

Anna Nowak

Poziomy interpretacyjne struktur muzycznych intertekstualnie jawnych : na przykładzie III Symfonii Pawła Mykietyna

Aspekty Muzyki 7, 141-156

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



ANNA NOWAK

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku
ul. Słowackiego 7, 85-008 Bydgoszcz, +48 52 321 15 25
anowak@amuz.bydgoszcz.pl

Poziomy interpretacyjne struktur muzycznych intertekstualnie jawnych. Na przykładzie *III Symfonii* Pawła Mykietyna

Założenia teoretyczne

Intertekstualność to:

odkrycie wszechobecności pośredniczącej sfery, odkrycie owego „między”, jako instancji mediatyzującej opozycyjne kategorie. [...] wszędzie, gdzie dawniej znajdowano tylko przedmioty czy pojęcia bezpośrednio sobie przeciwstawione, szukać trzeba jeszcze czegoś trzeciego, czegoś, co je różni i łączy zarazem. W ten właśnie sposób zresztą teoria intertekstualności znajdowała swoje obiekty: między systemem językowym a zbiorami indywidualnych wypowiedzi odkrywała kliszowe repertuary socjolektów; między gatunkami a utworami — archeteksty; między rzeczywistością a językiem i literaturą — sieć prototypowych reprezentacji organizujących procesy pojmowania i doświadczenia¹.

Przywołane słowa Ryszarda Nycza kierują uwagę na „pośredniczącą sferę”, owo „między” tak istotne w utworach skomponowanych przy użyciu strategii intertekstualnych, to „trzecie” ujawniające się w następstwie współdziałania

¹ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 108.

elementów o różnej proveniencji i charakterze². Powyższe zjawisko jawi się jako szczególnie znaczące i zarazem interpretacyjnie złożone w kompozycjach wokalnie-instrumentalnych, w których intersemiotyczne relacje zawiązujące się między muzyką i słowem wytwarzają wielowątkowy splot różnych powiązań strukturalnych i znaczeniowych. Próba rozpoznania i zdefiniowania zjawiska intertekstualności w tej grupie dzieł muzycznych wymaga — jak się wydaje — podjęcia działań, które wpierw zidentyfikują jednostki intertekstualnie jawne w każdej z warstw dzieła odrębnie (muzycznej, słownej), by dopiero w kolejnym etapie skierować się na poszukiwanie sensów wyłaniających się w następstwie „interferencji i splotu wzajemnych powiązań”³.

Moją refleksję dotyczącą zagadnień intertekstualności w dziele słowno-muzycznym zawężam do zjawisk generowanych przez lub z współdziałaniem struktur muzycznych⁴, jako że intertekstualne aspekty tekstów literackich generują odrębne problemy i doczekały się bogatej literatury przedmiotu⁵. Badanie tekstu muzycznego, nie tylko wtedy, gdy jest on jedną z warstw kompozycji słowno-muzycznej, również wtedy, gdy reprezentuje gatunek muzyki autonomicznej, wymaga rozpoznania tego, co odnosi się zarówno do sfery lingwistyki, jak i poetyki dzieła muzycznego, dlatego proponuję wyodrębnić w procesie analizy i interpretacji cztery etapy-poziomy jego analizy i interpretacji:

- 1) poziom struktur muzycznych intertekstualnie jawnych,
- 2) poziom sensów semantycznych tychże struktur,
- 3) poziom formy dzieła jako obszaru aktywizowania się tychże struktur,
- 4) poziom sensu ideowego/kulturowego dzieła.

² Inny badacz — Gérard Genette — rozumie „intertekstualność” jako „realną, empiryczną reprezentację innotekstową na obszarach danego tekstu”. Cyt. za: S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 44.

³ R. Nycz, op. cit., s. 109.

⁴ Kompleksowe badanie zjawiska intertekstualności w utworze słowno-muzycznym wymaga odrębnej analizy tekstu słownego, tekstu muzycznego oraz tekstu słowno-muzycznego. Jako metodologiczne oparcie dla powyższego trybu postępowania analitycznego służyć może praca Michała Bristigera *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.

⁵ Zagadnienie intertekstualności tekstów literackich omawiają m.in. J. Kristeva (*Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–415), G. Genette (*Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014), M. Riffaterre (*Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K. i J. Faliccy „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, z. 1, s. 297–314), S. Balbus (op. cit.), R. Nycz (op. cit.).

