

Violetta Kostka

Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra — klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego

Aspekty Muzyki 7, 119-140

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.



VIOLETTA KOSTKA

Instytut Teorii Muzyki

Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

ul. Łąkowa 1–2, 80–743 Gdańsk, +48 58 300 92 33

v.kostka@amuz.gda.pl

Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra — klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego

Znana i ceniona muzyka Pawła Szymańskiego może być badana i interpretowana na różne sposoby, ale spośród wszystkich możliwości najbardziej „narzuca się”¹ odczytanie intertekstualne, w którym chodzi przede wszystkim o wykazanie zależności własności i relacji tekstu od innych tekstów lub architekstur². Dzieje się tak dlatego, że oprócz zupełnie nowych elementów są w tej muzyce także elementy czegoś „już znanego”, „już zasłyszanego”. W związku

¹ Do podejmowania badań „narzucających się” zachęca Jonathan Culler. Pisze m.in.: „Ważne odczytanie to takie, które wymusza uwagę, które się narzuca. Nie ma tu, w zasadzie, miejsca dla argumentów ani racji uzasadniającej wybór jednego spośród wielu odczytań; w praktyce jednakże operuje się zawsze argumentami, ponieważ ta licząca się interpretacja uzyskuje moc dzięki temu tylko, iż podaje się za podlegającą racjonalnej dyskusji, za weryfikowalną”. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, z. 3, s. 312.

² Pełna definicja autorstwa Ryszarda Nycza jest następująca: intertekstualność to „ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architekstur« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego”. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83.

z tym niemal każdy utwór jest pewnego rodzaju zagadką zmuszającą słuchacza do odpowiedzi na pytanie: do jakiej „już znanej” muzyki kompozytor nawiązuje?

Choć badania nad obecnością „cudzej mowy” w muzyce Pawła Szymańskiego zostały już zapoczątkowane³, wiele jest jeszcze w tym zakresie pytań, niejasności i wątpliwości. Dla mnie najciekawszym zagadnieniem jest to: jaka „cudza mowa” występuje i w jaki sposób funkcjonuje w utworach wykazujących cechy pewnej regularności czy mechaniczności, które nazywam ogólnie algorytmicznymi⁴. Chodzi tu m.in. o takie kompozycje, jak: *Dwie etiudy* na fortepian, *Compartment 2*, *Car 7* na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę czy *Through the Looking Glass...I* na orkiestrę kameralną⁵. Próbując wypracować odpowiednią dla tej muzyki metodę badawczą, dokonałam przeglądu istniejących teorii intertekstualnych, w tym głównie literaturoznawczych, ale także muzykologicznych.

³ Najważniejsze artykuły według dat wydania: I. Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej*, Kraków, 6–10 grudnia 1995, red. T. Malecka, K. Droba, K. Szwałajger, Kraków 1996, s. 297–307; K. Naliwajek, *Modele struktury muzycznej w „Bagatelle für A.W.” Pawła Szymańskiego*, „Muzyka” 2001, nr 1, s. 61–84; K. Naliwajek, „Partita IV” Pawła Szymańskiego i jego „utopia podwójności muzyki”, „Przegląd Muzykologiczny” 2004, nr 4, s. 109–145; A. Granat-Janki, *Klasyczne archetypy w dziełach Pawła Szymańskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego archetyp*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2006, s. 237–245; N. Szwałab, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 23–50.

⁴ Za punkt wyjścia przyjęto najbardziej ogólną definicję algorytmu, według której jest to zbiór reguł „służących rozwiązaniu problemu w skończonej liczbie kroków”. Por. „Algorithm”, hasło w: *Random House Webster’s College Dictionary*, ed. R.B. Costello et al., New York 1991, s. 35 (tłum. — V. Kostka).

⁵ Moje publikacje na temat kompozycji algorytmicznych P. Szymańskiego: „Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Algorytm i struktura*, „Muzyka” 2013, nr 4, s. 67–86; *Kompozycje algorytmiczne Pawła Szymańskiego. Metoda badawcza i jej zastosowanie do drugiej z „Dwóch etiud” na fortepian*, „Forum Muzykologiczne 2012–2013. Musica ecclesiastica — vetus et nova” 2013, s. 129–136; „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Dwupoziomowość a problem parodii*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 85–99; „Through the Looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa*, w: *The musical work and its creators*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218; *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. A. Kozłowska-Lewna, R. Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–134; *Muzyka Pawła Szymańskiego. Nawiązania do tradycji i algorytmiczne konstrukcje w „Preludium i Fudze” na fortepian oraz w „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Sto lat muzykologii polskiej. Historia — Teraźniejszość — Perspektywy*, red. D. Łopatowska-Romsvik, A. Patalas, Kraków 2016, s. 371–378; *Intertekstualność w muzyce Pawła Szymańskiego na przykładzie drugiej części „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia — teoria — praxis IV*, red. A. Granat-Janki i zespół, Wrocław 2016, s. 219–227.

Okazało się, że najwięcej korzyści wnoszą do tematu teorie francuskiego semiotyka Michaela Riffaterre'a i polskiego literaturoznawcy Ryszarda Nycza. Teoria Riffaterre'a jest teorią semiotyczną uwzględniającą problematykę intertekstualną, która została wyłożona w wielu tekstach opublikowanych na przestrzeni szeregu lat. Kluczowym pojęciem tej teorii jest „interpretant”, pojawiający się niejako między pojęciami tekstu właściwego i intertekstu. Pojęcie to zostało omówione przez Riffaterre'a m.in. w artykule tłumaczonym na język polski i wydanym pod tytułem *Semiotyka intertekstualna: interpretant*⁶. Teoria intertekstualności Ryszarda Nycza jest częściowo powiązana z poprzednią. W artykule pt. *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*⁷ autor przejmuje wszystkie trzy ważne dla intertekstualności pojęcia, podkreśla szczególną rolę interpretanta⁸, ale obok tego wprowadza dodatkowo pojęcie „wykładnika intertekstualnego” i w sposób klarowny omawia trzy rodzaje relacji, w jakie wchodzi tekst. Korzystając z teorii obu autorów ustaliłam, że do badania i interpretacji jawnie intertekstualnej i jednocześnie algorytmicznej muzyki Pawła Szymańskiego potrzebne są badaczowi trzy kategorie: (1) wykładnik intertekstualny, (2) interpretant oraz (3) znaczenie tekstu właściwego uwzględniające intertekstualną grę.

