości wyrazowe. Georg Wilhelm Friedrich Hegel w swojej estetycznej myśli o muzyce dostrzegał jej czasowy charakter „warunkujący zgodność z naturą ludzkiej duszy”⁶.

² D. Gwizdałanka: *Historia muzyki*. Cz. 1. Kraków: PWM, 2005, s. 212–219.

³ K. Michels: *Atlas muzyki*. Tłum. P. Maculewicz. T. 2. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003, s. 305.

⁴ Ibidem, s. 304.

⁵ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 458.

⁶ E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2002, s. 266–272.

Program pozamuzyczny może pozbawiać odbiorcę muzyki swobody skojarzeń lub umożliwiać mu poruszanie się w świecie materiału dźwiękowego. Zwolennicy programu twierdzą, że przybliża on zakres idei i myśli, dzięki czemu w kontakcie z dziełem muzycznym pozwala odbiorcy koncentrować się na intencjach kompozytora.

Motyw natury w muzyce

Boecjusz muzykę postrzegał poprzez porządek świata, porządek, który objawiał się harmonią sfer – kosmosu. Wyróżniał muzykę *mundana* wynikającą z ruchów ciał niebieskich, z żywiołów i przyrody, z ruchu gwiazd, z następstwa pór roku oraz z cyklicznych i uporządkowanych przemian w naturze. Dzięki Boecjuszowi muzyka została wyniesiona ponad inne sztuki. Właśnie w epoce średniowiecza zainicjowano dyskusje o muzyce, powstało wówczas wiele traktatów wyznaczających zasady, reguły, stosunek do muzyki. „Ruch w muzyce implikuje też ideę porządku, miary, ostatecznie zaś – harmonii [...]. Przyjemne doznania naszej duszy wywołuje oczywiście ruch uporządkowany, gdyż porządek odpowiada naturze, zaś muzyka [...] odtwarza [...] poprzez swe rytmy i harmonie – porządek naturalny”⁷.

Warto podać kilka faktów z historii muzyki naśladowującej dźwięki natury. Najstarszy zachowany anonimowy kanon na cześć lata pochodzi z roku 1310 z Anglii i nosi tytuł *Sumer is icumen in* (*Przyszło lato*). Sześciogłosowy kanon, którego najniższe głosy „naśladowają” kukanie kukułki („sing cuccu”), ma wyrażać radość z nadejścia lata. Znaczenie tego utworu w historii muzyki naśladowującej dźwięki natury polega na jego ilustracyjności natury – na naśladowaniu głosu kukułki.

W średniowieczu powstawały madrygały *caccia*, co oznacza ‘polowanie’. Były to utwory ilustrujące sceny z polowania, połowu ryb. Ten gatunek pojawiał się w muzyce francuskiej (*chace*), hiszpańskiej (*caza*) lub angielskiej (*chase*). Tak jak w średniowieczu *caccia*, tak w renesansie powstały *chanson* – był to programowy gatunek, w którym przedstawiano sceny realistyczne: polowania, gwaru, głosu ptaków, odgłosów natury. We Francji twórcą *chanson* był Clément Janequin. W jednej ze swoich kompozycji, która nosi tytuł *Le chant des oiseaux* (*Śpiew ptaków*), autor wykorzystał efekty dźwiękowe, przestrzenne, a służyły temu: użycie samogłosek, spółgłosek, sylab, wyrazów onomatopeicznych. Słysząc ptasie trele w *Le chant de oiseaux*, *Le rossignol* (*Słownik*), *L'alouette* (*Skowronek*)⁸.

⁷ Ibidem, s. 59.

⁸ D. G w i z d a l a n k a: *Historia muzyki*. Cz. 1..., s. 168.