Przyjęta w przedstawionym modelu postępowania badawczego orientacja strukturalistyczna pozwala objąć refleksją analityczną wszystkie istotne komponenty muzycznego artefaktu i rozpoznać relacje zawiązujące się pomiędzy elementami struktury konotowanymi jako intertekstualnie jawne. Wskazana kolejność poziomów interpretacyjnych uzasadniona jest natomiast celowością przechodzenia od struktur podstawowych do złożonych, od sensu/ów pojedynczego elementu do sfery ekstratekstowych odniesień. Kolejność i relacje zawiązujące się między wyszczególnionymi poziomami można dlatego ująć w następujący schemat procesu badawczego:

I.	POZIOM LINGWISTYKI	
Sfera fenomenów muzycznych		Sfera znaczeń
1. Struktury muzyczne intertekstualnie jawne		2. Sens semantyczny struktur muzycznych semantycznie jawnych
II.	POZIOM POETYKI	
Sfera fenomenów muzycznych		Sfera znaczeń
3. Forma dzieła		4. Sens ideowy/kulturowy dzieła

Dwie sfery: fenomenów muzycznych oraz znaczeń przez nie implikowanych mają dwa poziomy złożoności. Poziom pierwszy, określony przeze mnie jako poziom lingwistyki, to poziom tego, co językowe, elementów badanej całości oraz powiązanych z nimi znaczeń. Poziom drugi to w proponowanej koncepcji analizy i interpretacji dzieła poziom poetyki, interesującej się „ogólnymi regułami organizacji wypowiedzi [...], jej ogólnymi właściwościami”⁶. Tutaj zagłębiamy się w sferę owego interwpię w obszarze fenomenów muzycznych, teraz na poziomie formy, w której wyodrębnione wcześniej struktury wchodzi w określone relacje, następnie w sferze znaczeń wyłaniających się w następstwie zawiązujących się między nimi interakcji.

Różnorodność struktur muzycznych konstytuujących dany utwór, zarazem wielość znaczeń, jakie mogą one przyjmować z uwagi na źródła semiozy, pełnione funkcje, odniesienia do kodów kultury, wymagają rozbudowania powyższej typologii, dlatego każdy z wyodrębnionych poziomów muzycznego artefaktu posiada swoją wewnętrzną strukturę zawierającą różne kategorie formalne bądź semiotyczne. Objęcie badaniem w danej sferze (fenomenów muzycznych bądź ich

⁶ M. Głowiński, „Poetyka”, hasło w: M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1989, s. 367–368.

znaczeń) kategorii o różnej proveniencji, pozwala przedmiotem badania uczynić kompozycje powstałe przy użyciu różnych strategii artystycznych, czerpiące impulsy z odmiennych tradycji lub idei współczesnej kultury. Eklektyzm takiego postępowania ma tę zaletę, że czyni badacza otwartym na różne strategie artystyczne znajdujące w dziełach współczesnych. Owa niejednorodność metodologiczna nie zawsze musi zaistnieć podczas badania konkretnego dzieła, jako że zawarte w nim struktury intertekstualnie jawne mogą przynależeć do jednej z proponowanych subkategorii.

Poziom pierwszy, czyli sfera badania struktur muzycznych intertekstualnie jawnych, obejmuje te jednostki konstrukcji muzycznej, które będąc audytywnie uchwytnymi wyodrębniają się jako nacechowane stylistycznie bądź są charakterystyczne w swej postaci brzmieniowej. W wyodrębnionej sferze fenomenów muzycznych będą nimi:

- a) figury fakturalno-brzmieniowe typu melodycznego, harmonicznego/brzmieniowego, metroritmicznego lub mieszanego (melodyczno-harmoniczno-rytmicznego);
- b) wyodrębnione jednostki (fragmenty) formy muzycznej o strukturze jedno- lub wielopłaszczyznowej.

Obie kategorie struktur mogą zaznaczać swoją dramaturgiczną rolę zarówno we współdziałaniu ze strukturami neutralnymi semiotycznie, jak i jako składniki większych jednostek formy aktywnych intertekstualnie.

Struktury muzyczne intertekstualnie jawne	
a) figury fakturalno-brzmieniowe: typu melodycznego typu harmonicznego/brzmieniowego typu metroritmicznego typu melodyczno-harmonicznego	b) jednostki formy muzycznej: jednopłaszczyznowe wielopłaszczyznowe

Poziom drugi dotyczy znaczeń semantycznych ewokowanych przez struktury muzyczne intertekstualnie jawne. Źródłami semiozy mogą być tutaj: (1) uobecnione w warstwie muzycznej kompozycji fragmenty innych tekstów muzycznych (cytaty), (2) naśladowania „stylów wypowiedzi o wyraźnie rozpoznawalnym charakterze”⁷ (stylizacje, pastisze, reminiscencje stylistyczne itp.), (3) wewnątrz- i zewnątrz-dzielowe odniesienia intersemiotyczne, m.in. związki muzyki ze słowem. Ujawniane znaczenia opisywać można w kontekście

⁷ M. Głowiński, „Intertekstualność”, hasło w: M. Głowiński et al., op. cit., s. 201.