Pierwszym pojęciem jest Riffaterre'owski ślad intertekstualności przez Ryszarda Nycza nazywany wykładnikiem intertekstualności lub wskaźnikiem inferencji. Wszystkie te pojęcia oznaczają materiał, który z tekstów zewnętrznych trafił do tekstów właściwych. Ponieważ Nycz bardziej szczegółowo zajmuje się tym aspektem, ograniczę się tu do jego twierdzeń. Według autora istnieją trzy typy wykładników intertekstualności. Pierwszym są różne odmiany presupozycji (logiczno-semantyczne, egzystencjalne, pragmatyczne) wskazujące na konieczność uwzględniania określonych sądów, wyrażeń, tekstów i wzorców stylistyczno-gatunkowych innych niż w tekście głównym. Drugim typem wykładników są wszelkie przejawy tekstowych anomalii — gramatycznych, semantycznych, a także pragmatycznych i literackich, w rodzaju naruszeń ogólnych „zasad konwersacyjnych” oraz zasad bardziej specjalnych, np. norm i konwencji literackich. Autor wyjaśnia, że są to:

te elementy, a niekiedy jedyne elementy leksykalno-stylistyczne na powierzchni tekstu, które sygnalizują obecność oraz interferencję intertekstów inaczej nie dochodzących do głosu i od-

⁶ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 79, z. 1, s. 297–314.

⁷ R. Nycz, *Intertekstualność...*, op. cit.

⁸ Ibidem, s. 83–84.

miennych od dotąd uwzględnianych — a zatem również i dodatkowych porządków znaczeniowych, uczestniczących w kształtowaniu znaczenia całej wypowiedzi⁹.

Trzecim wskaźnikiem inferencji są różne rodzaje atrybucji mówiące o „przynależności danego tekstu lub jego fragmentu do określonych kontekstów: innych dzieł i dziedzin dyskursywnych, zróżnicowanych historycznie i funkcjonalnie stylów, gatunków oraz konwencji, jakie występują w uniwersum wypowiedzi”¹⁰. Wskaźniki atrybucji mówią o podzieleniu przez dany tekst kształtu słownego, własności, reguł i norm z innymi tekstami. Na koniec autor stwierdza, że ogół kontekstów inferowanych z wykładników tekstowych wyznacza zakres intertekstualności właściwej, ale jego szerokok zakresowe badania nie wykluczają też intertekstualności fakultatywnej.

Wykładniki intertekstualne w muzyce Pawła Szymańskiego są bardzo różne, ale do najczęściej stosowanych należą: bardziej lub mniej złożona struktura, charakterystyczny zestaw instrumentów, dawny system strojenia instrumentów. Z wymienionych tu wykładników Szymański preferuje historyczne struktury muzyczne¹¹. Z wywiadów udzielonych przez twórcę¹² wiemy, że nie zapożycza

⁹ Ibidem, s. 85.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Słowo „struktura” występuje w słowniku P. Szymańskiego w znaczeniu H. Riemanna i C. Dahlhaus, obejmującym relacje harmoniczo-tonalne lub syntaktyczno-formalne, będącym ekwiwalentem tradycyjnej logiki lub gramatyki muzycznej. Żeby jeszcze precyzyjniej określić to pojęcie, odwołam się do podanych przez C. Dahlhaus różnic istniejących między strukturą a formą. Według tego znakomitego muzykologa struktura jest elementem formy, ale w przeciwieństwie do formy, która jest przede wszystkim zjawiskiem słuchowym, spostrzeżeniowym, struktura to zjawisko przede wszystkim teoretyczne, wyodrębnione w drodze analizy muzycznej, raczej niedostępne słuchowo. Pisze Dahlhaus: „Po pierwsze termin »struktura« każe myśleć o szczegółach, o związkach przejawiających się w małej przestrzeni, natomiast słowo »forma« — o zarysie całości, o związkach na większych odcinkach. [...] Po drugie: termin »struktura« może się odnosić do abstrakcyjnych momentów parcjalnych, do wysokości dźwięku bądź wartości czasowych, z pominięciem innych właściwości dźwięku. [...] Tymczasem przez termin »forma« rozumiemy raczej konkretny twór muzyczny, w którym dochodzi do współdziałania między wysokością dźwięku, czasem trwania, siłą brzmienia i barwą dźwięku. [...] Po trzecie: »struktura« jest przede wszystkim pojęciem technicznym, kierującym naszą uwagę na samo powstawanie dzieła, na czynności kreacyjne, podczas gdy »forma« jest kategorią estetyczną, odnoszącą się już do wyniku, do słyszalnego tworu”. C. Dahlhaus, *Forma*, tłum. M. Bristiger, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 89.

¹² Np. *Rozwiązać łamięłówkę... Marta Ługowska rozmawia z Pawłem Szymańskim*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 18, s. 3–5; P. Szymański, [wypowiedź z 1986 r.], w: [książka programowa] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada — 1 grudnia 2006 roku*, red. A. Chłopecki,

tych struktur, lecz komponuje je sam na wzór historycznych inwariantów składniowych zawsze z zamiarem ich dalszej transformacji. Struktury te przyjmują formę melodii, ciągu harmonicznego, układu melodyczno-harmonicznego lub polifonicznego i funkcjonują na dwóch poziomach, z których pierwszy jest teoretyczny i niedostępny słuchaczom, natomiast drugi — realny, tj. słyszalny. Moim zdaniem, oba te poziomy strukturalne powinniśmy nazywać wykładnikami intertekstualnymi, ale wyraźnie rozgraniczać je na wykładniki intertekstualne pierwszego i drugiego poziomu.