„Malarstwo dźwiękowe”⁹ w madrygałach polegało na naśladowaniu środkami muzycznymi ptasich głosów, słów o silnej ekspresji, stylizowanych okrzyków, dźwięków polowań. W celu zobrazowania dźwiękowego słów „ziemia”, „ciemność” używano niskiego rejestru, natomiast obrazów „nieba”, „światłości” – wysokiego, ruch zaś oddawano za pomocą drobnych wartości rytmicznych. Sugestywność opisu słów (westchnienia) podkreślano środkami muzycznymi: chromatyką, dużymi skokami interwałowymi. Muzykę tę wykonywano na łonie natury, gdyż w tym czasie wycieczki „na wieś” zyskiwały na popularności.

Okres baroku przynosi rozwój formy *concerto grosso* i twórczość Antonia Vivaldiego z jego malarstwem dźwiękowym, między innymi utworami *La tempesta del mare* (*Burza na morzu*) czy *Quattro stagioni* (*Cztery pory roku*)¹⁰. W kompozycjach odmalowywano ideę *imitazione della natura*. Przykładem realizacji tej idei jest Vivaldiego *Il cardellino* (*Szczygieł*)¹¹ na flet i orkiestrę – muzyka naśladuje tu śpiew ptaka (flet i skrzypce) – oraz *La notte* (*Noc*). W *Czterech porach roku* A. Vivaldiego nagromadzona jest duża ilość efektów onomatopeicznych oraz efektów o „charakterze pejzażowym”¹². Kompozytor również nastrój oddaje za pomocą malarstwa dźwiękowego.

Także wśród klawesynistów francuskich powstawały utwory ilustracyjne, między innymi miniatura *Le coucou* (*Kukułka*) Louis-Claude’a Daquin, *Concert des oiseaux* (*Koncert ptaków*) Jeana-Francoisa Dandrieu¹³. Dźwiękonaśladowczy charakter ma miniatura *Kura* z suity *Ptaki* Jeana-Philippe’a Rameau, zinstrumentowana przez Ottorina Respighiego. Wykorzystanie artykulacyjno-brzmieniowych walorów orkiestry, ruchliwa melodyka z użyciem ozdobników, żywa pulsacja rytmiczna z powracającym tematem „gdakania kury” oraz barwna instrumentacja oddają cechy charakterystyczne tytułowego bohatera tego utworu.

W okresie klasycyzmu reprezentantem nurtu naśladownictwa natury w muzyce jest Joseph Haydn. Kompozytor ten w tytułach swoich symfonii nawiązuje do ilustracyjnej programowości – Symfonie: nr 6 D-dur *Le Matin* (*Poranek*), nr 7 C-dur *Le Midi* (*Południe*), nr 8 G-dur *Le Soir* (*Wieczór*). W części I Kwartetu smyczkowego C-dur op. 33 nr 3, zwanego „Ptasim”, odnajdujemy „ćwierkające ornamenty”¹⁴ w głosie skrzypiec. Podobnie naśladowujące dźwięki natury utwory Haydna to

⁹ Ibidem, s. 136.

¹⁰ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 239.

¹¹ Ibidem, s. 242.

¹² D. Gwizdałanka: *Historia muzyki*. Cz. 2. Kraków: PWM, 2006, s. 55.

¹³ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 300.

¹⁴ D. Gwizdałanka: *Historia muzyki*. Cz. 2..., s. 139.

Kwartet D-dur z op. 64 „Skowronkowy”, Kwartet D-dur z op. 50 „Żabi”¹⁵. Z monumentalnych dzieł tego kompozytora należy wspomnieć oratorium *Stworzenie świata* składające się z części: cz. I: *Stworzenie świata, Stworzenie zwierząt*, cz. II: *Stworzenie człowieka*. Oratorium rozpoczyna *Przedstawienie chaosu* – bogaty pod względem harmonicznym fragment uosabiający chaos¹⁶. Muzyka sugestywnie „maluje” tutaj firmament niebieski, powstanie słońca i pierwszy wschód księżyca (nr 12). Instrumenty naśladują śpiew ptaków, ryk lwa, „obrazują” skoki jeleni. Nawet gady i robactwo doczekały się muzycznych portretów w twórczości Haydna. Najsłynniejszy efekt ilustracyjny towarzyszy słowom „stało się światło”, gdy „po dłuższym przygotowaniu rozbrzmiewa »rozjaśniający« akord C-dur”¹⁷. Epizody ilustracyjne znajdują się w *Porach roku* – świeckim oratorium: cz. I – *Pozdrowienie wiosny budzącej przyrodę do życia*, cz. II – *Gorący, letni dzień z burzą*, cz. III – *Jesienne polowanie i winobranie*.