(a) funkcji semantycznej i/lub (b) kulturowych zapośredniczeń. W kontekście pierwszym — funkcji semantycznej, wzorując się na kategoriach znaków Charlesa Sandersa Peirce’a, w zakresie określonym tematem sytuują się ikony, indeksy oraz symbole. W kontekście drugim — znaczeń kulturowo zapośredniczonych — wyróżnić można funkcjonujące w kulturze kategorie toposów, figur neoretorycznych, figur neoretoryczno-symbolicznych. Toposami, przyjmując definicję Roberta Hattena, są „fragmenty muzyki, które wzbudzą jasne skojarzenia ze stylami, gatunkami i znaczeniami ekspresywnymi”⁸. Toposy pełnią ważne funkcje dramaturgiczne i ekspresyjne w utworach muzycznych posiłkujących się różnymi konwencjami stylistycznymi, także w muzyce najnowszej, zwłaszcza w tym jej nurcie, który czytelnie odwołuje się do kodów kultury muzycznej. Jako figury neoretoryczne (kierując się systematyką Genette’a⁹) określam takie struktury muzyczne, które powiązane są z tekstem słownym. Są to figury, które — podobnie jak w barokowej retoryce — dzięki swym właściwościom strukturalno-brzmieniowym oraz ekspresywnym wskazują, uwydatniają zjawiska związane z ruchem, jego brakiem, stanami emocjonalnymi itp. Prefiks „neo” wskazuje na współczesną interpretację historycznych środków wyrazu. Trzecią kategorią są figury neoretoryczno-symboliczne¹⁰ niepowiązane bezpośrednio z tekstem słownym, lecz w dziele słowno-muzycznym, dzięki obecności drugiego porządku semiotycznego, czyli tekstu słownego, zyskujące wyrazistą konotację. Te figury (własne kompozytora) — wzorując się na typach reprezentacji Petera Kivy’ego¹¹ — są reprezentamenami zjawisk dźwiękowych i pozadźwiękowych.

Sens semantyczny struktur muzycznych intertekstualnie jawnych
A. ŹRÓDŁA SEMIOZY
1. Inne teksty muzyczne 2. Naśladowanie stylów wypowiedzi 3. Związki muzyki ze słowem i inne odniesienia intersemiotyczne

⁸ Cyt. za: L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 164; „topics (patches of music that trigger clear associations with styles, genres, and expressive meanings)”, w: R.S. Hatten, *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington–Indianapolis 2004, s. 2.

⁹ G. Genette, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines” 1987, nr 205, s. 113–120.

¹⁰ W polskiej literaturze muzykologicznej kategorii figur neoretorycznych oraz neoretoryczno-symbolicznych stosuje m.in. A. Draus w: *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016.

¹¹ P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* (1984) [online], www.b-alexander.com/sound-and-semblance-reflections-on-music (dostęp: 5.11.2016).

B. FUNKCJE SEMANTYCZNE (Peirce)
1. Ikony 2. Indeksy 3. Symbole
C. ZAPOŚREDNICZONE ZNACZENIA KULTUROWE
1. Toposy (Hatten) 2. Figury neoretoryczne (Genette) 3. Figury neoretoryczno-symboliczne (Genette, Kivy)

Przejdźcie do trzeciej i czwartej sfery intertekstualnej, czyli na poziom poetyki, analogicznie jak poprzednio koncentruje się wpieryw na fenomenach muzycznych, dopiero finalnie na znaczeniach wynikających z intertekstualnych odniesień.

Poziom trzeci to obszar formy dzieła, czyli pole współdziałania struktur intertekstualnie jawnych, ich różnych splotów, interferencji, opozycji itp. To tutaj unaocniają się relacje między poszczególnymi fenomenami muzycznymi i ich funkcje w kontekście całości dzieła. Ich określeniu sprzyja odniesienie całości muzycznej do wzorca morfologicznego, w szczególności do gatunku muzycznego i modeli formy oraz rozpoznanie technik użytych do kształtowania muzycznej narracji.

FORMA DZIEŁA
1. Wzorce morfologiczne (gatunki, modele formy) 2. Techniki konstrukcji

Poziom czwarty, finalny, jest poziomem interpretowania sensu ideowego/kulturowego dzieła. Strukturalistyczne myślenie, za pomocą którego określone zostają przedmioty analizy i zachodzące między nimi relacje, okazuje się niewystarczające, gdy podejmowane są próby rozpoznania sensów dzieł, zwłaszcza powstałych współcześnie. Ten obszar analizy i interpretacji wymaga już na drugim poziomie proponowanego postępowania badawczego uwzględnienia kategorii analitycznych wypracowanych przez semiotyków, odwołania się również do koncepcji filozoficznych, którymi w odniesieniu do dzieł sytuujących się w kręgu kultury postmodernistycznej mogą być teorie jej czołowych interpretatorów: Jeana-François Lyotarda, Jacques'a Derridy,

Gilles'a Deleuze'a, Jeana Baudrillarda, Zygmunta Baumana i innych¹². Koncepcje ujmowania współczesnej rzeczywistości kulturowej, opisane w ich teoriach, pozwalają niejednokrotnie znajdować argumenty dla finalnych wniosków.