Wykładniki intertekstualne drugiego poziomu to te, które docierają do każdego słuchacza. Sięgają od łatwych do identyfikacji, ale ukazywanych w utworze rzadko, do trudniejszych do identyfikacji, ale ukazywanych na dłuższych przestrzeniach. Te drugie początkowo dezorientują odbiorcę, ale wkrótce zostają rozpoznane jako „udziwnienia” najbardziej znanej, czyli tonalnej składni muzycznej. Odbiorca próbuje ustalić, na czym te „udziwnienia” polegają, ale jest to zadanie trudne; co najwyżej udaje mu się stwierdzić, że są to przekształcenia układów dźwiękowych w systemie dur-moll. W świetle wyróżnionych przez Ryszarda Nycza rodzajów wykładników intertekstualnych, dwa opisane sposoby przejawiania się tradycji to nic innego, jak atrybucje i anomalie gramatyczne. Zadaniem badacza jest wyjaśnić, czym dokładnie są owe atrybucje i anomalie. Żeby tego dokonać, powinien poznać wykładnik intertekstualny pierwszego poziomu, czyli ten w postaci jeszcze nie przetransformowanej. W utworach komponowanych swobodnie jest to możliwe tylko częściowo, ale w kompozycjach algorytmicznych — niemal całkowicie, należy tylko: (1) odkryć zasadę rządzącą materiałem dźwiękowym, (2) odrzucić wszystkie regularnie pojawiające się powtórzenia składników, (3) pierwsze pokazy tych składników zapisać w sposób jak najbardziej zbliżony do zapisu partyturowego, (4) odczytać sens zrekonstruowanej struktury muzycznej. Znając struktury pierwszego i drugiego poziomu badacz bez problemu wytlumaczy, na czym polegają intrygujące słuchacza anomalie gramatyczne.

Drugim niezbędnym do zrozumienia i interpretacji jawnie intertekstualnej i algorytmicznej muzyki Pawła Szymańskiego pojęciem jest wprowadzony przez Michaela Riffaterre’a „interpretant”. W jednej ze swoich prac Riffaterre objaśnia go tymi słowy:

K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 43; *Między eklektyzmem a metasztuką. Ewa Szczecińska rozmawia z Pawłem Szymańskim* (2006) [online], www.nowamuzyka.republika.pl/wywiady/teksty/szymanski.htm (dostęp: 22.06.2014).

Zapożyczam termin interpretant od C. S. Peirce'a, który go utworzył, aby zdać sprawę z relacji między znakiem i jego przedmiotem. [...] Proponuję rozciągnięcie jego stosowania [...] na proces lektury: znakowi (reprezentamenowi Peirce'a) będzie odpowiadał tekst, który czytelnik ma przed oczyma, a jego przedmiotowi — intertekst. [...] Interpretantem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst¹³.

Oto jeszcze jedna wypowiedź Riffaterre'a tym razem akcentująca funkcję interpretanta: „interpretant, więź między tym, co już z intertekstu zostało powiedziane, a ponownym zapisem, jakim jest tekst, ma więc jako funkcję tworzenie sposobu tego ponownego zapisu i dyktowanie jego reguł odszyfrowywania”¹⁴.

Zdaniem Riffaterre'a, trafna lektura konstruktów intertekstualnych powinna przebiegać od tekstu właściwego do intertekstu przez interpretant lub w kierunku odwrotnym¹⁵. Jeśli interpretant jest pomijany, to podczas lektury „percypuje się jedynie aluzję, cytat, źródło”¹⁶, pomija zaś wszelkie napięcia pomiędzy tekstami. Interpretant jest elementem metatekstowym ukrytym, który powinien być przez odbiorcę uświadomiony i zrekonstruowany. Główna funkcja interpretanta polega na wskazywaniu różnicy, jaka zachodzi między tekstem właściwym a intertekstem, czyli między tym co właśnie „mówione” a tym co „już powiedziane”. Rekonstrukcję interpretanta można rozumieć jako odkrycie reguł, które rządzą grą znaczeniową między tekstem właściwym a intertekstem. Jest to równoznaczne z poznaniem zasad konwersji, jakiej został poddany intertekst. Konwersja zwykle dotyczy wszystkich jednakowych składników, co skutkuje wrażeniem automatyzmu w nowym tekście¹⁷.

W muzykologii pojęcie interpretanta pojawia się niezwykle rzadko¹⁸. Aby stosować go na gruncie muzyki, musimy zdawać sobie sprawę, że chodzi tu w zasadzie o dwie powiązane ze sobą sprawy: atmosferę kulturalną, która towarzyszy-

¹³ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna...*, op. cit., s. 302–303.

¹⁴ Ibidem, s. 314.

¹⁵ M. Riffaterre, *Interpretants*, w: idem, *Semiotics of poetry*, Bloomington–London 1978, s. 81–114; idem, *Semiotyka intertekstualna...*, op. cit., s. 307.

¹⁶ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna...*, op. cit., s. 304.

¹⁷ Ibidem, s. 308.

¹⁸ Chodzi o następujący tekst Panu Heimonena, *How Do Music-Analytical Concepts Acquire Their Meaning? Intertextuality as an Element in Music Analysis*, w: *Music. Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification 27 IX – 2 X 2010 Kraków*, ed. T. Malecka, M. Pawłowska, vol. 1, Kraków 2013, s. 196–208.

ła powstawaniu tekstu¹⁹ oraz zbiór czynników modyfikujących konwencję. Moim zdaniem, interpretantem muzyki Pawła Szymańskiego w pierwszym znaczeniu jest — wspólna wielu współczesnym kompozytorom — tęsknota za muzyką przeszłości, za takim stanem kultury, w którym muzyka — w tym głównie artystyczna — była językiem co prawda symbolicznym, ale zrozumiałym przez odbiorców, mówiącym o sprawach ważnych, głównie o emocjach i transcendencji. O nostalgii tego typu czytamy w publikacjach filozofów i socjologów²⁰, ale także muzykologów, w tym Kennetha Gloaga, który jeden z rozdziałów swojej pracy *Postmodernism in Music* nazywa nawet *From anti-modernism to postmodern nostalgia*²¹. Paweł Szymański, którego początki kariery przypadają akurat na przełom postmodernistyczny, niemal od początku opowiadał się za muzyką będącą czymś pośrednim między „bełkotem” motywowanym ideą postępu w muzyce a „banalem” przeszłości. Szereg jego wypowiedzi dotyczy sytuacji współczesnego kompozytora, ale jedna z wielu jest szczególnie, gdyż zawiera wymienione tu pojęcie nostalgii. Oto ta wypowiedź:

Biorę z tego tworzywa [tradycji, konwencji — V.K.] coś, co mogę zdemontować, rozebrać na kawałki, a potem złożyć inną całość. Nie mam przy tym jakichś tendencji destrukcyjnych. Przeciwnie — jest to nawet rodzaj nostalgii za czymś bardzo dobrze znanym, bliskim, czymś nieuchwytnym, chociaż bardzo jasnym. Stają się tu dla mnie bardzo ważne takie kategorie, jak paradoks, iluzja, aluzja²².