Niektóre motywy – na przykład Symfonii D-dur nr 73 *La chasse* (Polowanie) czy w Symfonii g-moll nr 83 *Kura* – budziły skojarzenia i to dzięki nim nadawano tytuł całej kompozycji¹⁸.

Programowe nawiązania do estetyki naśladownictwa barokowego wyidealizowanego obrazu natury dostrzec można w VI Symfonii F-dur „Pastoralnej” Ludwika van Beethovena. Nadane częściom kompozycji tytuły mają sugerować ich treści: cz. II – *Scena nad strumykiem*, cz. IV – *Burza*. Malarstwo dźwiękowe w muzyce Beethovena przejawia się w naśladowaniu dźwięków natury – między innymi głosów ptaków (słowik, kukułka, przepiórka) oraz burzy¹⁹. Oddanie dźwięków natury jest tutaj możliwe dzięki zastosowaniu odpowiednich środków muzycznych: tremolo instrumentów smyczkowych, chromatyki, figuracji, składu instrumentalnego (puzony), krótkich motywów rytmicznych. Jedna z Beethovenowskich sonat – F-dur op. 24, zwana „Wiosenną” – swój tytuł zawdzięcza pogodnemu charakterowi melodyjnego tematu, jaki z niej epatuje²⁰.

Tytuły pieśni Franza Schuberta *Pstrąg* czy *Polna różyczka* również ukazują ich ilustracyjny charakter. Serie pasaży pojawiające się w partii fortepianowej pieśni *Pstrąg* naśladują odgłos płynącej w strumieniu wody, a w nim zwinnie poruszającą się rybę. W cyklu pieśni *Podróż zimowa* muzyka obrazuje wędrówkę przez zimowy krajobraz.

¹⁵ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 341.

¹⁶ Ibidem, s. 360.

¹⁷ D. Gwizdałanka: *Historia muzyki. Cz. 2...*, s. 142.

¹⁸ Ibidem, s. 136.

¹⁹ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 336.

²⁰ Ibidem, s. 344; D. Gwizdałanka: *Historia muzyki. Cz. 2...*, s. 178.

W dorobku kompozytorskim przedstawiciela romantyzmu – Roberta Schumanna – odnajdziemy cykl miniatur *Sceny leśne*, których tytuły oddają poetykę lasu, 12 miniatur *Les Papillons*, będących formą poematu tanecznego, oraz pieśni *Motyl*, *Lotos*, *Księżycowa noc*, *Orzech* z cyklu *Ballady i romanse*²¹.

Kompozytorem, który również pisał pieśni odwołujące się do motywu natury, był Felix Mendelssohn-Bartholdy. Warto wymienić jego pieśń *Pozdrowienia wiosenne* oraz utwory instrumentalno-programowe, na przykład *Pieśń wiosenną*²².

W drugiej połowie XIX wieku kompozytorzy kierunków narodowych tworzyli poematy symfoniczne. Do takich utworów można zaliczyć na przykład Bedřicha Smetany *Moja ojczyzna*, poemat, który stanowi dźwiękowy opis krajobrazu czeskich łąk i gajów, rzeki Wełtawy. *Wełtawa* jest „dźwiękowym filmem krajoznawczym”²³ ilustrującym drogę rzeki od źródeł aż do jej dalszego biegu. Muzyka w plastyczny sposób prowadzi wzdłuż płynącej rzeki przez czeską krainę, opisując wszystko, co woda napotyka po drodze.