SENS IDEOWY/KULTUROWY DZIEŁA
<ol style="list-style-type: none"> 1. Kres wielkich metanarracji (J.-F. Lyotard) 2. Techniki dekonstrukcji (J. Derrida) 3. Myślenie nomadyczne (G. Deleuze) 4. Strategia uwodzenia (J. Baudrillard) 5. Typy postaw postmodernistycznych (Z. Bauman)

Interpretacja dzieła

Dziełem, wyróżniającym się różnorodnością intersemiotycznych relacji, jest *III Symfonia* na alt solo i orkiestrę symfoniczną Pawła Mykietyna (2011). Jej premiera podczas Inauguracji Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej (1 lipca 2011, Filharmonia Narodowa w Warszawie) wzbudziła duży rezonans i dysputy nie tylko wśród krytyków muzycznych, właśnie z uwagi na jej intertekstualny charakter — złamanie konwencji gatunku symfonicznego przez połączenie w dziele elementów kultury wysokiej z kulturą popularną — młodzieżową.

Warstwą słowną utworu, co implikuje wewnątrzdziałowe odniesienia intersemiotyczne, jest „poetycki” tekst Mateusza Kościukiewicza (aktora) mający dość szczególną proveniencję. Złożyły się nań adresowane do partnerki aktora — reżyser Małgorzaty Szumowskiej krótkie teksty w formie wiadomości SMS, z których kompozytor utworzył warstwę słowną symfonii. Cechy stylistyczne i semantyka tekstu słownego wskazują na jego związki z kulturą trip-hopową, co zainspirowało kompozytora do poszukiwania takich środków ekspresji muzycznej, które pozwolą uzyskać spójną artystycznie całość.

Analiza muzycznej warstwy tej pięcioczęściowej *Symfonii* pozwala w jej konstrukcji wyodrębnić jedenaście segmentów budujących narrację kolejnych ogniw dzieła. Segmenty te identyfikowane są na podstawie charakterystycznych własności strukturalnych i brzmieniowych¹³. Wewnętrzna struktura kilku z nich przykuwa uwagę czytelnymi nawiązaniem do stylów wypowiedzi charakterystycznych dla określonych nurtów kultury muzycznej XX i XXI wieku.

¹² Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.

¹³ Formę symfonii analizuje Paweł Pura w: *III Symfonia Pawła Mykietyna jako dzieło symboliczne*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: prof. dr hab. Anna Nowak, Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.

Segment A¹⁴ (rozpoczynający cz. I), w swej początkowej fazie ma postać melodii wokalne wykonywanej przez alt solo, która formowana jest w oparciu o frazę melodyczną o charakterystycznej synkopowanej rytmice. Fraza ta wielokrotnie powtarzana jest z wykorzystaniem permutacji jej składników, zmienności metrum, efektów przyspieszania i spowalniania toku muzycznego. Jej diatoniczny materiał (punktem wyjścia jest skala pięciodźwiękowa) ulega stopniowemu rozbudowywaniu. Stylistycznie melodia naśladuje śpiew rapera z charakterystyczną dlań swobodą narracji, permutacyjną techniką, konstytutywną rolą metroritmiki. Jako jego stylizacja zyskuje znaczenie reprezentanta jednego za stylów muzyki popularnej (zob. przykł. 1¹⁵).

Przykład 1. Paweł Mykietyń, *III Symfonia*, część I, t. 1–7, segment A, © Copyright 2011 PWM

Alto solo mf $\text{♩} = 74$

dram tram cen - trum mo - ko - tów smród żu - la per - fu - ma da - ny ca - ly u - mo - ru - sa - ny

Alto solo

sto - je w me - ta - lo - wej szy - nie su - nę do cie - bie za - stu - że - nie ja - k m - nie - mam nie mam a chciał - bym roz -

W tym samym segmencie *Symfonii* intertekstualny charakter ujawniają również pojedyncze dźwięki fletu piccolo (c^4) przerywające narrację prowadzoną przez głos altowy. Indeksacyjna funkcja tej struktury, którą określić można jako retoryczno-symboliczną, ujawnia się w powiązaniu ze śpiewem — jego semantyczną warstwą. Fletowi, co potwierdziła w wywiadzie Jadwiga Rappé — wykonawczyni partii solowej *III Symfonii*, powierzona została funkcja cenzora wulgaryzmów¹⁶. Zastosowany przez kompozytora środek wyrazu staje się w ten sposób czytelnym sparodiowaniem stosowanych w mediach (TV, radio, Internet) form emitowania wywiadów. Jeżeli pojawiają się w nich niecenzuralne słowa, wówczas są one zagłuszane sygnałami dźwiękowymi o wysokiej częstotliwości (zob. przykł. 2).