Jeśli interpretant w rozumieniu perspektywy kulturalnej towarzyszącej powstawaniu dzieła jest wspólny niemal wszystkim utworom Pawła Szymańskiego, to interpretant jako zbiór czynników modyfikujących konwencję jest w każdym utworze inny. Riffaterre pisze, że czynniki interpretanta wyprowadzamy na drodze porównania tekstu właściwego z intertekstem. W przypadku kompozycji algorytmicznych Szymańskiego porównanie można przeprowadzić bardzo precyzyjnie między wykładnikiem intertekstualnym pierwszego poziomu a tekstem właściwym. Niemal w każdym takim przypadku okazuje się, że istnieją trzy grupy czynników modyfikujących. Są to: (1) wymyślony przez kompo-

¹⁹ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2012, s. 396.

²⁰ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 197.

²¹ K. Gloag, *Postmodernism in Music*, Cambridge 2012, s. 39–52.

²² P. Szymański, [wypowiedź z 1997 r.], w: [książka programowa] *Festiwal muzyki...*, op. cit., s. 102.

zytora algorytm, za pomocą którego dochodzi do rozszerzenia konwencjonalnego wykładnika intertekstualnego pierwszego poziomu, (2) nieobligatoryjne transformacje wykładnika intertekstualnego drugiego poziomu, mające na celu zróżnicowanie go w czasie, (3) zdobienia estetyczne dotyczące przede wszystkim artykulacji, dynamiki, barw instrumentalnych, tempa, a czasami nawet sposobu strojenia instrumentów. W przypadku utworów komponowanych swobodnie nie ma oczywiście algorytmu, ale są za to inne pomysły kompozytorskie, np. nakładanie warstw i ich rozmijanie się w czasie.

Ostatnim pojęciem z dziedziny intertekstualności, które uznają za potrzebne do interpretacji zakreślonej na wstępie muzyki Szymańskiego, jest proponowany przez Riffaterre'a sens dzieła uwzględniający wszystkie intertekstualne gry²³. W literaturze zderzenie dwóch tekstów zawsze generuje — poprzez interakcję — trzeci poziom znaczenia. Wypracowane w miejscach jawnie intertekstualnych znaczenia należy więc włączyć do ogólnego sensu dzieła.

Ponieważ muzyka jest zupełnie innego rodzaju medium niż literatura, kwestia znaczenia wymaga wyjaśnień. Przede wszystkim, trzeba sobie zdawać sprawę z istnienia licznych ujęć znaczenia muzycznego formułowanych na gruncie teorii muzyki, psychologii, filozofii, semiotyki, kognitywistyki itp. Moim zdaniem, na obecnym, wczesnym etapie badań muzyki Pawła Szymańskiego najlepiej jest sięgnąć po najbardziej uniwersalne ujęcie psychologiczne i psychologizujące (L.B. Meyer, J. Sloboda). W ujęciu tym badacze wyróżniają dwa rodzaje znaczeń muzycznych: autonomiczne i desygnacyjne. Znaczenia autonomiczne — określane jako autoteliczne, absolutne, syntagmatyczne, samozwrotne — tłumaczą się przez samą muzykę. Tworzące tok utworu ukształtowania dźwiękowe pozostają w stosunku do siebie i do całości utworu w najrozmaitszych relacjach podporządkowanych albo regułom konwencji, albo regułom wymyślonym przez kompozytora²⁴. Drugie znaczenia — desygnacyjne — to te, na które muzyka wskazuje poza samą sobą, a które zależą w dużej mierze od wskazówek i sugestii przekazanych tytułem czy programem dołączonym do utworu oraz od tekstu słownego w utworze wokalnym.

W muzyce Szymańskiego znaczenia autonomiczne są zdecydowanie ważniejsze od desygnacyjnych. Zwykle w jednym utworze mamy do czynienia z dwiema grupami odmiennych znaczeń autonomicznych. Sam kompozytor wskazuje na nie, kiedy mówi, że w *Sonacie* na 9 (27) skrzypiec, 1 (3) kontrabas i perkusję ma miejsce:

²³ M. Riffaterre, *The Poem's Significance*, w: idem, *Semiotics of poetry*, op. cit., s. 1–22.

²⁴ A. Jordan-Szymańska, *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014, s. 124–125.

zderzenie czegoś niby barokowego z czymś bardzo obcym barokowi. [...] Takie traktowanie collage'u²⁵ wydało mi się atrakcyjne, bo polega ono na zestawieniu dwóch powierzchownie bardzo różnych elementów, które [...] spięte są jedną strukturą nadrzędną²⁶.

Z analizy utworów Szymańskiego wynika, że są to zwykle znaczenia pochodzące z muzyki dawnej i drugie, mające związek z muzyką nowoczesną, oraz że relacje między znaczeniami dawnymi a nowymi zachodzą zarówno wertykalnie, w głąb utworu, czyli jednocześnie w czasie, jak i horyzontalnie, liniowo, czyli wraz z przebiegiem czasowym. Znaczenia desygnacyjne rodzą się zwykle pod wpływem tytułów, które w przypadku tego kompozytora są bardzo ciekawe (niektóre wykazują związek z literaturą lub malarstwem).