Muzyczny opis wschodu słońca odnajdujemy w *Poranku* z I Suity *Peer Gynt* Edvarda Griega. W kompozycji tej słyszymy melodię graną na flecie z trylami jako śpiewem ptaków; wschód słońca oddaje wznosząca się muzyka, falująca jak promienie słoneczne i promienie kładące się na ziemi.

Miniatura muzyczna Nikołaja Rimskiego-Korsakowa *Lot trzmiela* to portret, w którym na wstępie fortepian naśladuje bzyczenie owada, po czym przejmuje rolę tła. Na fortepianowym tle instrument solowy daje obraz ruchu fruującego owada wznoszącą i opadającą melodią oraz licznymi jej zwrotami.

Wśród utworów o tematyce zwierzęcej można wspomnieć „wielką fantazję zoologiczną” Camille’a Saint-Saënsa *Karnawał zwierząt*. W gronie licznych postaci zwierząt przedstawianych muzycznymi wizytówkami odnaleźć można *Kury i koguty* (piskliwe zamieszanie i pianie koguta oddają fortepian i klarnet). „Wodne szmery” słychać w *Akwariu* przy udziale skrzypiec, fletu. *Kukułkę* imituje głos fortepianu. *Ptaszarnia* to tremola smyczków tworzące tło dla fletu. W *Kangurach* pojawienie się tych zwierząt zapowiadają energiczne żartobliwe rytmy, a sposób poruszania się kangurów jest imitowany licznymi skokami interwałowymi. *Łabędź* to płynąca z wdziękiem melodia oddająca majestatyczny ruch łabędzia po spokojnej tafli wody. Prezentację postaci zwierząt dopełnia

²¹ M. K o w a l s k a: *ABC historii muzyki...*, s. 437.

²² Ibidem, s. 441.

²³ D. G w i z d a l a n k a: *Historia muzyki. Cz. 2...*, s. 306.

Słoń, w którym zwierzę przedstawiono niskimi dźwiękami kontrabasu jako ciężkie, niezdarne, poruszające się krokiem walca.

Symfonię programową o dużej obsadzie wykonawczej reprezentuje *Symfonia alpejska* Richarda Straussa. W utworze dźwięk wycia wichru kompozytor zilustrował odgłosem działania tzw. *Windmaschine*²⁴.

Wątek tatrzański w malarstwie orkiestrowym pojawia się w kompozycji *W Tatrach* Władysława Żeleńskiego i w utworze Zygmunta Noskowskiego *Morskie Oko*.

W późniejszym okresie zafascynowanie Tatrami było inspirujące dla Wojciecha Kilara. Skomponował on utwory *Krzesany*, *Kościelec* 1909, *Orawa*, *Siwa mgła*.

W III Symfonii Gustava Mahlera odnajdujemy obrazy przyrody w części I: *Pan budzi się, wraca lato*, w części II: *O czym opowiadają mi kwiaty na łące*, aż po zastanowienie nad ludzką naturą w części IV: *O czym opowiada mi człowiek*.