¹⁴ Symbolikę oznaczeń struktur muzycznych dzieła przyjmuję za: P. Pura, op. cit.

¹⁵ Przykłady nutowe cytuję z partytury: P. Mykietyń, *III Symfonia* na alt i orkiestrę, PWM Kraków, nr kat. 11225.

¹⁶ Jadwiga Rappé — *Wywiad o III Symfonii Pawła Mykietyna* (2013) [online], <http://minateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-jadwiga-rappe> (dostęp: 5.11.2016).

Przykład 2. Paweł Mykietyn, *III Symfonia*, część I, t. 8–18, segment A, © Copyright 2011 PWM

5 Piccolo

Alto solo

rzu - cię stos pie - nię - dzy do - sia - da się t - lum trzy - mam się smro - du wię - cej miej - sca nie wie - rzę

11

Alto solo

tak pos - ta - wio - ny zgon i wi - no wi - no wi - no wi - no wi - no wi - no wi - no ja - kaś his - te - ria sto - sów nie

16

Alto solo

star - czy dla wszyst - kich gdzie te cia - la zmiesz - czą się za - po - mnia - lem jes - teś - my

W segmencie B (cz. I) aktywność znaczeniową ujawniają fragmenty muzyki, w których multiplikacja rytmicznych „szablonów” nawiązuje do reguł konstrukcyjnych zastosowanych w pracach plastycznych Andy’ego Warhola. Dla Mykietyna inspirujący okazał się fakt, że malarz „w pewnym momencie przestał malować obrazy, tylko zaczął w jakimś sensie powielać pewne gotowe szablony”¹⁷. Obecność struktur muzycznych kształtowanych według tej właśnie zasady odczytywana być może jako reminiscencja stylistyczna techniki malarzkiej twórcy amerykańskiego pop-artu.

Inne obszary znaczeniowe aktywizowane są w segmencie E występującym w części pierwszej i drugiej *Symfonii*. Fakturalne ukształtowanie jego materii dźwiękowej w początkowej fazie wykazuje konotacje z punktualizmem, natomiast dalsze partie w następstwie systematycznego zagęszczania pola dźwiękowego generują brzmienia wywołujące skojarzenia z przebiegami typu sonorystycznego.

Pośród struktur muzycznych intertekstualnie jawnych szczególną uwagę przyciągają jednak te, które naśladują techniki i środki ekspresji muzyki trip-hopowej. Znajdujemy je m.in. w części I w segmencie B, którego brzmieniową postać konstytuują trzy plany instrumentów kontrapunktujących się rytmicznie, oddające charakter zestawu perkusyjnego stosowanego w muzyce rozrywkowej. Partia skrzypiec usytuowana w wysokim rejestrze imituje hi-hat, partie waltorni, trąbek, II skrzypiec i altówek umieszczone w środkowym rejestrze — werbel, partie puzonów, wiolonczel i kontrabasów — naśladują bęben wielki, tzw. stopę (zob. przykł. 3).

¹⁷ Paweł Mykietyn — *Wywiad o III Symfonii Pawła Mykietyna* (2013) [online], <http://ninateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-jadwiga-rape> (dostęp: 5.11.2016).

Przykład 3. Paweł Mykietyn, *III Symfonia*, część I, t. 19–23, segment B, © Copyright 2011 PWM

The image displays a page of a musical score for Example 3. At the top left, there is a tempo marking $(\text{♩} = 74)$. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cr I in F, Cr II in F, Tr I in B, Tr II in F, Tn I, Tn II, Vn I div., Vn II, VI, Vc, and Cb. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as *f*, *poco stacc. sempre **, *stacc.*, and *sim.*. The score is written in 4/4 time and spans five measures.

Inny przykład to zastosowana w segmencie pierwszym w części pierwszej i piątej technika *scratching*. Polega ona na pocieraniu paznokciem chropowatej strony pocztówki trójwymiarowej, pozwalając uzyskać stosowany przez DJ-ów efekt szybkiego poruszania płytą winylową na przemian w dwu przeciwnych kierunkach.

Wskazane figury i jednostki formy muzycznej, charakterystyczne w swych właściwościach fakturalno-brzmieniowych, wzbudzają czytelne skojarzenia ze stylami wypowiedzi artystycznej mającymi duże znaczenie w kulturze XX i XXI wieku. Jako dźwiękowa reprezentacja trip-hopu, pop-artu, punktualizmu, sonoryzmu, zyskują w kompozycji znaczenie struktur intertekstualnie jawnych — muzycznych toposów stylów muzyki młodzieżowej i poważnej. Wchodząc w interakcje z tekstem słownym, jego bogatą symboliką, zyskują dodatkowe konotacje intertekstualne, generując złożoną stylistycznie i znaczeniowo postać muzycznej warstwy *Symfonii*.