Aby udowodnić, że wyżej przedstawiona metoda badawcza ma zastosowanie do muzyki Pawła Szymańskiego, dołączona zostaje interpretacja jednego utworu. Jest nim pierwsza z dwóch części *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę solo z 1989 roku. Utwór po raz pierwszy zabrzmiał publicznie podczas festiwalu „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu 24 lutego 1990 roku. Wykonawcą był Ivan Monighetti, któremu Paweł Szymański utwór zadedykował. Kilka lat później była gotowa wersja na skrzypce solo. Do jej prawykonania doszło podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 22 września 1997 roku; grał Krzysztof Bąkowski. Obie wersje zostały opublikowane przez Chester Music w Londynie²⁷ i mają swoje nagrania na płytach CD i DVD, w których wykonawcami są Mikołaj Pałosz (wiolonczela) i Szymon Krzeszowiec (skrzypce)²⁸.

Słuchając pierwszej części *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę każdy meloman dostrzeże, że oprócz fragmentów nowych utworów zawiera ślady muzyki „już znanej”, „już zasłyszanej”, które wskazują na reguły syntaktyczne muzyki tonalnej, najprawdopodobniej barokowej.

Dokonana na podstawie partytury analiza *A Kaleidoscope for M.C.E.* pozwala stwierdzić, że jest to utwór jawnie intertekstualny i zarazem algorytmicz-

²⁵ Irina Nikolska wykazała, że nazywanie utworów Szymańskiego kolażami jest błędem. Eadem, op. cit., s. 301–302.

²⁶ P. Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 298.

²⁷ P. Szymański, *A Kaleidoscope for M.C.E. for cello*, Chester Music Ltd, London 1989; idem, *A Kaleidoscope for M.C.E. for violin*, Chester Music Ltd, London 1994.

²⁸ *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego* [DVD nr 3], Warszawa 2006, Mikołaj Pałosz — wiolonczela; *Cellovator* [CD Dux], Warszawa 2008, Mikołaj Pałosz — wiolonczela; *Kaleidoscope. Szymon Krzeszowiec — skrzypce* [CD Dux], Warszawa 2009.

ny, tj. zawierający wariant historycznej struktury rozszerzony według reguł ujętych w skończoną liczbę kroków. Po rozszyfrowaniu algorytmu odrzucono regularnie powtarzające się składniki wertykalne, tj. pojedyncze dźwięki, dwu- i trójdźwięki, a wszystkie pierwsze pokazy tych składników zapisano w zwartej formie w sposób jak najbardziej zbliżony do zapisu partyturowego. Na rekonstrukcję naniesiono grupowanie szesnastek czwórkami oraz punkty orientacyjne w postaci kolejnych numerów podobnie zbudowanych odcinków (I–XVI). Ponieważ okazało się, że struktura wyjściowa ma kształt pewnej historycznej formy, dlatego naniesiono na nią nazwy części oraz wprowadzono oznaczenia dla tematu (obwódki), powtórzeń ważnego motywu (wielkie litery z cyframi w indeksie dolnym) i progresji melodycznych (wielkie litery z cyframi w indeksie górnym). Przykład 1. pokazuje cały zrekonstruowany wykładnik intertekstualny pierwszego poziomu.

Przykład 1. Rekonstrukcja (w ujęciu V. Kostki) wykładnika intertekstualnego pierwszego poziomu pierwszej części *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę

Ekspozycja

a-moll

d-moll

Epizod

A

A₁

A₂

B

B¹

C

C¹

Harmoniczno-polifoniczne przekształcenia tematu

B-dur

Stretto

D

D¹

D²

D³

Otrzymaany wykładnik intertekstualny pierwszego poziomu ma postać „okrojonej”, jednotematowej, trzygłosowej fugi w tonacji d-moll, utrzymanej w stylu J.S. Bacha²⁹. Sformułowanie „okrojona” fuga oznacza, że pierwotnie musiała ona być kompletna, ale z uwagi na środek wykonawczy i obmyślany interpretant została skrócona, a pełne trójdźwięki w większości zostały sprowadzone do jedno- i dwudźwięków; zachowane trójdźwięki są dowodem na trzygłosowość fugi.

Ekspozycja fugi (I–V) rozpoczyna się nie od pierwszego pokazu tematu w tonacji d-moll, lecz od końca jego kontrapunktu, po którym wchodzi odpowiedź w tonacji a-moll, a następnie temat w tonacji głównej. Sam temat przypomina tematy bachowskie; jest raczej krótki, oparty na podstawowych stopniach gamy d-moll, dzięki pauzom wyrazisty rytmicznie, rozpoczęty na słabej szesnastce w grupie szesnastkowej. Druga część fugi to wyjątkowo rozbudowany epizod (V–XII). Zaczyna się motywem opartym na dominancie z noną małą bez prymy i molowej tonice, który zostaje jeszcze dwukrotnie powtórzony, przy czym ostatnie dwa pokazy są przedzielone szesnastoma pauzami szesnastkowymi. Taka pauza w środku utworu nie należy do idiomu Bacha, jest natomiast typowa dla idiomu Pawła Szymańskiego. Oprócz powtarzanego motywu, epizod uzupełniają jeszcze dwie progresje melodyczne. Trzecią częścią tej krótkiej fugi są przekształcenia harmoniczne i polifoniczne tematu (XII–XVI). Pierwsze wejście tematu zaczyna się w B-dur, ale szybko przechodzi w g-moll. Dalej temat pojawia się w *stretto* w tercji, choć ze względu na założone ograniczenia jest to *stretto* nieco uproszczone. Część kończy progresja melodyczna opadająca, w której wzór, rozpoczynający się od *c*, pojawia się dalej od dźwięków: *h*, *a*, *g*.

Znajomość wykładnika intertekstualnego pierwszego poziomu i tekstu właściwego pozwala na dokonanie rekonstrukcji interpretanta w rozumieniu zespołu czynników modyfikujących. W przypadku *A Kaleidoscope for M.C.E.* składa się on z: (1) algorytmu rozszerzającego „okrojoną” fugę, (2) czynników dokonujących transformacji już rozszerzonej fugi, (3) czynników o charakterze estetycznym. Zastosowany przez Szymańskiego algorytm można ująć w postaci następujących kroków³⁰:

²⁹ Fuga jest jedną z ulubionych form Pawła Szymańskiego. W sposób jawny pojawia się w następujących utworach: *Fuga* na fortepian (1990), *Preludium i Fuga* na fortepian (2000).