Na kolorystykę orkiestrową składają się ciekawe zestawienia brzmieniowe instrumentów, zestawienia dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne. Takie różne odcienie kolorystyczne dające całą paletę barw dźwiękowych słyszymy w utworach Claude'a Debussy'ego. Zauważalne są w tej muzyce ornamenty, różne sposoby artykulacji, instrumenty smyczkowe grają *pizzicato*, *glissanda*, *flażolety*, stosuje się *tremola*, grę z tłumikiem, *sul tasto*, *sul ponticello*. Dominuje brzmienie instrumentów smyczkowych i dętych drewnianych, uwzględniane są: harfa, szklane brzmienie czelesty, gong. Ważne w utworach tego kompozytora są plamy dźwiękowe, szumy. Cechą jego muzyki jest pełne migotliwości brzmienie – plama dźwiękowa, plama brzmieniowa, efekt rozproszenia, szmeru, zmienności, zróżnicowane odcienie dynamiczne. Melodia rozpływa się w akordach, figuracjach. Dynamika maleje, gdy gęstość brzmienia rośnie. Efekt szmeru osiągnięty jest za pomocą drobnych wartości rytmicznych granych w szybkim tempie w cichej dynamice. 80% muzyki w dziełach Debussy'ego zajmuje dynamika *piano* z różnymi odcieniami. Kompozytor w utworze *Zatopiona katedra* zapis nutowy uzupełnia komentarzem słownym: „jak tęczowa mgła”, „melancholijnie z oddali”, „stopniowo wyłaniając się z mgły”²⁵. Debussy'ego fascynowała siła wody i jej ruch. Często ten motyw pojawia się w kompozycjach tego twórcy, między innymi w *Morzu*, *Ogrodach w deszczu*. *Morze* to kompozycja orkiestrowa składająca się z 3 części: I część: *Od świtu do południa na morzu*, II część: *Gra fal*, III część: *Rozmowa wiatru z morzem*. Utwór rozpoczyna się błyskiem światła na wodzie, potem pojawia się osłepiający blask słońca, następnie wiatr, bryza morska aż do sztormu.

²⁴ M. Kowalska: *ABC historii muzyki...*, s. 461.

²⁵ D. Gwizdałanka: *Historia muzyki*. Cz. 3. Kraków: PWM, 2009, s. 17-18.

Jardins sous la pluie (Ogrody w deszczu) to jeden z 3 utworów fortepianowych z cyklu *Estampes* (Szttychy). Wszystkie one przywołują pejzaż oglądany przez zasłone deszczu i słońce przedzierające się przez chmury. W utworach melodie nakładają się na siebie, oddając obraz lśniącej wody odbijającej wizerunki rosnących w pobliżu drzew i roślin.

Chmury wchodzące w skład tryptyku *Nokturny* to „nieruchomy widok nieba z powolnym i melancholijnym pochodem obłoków, zakończonym szarą agonią z przesączającą się łagodnie bielą”²⁶. Debussy zwraca uwagę, że nokturny to przede wszystkim wrażenia i gra światła, migotliwość, operowanie muzycznym światłocieniem. Z kolei *Światło księżycy* (*Claire de Lune*) pochodzące z *Suite Bergamasque* oddaje obraz spokoju i uroku nocy rozświetlonej blaskiem księżycy.

Sensualizm²⁷ odnajdujemy wśród takich preludii Debussy’ego, jak: *Wiatr na równinie*, *Taras audiencki światła księżycy*, *Wrzosa*, *Dźwięki i wonie krążą w wieczornym powietrzu*, *Ślady na śniegu*, *To, co ujrzał zachodni wiatr*²⁸.

W kompozycji Maurice’a Ravela *Jeux d’eau* (Igraszki wody) również słyszalne są efekty brzmieniowe oddające subtelne walory współbrzmień. Kompozytorem, dla którego odgłosy natury, dźwięki owadów stanowiły inspirację, był Bela Bartók (utwór *Muzyka nocy* z cyklu *Pod gołym niebem*)²⁹.

Kompozytor XX wieku Olivier Messiaen mówił o sobie: „Jestem ornitologiem i rytmikiem”³⁰. Inspiracją jego dzieł były ptaki. Uważał, że kompozytor, podobnie jak malarz, maluje z natury, może ją naśladować. Notował śpiew ptaków w różnych porach dnia i warunkach atmosferycznych. W utworach dość wiernie cytował ptasie trele, wykorzystywał do oddania śpiewu ptaków interwały, rytmikę, barwę instrumentów. Zainteresowania ornitologiczne Messiaena zaowocowały utworami „ptasiego charakteru”. *Przebudzenie ptaków* (*Reveil des oiseaux*) (na fortepian i orkiestrę) to przedstawienie ptaków Europy, *Oiseaux exotique* (na fortepian, instrumenty dęte i perkusję) to ptaki Azji Wschodniej, Oceanii i Ameryki. Ptaki Francji Messiaen ujął w *Katalogu ptaków* (*Catalogue d’oiseaux*) – jest to 13 utworów na fortepian, każdy utwór poświęcony został innemu ptakowi. W cyklu symfonicz-

²⁶ S. J a r o c i ń s k i: *Debussy. Kronika życia, dzieła epoki*. Kraków: PWM, 1972, s. 291.