Na poziomie trzecim formy dzieła poszczególne struktury muzyczne rozpatrywane są już jako komponenty całości formalnych: faz, części, całego cyklu, komponenty pełniące określone funkcje dramaturgiczne. Relacje zawiązujące się między nimi pozwalają konstrukcję tego utworu odnieść do wzorca morfologicznego symfonii z jej cykliczną zasadą formalną, złożoną strukturą brzmieniową realizowaną przy użyciu zespołu orkiestrowego. *III Symfonia* Pawła Mykietyna wpisuje się bowiem w tradycję tego gatunku symfonicznego — jego odmianę wokarno-instrumentalną, reinterpretując klasyczno-romantyczne założenia modelu. Segmentowa konstrukcja składa się z pięciu ogniw cyklu, którego kolejne części stają się coraz krótsze, by część piątą, zapisanej w partyturze w trzydziestu dwu taktach, nadać charakter epilogu. Właściwa kolejnym ogniom cyklu proporcjonalność wynika z układu segmentów opartych na modelach form (de)gradacyjnej, ronda, sonatowej, repryzowej ABA, binarnej AB. Jak wynika z wypowiedzi kompozytora¹⁸, poszczególnym ogniom cyklu przypisał on tradycyjne funkcje dramaturgiczne, np. część II jest odpowiednikiem wolnego ogniwka w cyklu sonatowym, część III — scherza.

Sposób, w jaki poszczególne struktury intertekstualnie jawne komponują się ze sobą i strukturami niejawnymi, nadając formie dzieła artystyczny sens, opisywany być może przy pomocy „techniki dekonstrukcji” Jacques’a Derridy, rozumianej „w wąskim znaczeniu metody, czyli w oderwaniu od ideologiczno-filozoficznych założeń kryjących się pod tym pojęciem, natomiast z naciskiem na aspekt technologiczny”¹⁹. Zaadaptowanie elementów powyższej techniki do objaśniania specyfiki kształtowania formalnego *III Symfonii* umożliwi rozpoznanie strategii kompozytorskich zastosowanych w utworze. Oto kilka przykładów tej techniki:

- marginalia, czyli eksponowanie elementów mniej znaczących. Świadectwem tej strategii jest np. ważna dramaturgicznie funkcja segmentów niewielkich rozmiarowo, pojedynczych elementów bądź zakłócanie regularności przebiegu innymi elementami strukturalnymi;
- aporia, zwana strategią nierozstrzygalników, polegająca — jak pisze Beata Fiugajska — „na tropieniu w tekście miejsc trudnych, problemowych, niejednoznacznych, które — zdaniem Derridy — skrywają konflikt zachodzący pomiędzy pojęciem dominującym w danym tekście a terminem mało

¹⁸ Zob. T. Cyz, *Uwaga na kulturę!: O „III Symfonii” Mykietyna* (2011) [online], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2375-uwaga-na-kulture-o-iii-symfonii-mykietyna.html> (dostęp: 5.11.2016).

¹⁹ B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012, s. 119.

- znaczącym — świadomie ukrytym, pominiętym i niejako domagającym się restytucji”²⁰. W *III Symfonii* elementami struktury muzycznej niejednoznacznymi interpretacyjnie są np. nawiązania do zasad konstrukcyjnych formy sonatowej. Jakkolwiek odnaleźć można w kompozycji elementy tego modelu (dualizm tematyczny, reprzyzowość, pracę przetworzeniową), to nadrzędność innych modeli (binarnego, (de)gradacyjnego czy reprzyzowego) nie pozwala w sposób jednoznaczny rozstrzygać o jego dramaturgicznej roli. Być może mamy tutaj do czynienia z polemiką kompozytora z tradycją tej formy;
- dyseminacja, czyli strategia szczepienia, u Derridy rozumiana jako „zaszczepienie sensu poprzez szczepienie tekstu cytatami”²¹. W *III Symfonii* jej sensotwórcza funkcja ujawnia się poprzez rozsiewanie w strukturze muzycznej znaczeń, jakie generują struktury będące stylizacjami, reminiscencjami, parodiami innych stylów muzycznych;
 - rozsunięcia, rozumiane jako działania „służące rozluźnieniu wszelkiego rodzaju relacji w tekście”²². Przejawem tej strategii są m.in. interpolacje odrębnych materiałowo segmentów zakłócające dotychczasową narrację muzyczną. Ich początkowo niejasna funkcja formalna po pewnym czasie ujawnia swój sens konstrukcyjny, np. jako element modelu formy degradacyjnej;
 - suplementacja, czyli zastępowanie danego elementu innym. Znajduje ona swoje zastosowanie we wspomnianej partii fletu w inicjalnym odcinku części pierwszej, co — jak wspomniano — wytwarza nową relację między elementami utworu;
 - sploty, wpływające na złożoność strukturalną dzieła i jego wieloznaczność, są strategią ujawniającą się w relacjach między różnymi przywołanymi w utworze kodami muzycznymi oraz w relacjach z tekstem słownym, zatem strategia ta wywiera znaczący wpływ na charakter *Symfonii*.