³⁰ Sposób zapisu algorytmu jest wzorowany na: A. Alpern, *Techniques for Algorithmic Composition of Music* (1995) [online], citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.23.9364&rep=rep1&type=pdf (dostęp: 16.09.2013); J.L. Bruce, *Algorithmic Composition as a Model of Creativity* (1996) [online], www.ece.umd.edu/~blj/papers/OrganizedSound.pdf (dostęp: 16.09.2013); D. Cope, *The algorithmic Composer*, Madison 2000.

- 1) pobieraj z „okrojonej” fugi kolejne składniki wertykalne (pojedyncze dźwięki, dwu- i trójdźwięki) i wprowadzaj je do nowego utworu regularnie co siódmą szesnastkę,
- 2) każdy ze składników powtórz siedem razy w odstępnie siedemnastu szesnastek,
- 3) otrzymaną konstrukcję dźwiękową zapisz na pojedynczych pięcioliniach w kluczach basowym i tenorowym, bez znaków przykluczowych, bez metrum, bez kresek taktowych, w grupach obejmujących po siedem szesnastek.

Efektom zastosowania powyższego algorytmu do „okrojonej” fugi w stylu Bacha jest wykładnik intertekstualny drugiego poziomu. Z wyjątkiem fragmentów skrajnych tego wykładnika wszystkie składniki wertykalne pojawiają się w nim regularnie, co pozwoliło na wyróżnienie ogółem szesnastu odcinków (odcinki wykładnika pierwszego poziomu i wykładnika drugiego poziomu różni zawartość treściowa: w pierwszych są fragmenty fugi, w drugich — fragmenty fugi po przekształceniach). Odcinki te zaczynają się w następujących pięcioliniach utworu i grupach szesnastkowych na tych pięcioliniach: I — 1, 1 (nieregularny); II — 3, 2 (częściowo nieregularny); III — 5, 5; IV — 8, 1; V — 10, 4; VI — 12, 7; VII — 15, 3; VIII — 17, 6; IX — 20, 2; X — 22, 5; XI — 25, 1; XII — 26, 10; XIII — 26, 14; XIV — 28, 3; XV — 30, 6; XVI — 32, 6 (nieregularny). Każdy regularny odcinek zawiera po siedemnaście grup 7-szesnastkowych, a każda z nich ma na pierwszym miejscu kolejny składnik fugi. Ze względu na mechaniczne ukształtowanie relacje między składnikami wertykalnymi wyglądają podobnie we wszystkich odcinkach regularnych, dlatego każdy taki odcinek można przedstawić za pomocą symboli. Schemat układu składników przedstawia tabela 1. Cyfra rzymska oznacza numer składnika pobranego z „okrojonej” fugi, cyfra arabska w indeksie górnym — numer powtórzenia danego składnika. Drukiem pogrubionym zaznaczono składniki wprowadzone w bieżącym odcinku, natomiast zwykłym — składniki z poprzedniego kompletu, które w bieżącym odcinku mają swoje ostatnie powtórzenia. Z tabeli jasno wynika, że struktura jest odchyleniem od normy, w którym przenikają się dwa porządki dźwiękowe: gramatyczny (ciąg oddalonych od siebie pierwszych pokazów kolejnych składników: I¹, II¹, III¹ itd.) i niegramatyczny (wszystkie grupy pomiędzy pierwszymi pokazami kolejnych składników np. VI⁶, XI⁴, XVI², IV⁷, IX⁵, XIV³).

Tabela 1. Schematyczny rozkład składników wertykalnych w jednym odcinku wykładnika intertekstualnego drugiego poziomu

	Rozkład kolejnych składników wertykalnych jednego odcinka
1.	I¹ , VI ⁶ , XI ⁴ , XVI ² , IV ⁷ , IX ⁵ , XIV ³ , II¹ , VII ⁶ , XII ⁴ , XVII ² , V ⁷ , X ⁵ , XV ³ , III¹ , VIII ⁶ , XIII ⁴ ,
2.	I² , VI ⁷ , XI ⁵ , XVI ³ , IV¹ , IX ⁶ , XIV ⁴ , II² , VII ⁷ , XII ⁵ , XVII ³ , V ¹ , X ⁶ , XV ⁴ , III² , VIII ⁷ , XIII ⁵ ,
3.	I³ , VI ¹ , XI ⁶ , XVI ⁴ , IV² , IX ⁷ , XIV ⁵ , II³ , VII ¹ , XII ⁶ , XVII ⁴ , V ² , X ⁷ , XV ⁵ , III³ , VIII ¹ , XIII ⁶ ,
4.	I⁴ , VI ² , XI ⁷ , XVI ⁵ , IV³ , IX ¹ , XIV ⁶ , II⁴ , VII ² , XII ⁷ , XVII ⁵ , V ³ , X ¹ , XV ⁶ , III⁴ , VIII ² , XIII ⁷ ,
5.	I⁵ , VI ³ , XI ¹ , XVI ⁶ , IV⁴ , IX ² , XIV ⁷ , II⁵ , VII ³ , XII ¹ , XVII ⁶ , V ⁴ , X ² , XV ⁷ , III⁵ , VIII ³ , XIII ¹ ,
6.	I⁶ , VI ⁴ , XI ² , XVI ⁷ , IV⁵ , IX ³ , XIV ¹ , II⁶ , VII ⁴ , XII ² , XVII ⁷ , V ⁵ , X ³ , XV ¹ , III⁶ , VIII ⁴ , XIII ² ,
7.	I⁷ , VI ⁵ , XI ³ , XVI ¹ , IV⁶ , IX ⁴ , XIV ² , II⁷ , VII ⁵ , XII ³ , XVII ¹ , V ⁶ , X ⁴ , XV ² , III⁷ , VIII ⁵ , XIII ³ .