²⁷ Sensualizm (łac. *sensualis* – ‘zdolny do odczuwania’) – pogląd filozoficzny XVII oraz XVIII w., według którego treść świadomości stanowią wrażenia zmysłowe.

²⁸ M. K o w a l s k a: *ABC historii muzyki...*, s. 549.

²⁹ D. G w i z d a l a n k a: *Historia muzyki*. Cz. 3..., s. 74.

³⁰ M. K o w a l s k a: *ABC historii muzyki...*, s. 601.

nym *Des canyons aux etoiles* (Od kanionów do gwiazd) fortepian imituje śpiew ptaków³¹, w *Kwartecie na koniec czasu* melodia skrzypiec stylizowana jest na śpiew słowika, a klarnetu – śpiew kosa³².

W twórczości Andrzeja Panufnika zachwyt nad siłą, ładem, pięknem kształtu, indywidualnością, harmonią życia drzew zaowocował utworem *Arbor cosmica* (Drzewo kosmiczne) na 12 instrumentów smyczkowych³³.

Kompozytorzy korzystają też z możliwości podejmowania działań pozamuzycznych. Formę happeningu zastosował John Cage w utworze *Tacet 4'33* (Cisza), który polega na spędzeniu tytułowego czasu w skupieniu i ciszy. Na utwór składają się zachowania słuchaczy i wykonawcy w określonym czasie, a nie sama gra na jakimkolwiek instrumencie³⁴.

Symbolika natury w języku muzycznym

Muzyka była elementem edukacji już w VII i VI wieku p.n.e. w Sparcie, a później w Atenach³⁵. Muzyka może przekazywać różne znaczenia wynikające z warstwy emocjonalnej lub pozamuzycznej (treściowej) w określonym kontekście kulturowym i związane z jej funkcjonowaniem w kulturze. Na dzieło muzyczne składa się suma szczegółów. Mogą nimi być elementy muzyki, rozwiązania fakturalne, skład brzmienia instrumentalnego. Ekspresywne oddziaływanie materiału dźwiękowego i jego elementów jest niejednoznaczne³⁶. Przekaz znaczeń i emocji w muzyce jest przekazem symbolicznym, ma postać języka muzycznego – kodu³⁷. Ten rodzaj przekazu, który Eero Tarasti nazywa „akustycznym strumieniem dźwięków”³⁸, ma miejsce pomiędzy nadawcą – kompozytorem a odbiorcą – słuchaczem³⁹. Eero Tarasti etapy rozumienia przekazu muzycznego postrzega jako etapy pojmowania całości poprzez szczegóły, jako przechodzenie ze stanu „wiedzieć” do stanu „znać”. Ważne są elementy związane z oczekiwaniami słuchacza, ale również czerpanie przyjemności z muzyki. Taka przyjemność od-

³¹ Ibidem, s. 602.

³² D. G w i z d a l a n k a: *Historia muzyki*. Cz. 3..., s. 172.

³³ Ibidem, s. 179.

³⁴ M. K o w a l s k a: *ABC historii muzyki...*, s. 610.

³⁵ E. F u b i n i: *Historia estetyki muzycznej...*, s. 21.

³⁶ Z. B u r o w s k a: *Słuchanie i tworzenie muzyki w szkole*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980, s. 70.

³⁷ B. M i k a: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia, 2007, s. 41.

³⁸ Ibidem, s. 15.

³⁹ Ibidem, s. 13.

bioru dzieła muzycznego nie jest zdeterminowana rozumieniem dzieła, wiąże się z brakiem umiejętności werbalizacji doświadczenia⁴⁰.