Tak wyraźne odniesienia w obszarze formy do strategii kompozytorskich charakterystycznych dla dzieł kultury postmodernistycznej, czyni zasadnym na poziomie interpretacyjnym czwartym, tj. sensu ideowego/kulturowego dzieła, przyjąć za punkt odniesienia koncepcje filozoficzne teoretyków tej kultury, np. Jeana-François Lyotarda.

²⁰ Ibidem, s. 131.

²¹ Ibidem, s. 134.

²² Ibidem, s. 134.

Głoszony przez Lyotarda kres tzw. wielkich metanarracji, „rozbicie jednolitej, sensownej wizji świata na nieskończoną wielość »gier językowych«, z których każda ma własne, immanentne reguły”²³, rezonowało w sztuce postawą twórczą wolną w wyborach artystycznych i zarazem poszukującą reguł wypowiedzi odpowiednich dla powstającego dzieła sztuki, którą francuski filozof charakteryzował następująco:

Postmodernistyczny artysta, pisarz, jest w sytuacji filozofa; tekst, który pisze, dzieło, które realizuje, nie są w zasadzie podporządkowane już ustalonym regułom i nie mogą być oceniane za pomocą sądu stosującego do tekstu czy dzieła znane kategorie. Owe reguły i kategorie są tym, czego dzieło czy tekst poszukują²⁴.

Uwidoczniała się ona również w przewartościowaniu kategorii estetycznych uznawanych poprzednio za kanoniczne w sztuce, w równouprawnieniu wartości i bezwartości. Jednym z następstw tego procesu stało się zrównanie na płaszczyźnie aksjologicznej sztuki elitarniej i masowej. Współistnienie w *Symfonii* Mykietyna struktur konotowanych jako reprezentacje stylu młodzieżowego ze strukturami zakotwiczonymi w XX- i XXI-wiecznych technikach komponowania dzieł muzyki autonomicznej jest właśnie świadectwem owych estetyczno-aksjologicznych przewartościowań.

Ta polemiczna wobec tradycji koncepcja *III Symfonii*, utworu określonego przez Macieja Jabłońskiego jako „śmiały dialog [kompozytora] z postmodernizmem”²⁵ prowadzony przy użyciu technik intertekstualnych, zdaje się jednak nie negować całkowicie tradycji muzycznego gatunku. Odrzucając pewne reguły konstrukcyjne, podejmując „gry językowe” ze stylami muzyki czasu minionego i współczesnego, zachowuje zarazem rudymentalne cechy symfonii. Prowokacyjny gest artysty zdaje się inicjować narrację, w której splot elementów różnych strategii artystycznych i wyborów estetycznych stanowi o miejscu i wartości dzieła w obszarze współczesnej twórczości muzycznej.

²³ „Jean-François Lyotard”, hasło w: [online], <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Lyotard-Jean-Francois:3934728.html> (dostęp: 31.10.2017).

²⁴ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci — Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27.

²⁵ M. Jabłoński, *Na początku drogi. Nowe pokolenie kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 2, s. 8.

STRESZCZENIE

Tematem artykułu jest zagadnienie intertekstualności w dziełach słowno-muzycznych generowanych przez lub ze współdziałaniem struktur muzycznych. Analiza tego zagadnienia, skoncentrowana na sensach dzieła wyłaniających się w następstwie „interferencji i splotu wzajemnych powiązań”, wymaga zidentyfikowania jednostek intertekstualnie jawnych oraz zawiązujących się między nimi relacji intersemiotycznych zarówno w sferze lingwistyki, jak i poetyki dzieła muzycznego. Autorska interpretacja ekstratekstowych sensów dzieła proponuje ich badanie na czterech hierarchicznie zależnych poziomach: (1) struktur muzycznych intertekstualnie jawnych, (2) sensów semantycznych tychże struktur, (3) formy dzieła jako obszaru aktywizowania się tychże struktur oraz (4) sensu ideowego/kulturowego dzieła. W sferze fenomenów muzycznych strukturami intertekstualnie jawnymi mogą być figury fakturalno-brzmieniowe oraz jednostki formy muzycznej. Sfera znaczeń wymaga rozpoznania źródeł semiozy, funkcji semantycznych oraz kulturowych zapośredniczeń owych struktur, interpretowanych w oparciu o teorie R. Hattena, G. Genette’a, P. Kivy’ego. Na poziomie poetyki muzycznej unaocznienie relacji między poszczególnymi fenomenami muzycznymi i ich funkcji w kontekście całości dzieła stanowi podstawę interpretowania jego sensu w odniesieniu do teorii czołowych interpretatorów kultury postmodernistycznej: J.-F. Lyotarda, J. Derridy, G. Deluze’a, J. Baudrillarda.