Druga grupa czynników interpretanta objęła transformacje wybranych odcinków struktury drugiego poziomu w celu osiągnięcia rytmicznych symetrii. Do transformacji zostały wybrane odcinki XI–XIII oraz XV. Aby uzyskać zamierzony efekt, Szymański odrzucił z wykładnika intertekstualnego drugiego poziomu pewną liczbę składników z ostatnich miejsc grup 7-szesnastkowych w następujący sposób:

- 1) w odcinku XI — coraz większą liczbę ostatnich szesnastek (od 1 do 6),
- 2) w odcinku XII — we wszystkich grupach szesnastki z miejsc 2–7,
- 3) w odcinku XIII — coraz mniejszą liczbę ostatnich szesnastek (od 6 do 1),
- 4) w odcinku XV — coraz większą liczbę ostatnich szesnastek (od 1 do 6).

Po wykonaniu tych czynności, kompozytor pogrupował wszystkie sąsiadujące pierwsze pokazy składników wertykalnych w czwórki (XII) lub pary, doprowadzając do powstania dwóch nakładających się na siebie, symetrycznych układów grup szesnastkowych. W zaprezentowanym niżej schematycznym ciągu grup szesnastkowych cyfra oznacza liczbę szesnastek w grupie, a grupy cyfr podane wytłuszczonym drukiem oznaczają dwie osie symetrii:

7, 7, 7, 7, 6, 6, 5, 5, 5, 4, 4, 3, 3, 3, 2, 2, 2, **4, 4, 4, 4, 2, 2, 3, 3, 3, 4, 4, 5, 5,**
 5, 6, 6, 7, 7, 7, 7, **16x7, 7, 7, 7, 7, 6, 6, 5, 5, 4, 4, 3, 3, 3, 2, 2, 2.**

Ostatnie zadanie kompozytorskie, równoważne z ostatnią grupą czynników interpretanta, polegało na nałożeniu na ostateczny materiał dźwiękowy zdobień estetycznych. Głównym pomysłem było wykorzystanie *détaché* czyli techniki polegającej na wykonywaniu każdego dźwięku oddzielnym ruchem smyczka. W różnego rodzaju szkołach gry na skrzypcach z XVIII wieku, w tym w powszechnie znanej szkole Francesca Geminianiego³¹, czytamy, że *détaché* było w tamtym czasie niepożądane. Nie będzie zatem błędem, jeśli powiemy, że Szymański wybrał tę technikę właśnie dlatego, że była względem barokowej tradycji odmienna. Po podjęciu decyzji o technice gry, twórca ustalił trzy artikulacyjno-dynamiczne typy wykonywania pojedynczych dźwięków, dwu- i trójdźwięków, które można przedstawić w formie następujących schematów:

- 1) *molto marcato e pesante + ff/f*,
- 2) *poco marcato più pesante + mp*,
- 3) *poco marcato leggero + pp*.

Ponadto zaplanował, że w poszczególnych fazach utworu stosowany będzie jeden lub dwa z powyższych typów, a z jednej do drugiej fazy będzie się przechodzić zastępując stopniowo poprzedni typ nowym. Dodatkowe ustalenia estetyczne dotyczyły tempa (ćwierćnuta=104) oraz charakteru wykonania. To ostatnie zostało określone jako *molto ritmico (come una macchina)*, czym kompozytor podkreślił mechaniczność utworu.

Jak można się domyślać, trzy grupy czynników modyfikujących interpretanta tak silnie oddziaływały na „okrojona” fugę w stylu Bacha, że pierwsza część *A Kaleidoscope for M.C.E.* nie wykazuje już cech fugi, jest natomiast zupełnie nowym tekstem. Ów nowy tekst charakteryzuje się intertekstualną grą między znaczeniami barokowymi a nowoczesnymi. Uchwytne słuchem znaczenia barokowe to np. pojedyncze akordy, diatoniczne motywy, relacje dominantowo-toniczne, natomiast znaczenia nowoczesne to różnego rodzaju niegramatyczności, symetrie grup szesnastkowych, gra *détaché*, wykonywanie dźwięków w sposób określony *come una macchina* oraz szybkie przechodzenie z jednego w drugi typ artikulacyjno-dynamiczny. Kluczowa dla tego utworu gra intertekstualna zachodzi od początku do końca utworu, jednocześnie wertykalnie i horyzontalnie. Dialog wertykalny trwa właściwie cały czas i polega na tym, że każdy składnik wertykalny, zakorzeniony przecież w konwencjach barokowych, jest zestawiony z niebarokowym *détaché*. Dialog drugiego rodzaju zachodzi między

³¹ Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, London 1751 [online], http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf (dostęp: 12.06.2016).

pięcioma fazami utworu, z których jedno są bardziej barokowe, inne bardziej nowoczesne. Niżej omawiam po kolei każdą fazę, akcentując przy tym różnice między nimi. Tym samym omawiam formę utworu, która — jak wspomniano — jest czymś zupełnie innym niż wyjściowa fuga.

Faza pierwsza (odcinek I) opiera się na początkowym materiale „okrojonej” fugi, nie obejmującym jeszcze żadnego pokazu tematu. Została skomponowana swobodnie, ale z zachowaniem pewnych cech dalszej konstrukcji poalgorytmicznej. Składa się z piętnastu swobodnie ukształtowanych grup 7-szesnastkowych. W porównaniu z innymi fazami jest najbardziej tonalna i najbardziej melodyczna. Otwiera ją figura, której dźwięki *d-d-A-e-f-f-d-d* są przetykane krótkimi pauzami. Opiera się tylko na czterech dźwiękach gamy d-moll, ale skupia w sobie pewne napięcie i jego rozwiązanie. Dalsze ukształtowania dźwiękowo-pauzowe tej fazy są wariantami tej właśnie figury. Cała faza wykonywana jest w pierwszym typie artykulacyjno-dynamicznym (*molto marcato e pesante + ff*) łącznie z *détaché*, które jest tu najmocniejszym sygnałem nowoczesności (zob. przykł. 2).

Przykład 2. *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę, pięciolinie nr 1–2. Reprodukacja na podstawie: P. Szymański, *A Kaleidoscope for M.C.E.* for cello, Chester Music Ltd, London 1989, © Copyright 1989 Paweł Szymański

♩ = 416 (♩ = 104) molto ritmico (come una macchina)

I

1. *sempre simile*
ff pesante e molto marcato sempre

2.