Język muzyczny – język onomatopei – czyli ilustrowanie zjawisk natury, naśladowanie jej – wydaje się bardziej dostępnym przekładem w edukacji niż język emocji w muzyce.

Akustyczny obszar zjawisk natury jest rozległy: od dźwięków zjawisk przyrody, zjawisk atmosferycznych (fauna, flora, burza, uderzenia fal, morze, grzmoty, wiatr, stępy), przez związaną z tym gradację dynamiczną, po różnorodność barw.

Przez wieki kompozytorzy poszukiwali najlepszych środków muzycznych służących oddaniu natury w utworach. Estetycy przekonywali, że muzyka nadaje się do takiego naśladowania, ilustrowania czy realizacji programowości ze względu na różne możliwości barwowe, dynamiczne, artykulacyjne, fakturalne, brzmieniowe. Denis Diderot pisał następująco: „Jak to możliwe, że wśród sztuk naśladowujących naturę ta, której ekspresja jest najbardziej dowolna i najmniej precyzyjna, przemawia jednak z większą siłą do naszej duszy? Czyż muzyka, pokazując mniej bezpośrednio, pozostawia więcej miejsca dla wyobraźni albo, zważywszy na naszą potrzebę silnego wzruszenia niczym wstrząsu, nie potrafi lepiej niż malarstwo i poezja wywołać w nas owego wstrząsu?”⁴¹. Ten sam autor zwracał uwagę, że muzyka nie jest dodatkiem, ale samodzielnym „obiektem estetycznym”⁴². Już w czasach oświecenia zwracano uwagę na istotny element słuchania – mianowicie konieczność zapamiętywania tego, co było, aby możliwe było porównanie zapamiętanego z tym, co trwa i co nastąpi. Pogląd ten jest nadal aktualny. Zainteresowano się wówczas także odbiorcą muzyki; zaznaczano, iż reakcja na muzykę jest subiektywna, zależy od warunków, w jakich przebiega odbiór utworu, oraz skojarzeń, jakie nasuwa on u każdego odbiorcy – słuchacza⁴³.

Muzyka stanowi ilustrację programu poetyckiego, literackiego lub impresję natury. Muzyka taka u słuchacza może wywołać określone skojarzenia sugerowane przez kompozytora nadającego tytuł utworowi, dodającego komentarz lub motto. Odzwierciedleniem sugestii kompozytora jest sfera dźwiękowa utworu. Barwie i dynamice odgłosów natury towarzyszy różna forma ruchu, który w przyrodzie istnieje. Tę zmienność, uroki natury, jej potęgę, wielkość kompozytor stara się wyrazić za pomocą środków wyrazu muzycznego. Przy odbiorze tego

⁴⁰ Ibidem, s. 37–38.

⁴¹ D. Diderot: *Lettre sur les sourds et muets* – cyt. za: E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej...*, s. 213.

⁴² D. Gwizdałanka: *Historia muzyki*. Cz. 2..., s. 59.

⁴³ B. Mika: *Muzyka jako znak...*, s. 15.

rodzaju muzyki ilustracyjnej czy naśladowczej istotną rolę odgrywają skojarzenia niemuzyczne, na przykład słuchowe – odgłosy zjawisk akustycznych, skojarzenia ruchowe w przestrzeni, wrażenia ruchu uzyskane efektem dynamicznym.