Analizowana według powyższych założeń *III Symfonia* na alt solo i orkiestrę symfoniczną Pawła Mykietyna (2011) ujawnia w swojej strukturze liczne jednostki intertekstualnie jawne, jak również wzorce formalne i gatunkowe oraz techniki konstrukcji pozwalające określić kulturowy sens dzieła, w którym kompozytor podjął „śmiały dialog z postmodernizmem”. Polemiczna wobec tradycji koncepcja utworu (współdziałanie elementów kultury wysokiej z kulturą popularną — młodzieżową), ów prowokacyjny gest artysty, stanowi o miejscu i wartości *III Symfonii* Pawła Mykietyna w obszarze dzieł kultury ponowoczesnej.

SŁOWA KLUCZOWE: intertekstualność, poziomy interpretacyjne, Mykietyn, *III Symfonia*

ABSTRACT

Interpretational levels of overtly intertextual musical structures. On the example of Paweł Mykietyń's *Third Symphony*

The topic of this article is the issue of intertextuality in word-and-music works. The analysis of it requires an identification of overtly intertextual units, as well as intersemiotic relations established among them, both in the sphere of linguistics and the poetics of the musical work. In the interpretation of the extratextual meanings of the work the author proposes their examination at four hierarchically dependent levels: (1) of overtly intertextual musical structures, (2) of semantic meanings of the said structures, (3) of the form of the work as an area of activation of the above mentioned structures, and (4) of the ideological/cultural meaning of the work. In the sphere of musical phenomena, overtly intertextual structures may include textural-sound figures, as well as the units of musical form. The sphere of meanings requires the recognition of the sources of semi-osis, semantic functions, and cultural intermediations of the said structures, interpreted on the basis of semiotic methodologies. At the level of musical poetics, the visualization of relations between the individual musical phenomena and their functions in the context of the entirety of the work constitutes the basis for the interpretation of its meaning in relation to the theories of the leading interpreters of postmodernist culture.

The *Third Symphony* for alto solo and symphony orchestra by Paweł Mykietyń (2011) reveals in its structure numerous overtly intertextual units, as well as formal and generic patterns and construction techniques allowing one to determine the cultural meaning of the work in which the composer entered into “a daring dialog with postmodernism”. The concept of the work, a polemic with tradition (interaction of high and popular — youth culture elements), a provocative gesture, of sorts, by the artist, defines the position and the value of Paweł Mykietyń's *Third Symphony* in the area of postmodern culture works.

KEYWORDS: intertextuality, interpretational levels, Mykietyń, *Third Symphony*

BIBLIOGRAFIA

- Balbus Stanisław, *Między stylami*, Kraków 1996.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.
- Cyz Tomasz, *Uwaga na kulturę!: O „III Symfonii” Mykietyna* (2011) [online], <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2375-uwaga-na-kulture-o-iii-symfonii-mykietyna.html> (dostęp: 5.11.2016).
- Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016.
- Fiugajska Beata, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012.
- Genette Gérard, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines” 1987, nr 205, s. 113–120.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński Michał, „Intertekstualność”, hasło w: Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1989, s. 201.
- Głowiński Michał, „Poetyka”, hasło w: Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1989, s. 367–368.
- Hatten Robert S., *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington–Indianapolis 2004.
- Jabłoński Maciej, *Na początku drogi. Nowe pokolenie kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 2, s. 8–10.
- Jadwiga Rappé — *Wywiad o III Symfonii Pawła Mykietyna* (2013) [online], <http://ninateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-jadwiga-rape> (dostęp: 5.11.2016).
- Kivy Peter, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* (1984) [online], www.b-alexander.com/sound-and-semblance-reflections-on-music (dostęp: 5.11.2016).
- Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. Wincenty Grajewski, w: *Bachtin. Dialog — język — literatura*, red. Eugeniusz Czapplewicz, Edward Kasperski, Warszawa 1983, s. 394–415.
- Liotard Jean-François, *Postmodernizm dla dzieci — Korespondencja 1982–1985*, tłum. Jacek Migasiński, Warszawa 1998.
- Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Paweł Mykietyn — *Wywiad o III Symfonii Pawła Mykietyna* (2013) [online], <http://ninateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-jadwiga-rape> (dostęp: 5.11.2016).
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011.
- Pura Paweł, *III Symfonia Pawła Mykietyna jako dzieło symboliczne*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: prof. dr hab. Anna Nowak, Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.
- Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. Krystyna i Jerzy Falicycy „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, z. 1, s. 297–314.
- Wilkożewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.