W edukacji muzycznej uprzystępnia się znaczenie tych struktur muzycznych symbolizujących treści i programy pozamuzyczne (głos kukułki, świergot ptaka, gdakanie kury, brzęczenie i lot owada, obraz poranka ze wschodem słońca, plusk wody, burza, szum strumyka, morza, światło księżyca, szum wiatru, sekwencje ruchu) – swoistą „mowę dźwięków”⁴⁴. Oprócz tej symboliki natury muzyka programowa przekazuje stany emocjonalne, nastrój, klimat wydarzeń pozamuzycznych. Prawidłowe, właściwe odczytanie tych symboli muzycznych pozwala na rozumienie wieloznacznego języka muzyki. Muzyka jest nośnikiem treści pozamuzycznych – oddaje cechy zjawisk przyrody, istot, człowieka. Muzyka oddaje wrażenia, nastroje i stany emocjonalne towarzyszące doświadczeniom kontaktu z przyrodą. Claude Debussy w jednej z wypowiedzi ujmuje to następująco: „Muzyka nie jest ograniczona do mniej lub więcej dokładnego odtworzenia natury, lecz zdolna do wykrywania związków utajonych między naturą a wyobraźnią”⁴⁵.

Bibliografia

- Buła K.: *Jak mówić o muzyce*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1994.
- Burowska Z.: *Słuchanie i tworzenie muzyki w szkole*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980.
- Fubini E.: *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2002.
- Gwizdalanka D.: *Historia muzyki*. Cz. 1. Kraków: PWM, 2005.
- Gwizdalanka D.: *Historia muzyki*. Cz. 2. Kraków: PWM, 2006.
- Gwizdalanka D.: *Historia muzyki*. Cz. 3. Kraków: PWM, 2009.
- Harnoncourt N.: *Muzyka mową dźwięków*. Tłum. M. Czajka. Warszawa: Me-Komp, 2011.
- Jarociński S.: *Debussy. Kronika życia, dzieła epoki*. Kraków: PWM, 1972.
- Kowalska M.: *ABC historii muzyki*. Kraków: Musica Iagellonica, 2001.

⁴⁴ N. Harnoncourt: *Muzyka mową dźwięków*. Tłum. M. Czajka. Warszawa: Me-Komp, 2011.

⁴⁵ Cyt. za: K. Buła: *Jak mówić o muzyce*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1994, s. 102.

- Michels K.: *Atlas muzyki*. Tłum. P. Maculewicz. T. 2. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003.
- Mika B.: *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*. Lublin: Polihymnia, 2007.

Irena Burczyk

The Theme of Nature in Music and its Reception

Summary: The following article concentrates on the issue of the theme of nature present in the selected musical compositions. Furthermore, it discusses examples of motifs connected with nature expressed by various means of musical expression. Understanding the symbolic language of music in education allows the recipient to interpret imitation of nature in music.

Key words: theme of nature, non-musical content, program music, imitation, illustrativeness

Irena Burczyk

Das Motiv der Natur in der Musik und dessen Rezeption im Musikunterricht

Zusammenfassung: Der Beitrag erörtert das Motiv der Natur in ausgewählten Musikwerken. Genannt werden hier die mit Hilfe verschiedener Musikausdrucksmittel zum Ausdruck kommenden Naturmotive. Die Erlernung der symbolischen Sprache im Musikunterricht erlaubt dem Rezipienten, die Nachahmung der Natur in der Musik richtig zu interpretieren. Am Anfang macht uns die Verfasserin mit dem Problem der Programmatik in der Musik bekannt. Diese beruht darauf, den allgemeinen Klangcharakter mittels differenzierter Musikausdrucksmittel darzustellen. Die Verfasserin bezieht sich auf die aus verschiedenen Musikepochen stammenden Beispiele der Musikkultur, in denen außermusikalisches Programm bei dem Rezipienten gewisse Assoziationen erwecken oder auch den Rezipienten alle Assoziationen nehmen kann. Sie nennt ausgewählte Beispiele des Auftretens von Naturmotiven in der Musik und schenkt ihre Aufmerksamkeit auch der Natursymbolik in der Musiksprache, die erlaubt, Bedeutungen, Stimmung und Emotionen zu übermitteln und zu empfangen. Die Rezeption der die Natur nachahmenden Musiksprache ist genauso wie Emotionssprache in der Musik eine dem Musikunterricht verständliche Code-Sprache.

Schlüsselwörter: Naturmotiv, außermusikalische Inhalte, Programmatik in der Musik, Nachahmung, Bildlichkeit