The image shows two staves of musical notation for a cello. The first staff is marked with a first ending bracket and includes the instruction 'sempre simile' and 'ff pesante e molto marcato sempre'. The second staff continues the rhythmic pattern. The tempo is indicated as 'molto ritmico (come una macchina)' with a note value of 416 (♩ = 104).

Rozwijająca się w pięciu odcinkach (II–VI) faza druga jest dla odmiany zdecydowanie nowoczesna. Została utworzona na bardzo charakterystycznych elementach fugi, mianowicie na dwóch pokazach tematu i motywie rozpoczynającym epizod, ale struktury te są słabo słyszalne. W wyniku mechanicznego przebiegu dźwiękowego na plan pierwszy wysuwa się bowiem zjawisko nazywane przez Steve’a Reicha efektem ubocznym algorytmu³². Efekt ten polega na podziale konstrukcji dźwiękowej na gramatyczne figury i niegramatyczne tło. Figury wybijają się ponad tło ponieważ mają: wyraźnie zaznaczony — np. wielkim interwałem

³² S. Reich, *Music as a Gradual Process* (1968) [online], www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf (dostęp: 24.06.2016).

— początek, rejestr wyższy od reszty dźwięków i tonalny charakter. Każda z nich powtarza się siedem razy w coraz to innej i pod koniec — uboższej formie. Dla przykładu podaję, że na przełomie odcinków II i III słychać następujące warianty figury: (1) $e-h-h-c^1-a-a$, (2) $e-h-d^1-h-c^1-c^1-a-a$, (3) $e-h-h-d^1-h-c^1-c^1-c^1-a-a$, (4) $e-h-h-d^1-h-c^1-c^1-c^1-a$, (5) $e-h-h-d^1-h-c^1-c^1-a$, (6) $e-h-h-d^1-c^1-c^1$, (7) $e-h-d^1-c^1-c^1$. We wszystkich odcinkach drugiej fazy jest kontynuowany ten sam typ artykulacyjno-dynamiczny co w fazie pierwszej (zob. przykł. 3; wszystkie tonalne figury zaznaczono obwódkami, III oznacza początek trzeciego odcinka).

Przykład 3. *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę, pięciolinie nr 4–6. Reprodukacja jw.

W przeciwieństwie do fazy drugiej trzecia (odcinki VII–X) jest znowu wyraźnie tonalna, ale tym różni się od pierwszej, że jest regularna i wypełniona wieloma długimi pauzami. Opiera się na środkowym fragmencie fugi, obejmującym dwa motywy przedzielone długą pauzą i krótką progresją melodyczną. Algorytmiczne rozłożenie szesnastu pauz szesnastkowych spowodowało, że wcześniejszy podział na gramatyczne figury i niegramatyczne tło powoli zostaje zastępowany podziałem na gramatyczne figury i dłuższe pauzy. Do pauzy centralnej jednogłosowa melodia rozwija się głównie na pierwszych pięciu stopniach gamy d-moll, natomiast po tej pauzie — na wszystkich stopniach tej gamy z wyjątkiem stopnia I. We fragmencie po pauzie aż trzy razy pojawia się stopień VII podwyższony, tyle że bez rozwiązania na I stopień. To ostatnie zjawisko świadczy o gaśnięciu układów gramatycznych i wkraczaniu anomalii. Z wyjątkiem odcinków skrajnych tej fazy, w których zastosowano przejścia z jednego typu artykulacyjno-dynamicznego w drugi (VII, X), reszta fazy odznacza się trzecim typem (*poco marcato leggero + pp*). Tego rodzaju estetyczne zdobienia, zwłaszcza skorelowana z obszarami ciszy niska dynamika,

wzmagają wrażenie silnego zakorzenienia fazy w tradycji (zob. przykł. 4; prostokąt uwypukła pauzę centralną).

Przykład 4. *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę, pięciolinie nr 19–20. Reprodukacja jw.

Faza czwarta (odcinki XI–XV), która powstała z zakończenia epizodu i niemal całej ostatniej części „okrojonej” fugi, jest najbardziej nowoczesną fazą całej kompozycji. Wrażenie nowoczesności budują tu wspólnie struktura drugiego poziomu po transformacji i zdobienia estetyczne. Oto bowiem zamiast regularnych grup 7-szesnastkowych na plan pierwszy wysuwają się symetrycznie ułożone grupy szesnastkowe różnych rozmiarów. Wszystkie grupy są wyposażone w dwa pierwsze typy dynamiczno-artykulacyjne w ten sposób, że każdy pierwszy składnik jest wykonywany w pierwszym typie artykulacyjno-dynamicznym (*molto marcato e pesante + f*), a pozostałe — w drugim (*poco marcato più pesante + mp*). Powoduje to, że przy odpowiednim skupieniu usłyszymy, jak głośniejsze pierwsze składniki grup, tworzące razem tonalną narrację, to oddalają się od siebie, to przybliżają. Patrząc na całą fazę stwierdzimy, że odcinki XI i XIII–XV reprezentują anomalie gramatyczne, natomiast odcinek XII jest muzyką tonalną. Ten ostatni jest bowiem w pełni odsłoniętym fragmentem „okrojonej” fugi, złożonym z opadającej melodii i początku głównego tematu w tonacji B-dur, którego składniki są wykonywane w pierwszym typie artykulacyjno-dynamicznym (zob. przykł. 5).

Po wybitnie nowoczesnej fazie, piąta i ostatnia (odcinek XVI) jest znowu materiałem w pewnym sensie słuchaczowi „już znanym”. Jest ona najkrótsza ze wszystkich i nieregularna. Składa się z kilkunastu pojedynczych dźwięków w tonacji c-moll, utrzymanych w pierwszym typie artykulacyjno-dynamicznym. Pełni funkcję przejścia do drugiej części kompozycji.

Na koniec zwróćmy jeszcze uwagę na nietypowy, metaforyczny tytuł kompozycji — *A Kaleidoscope for M.C.E.* Jak wiadomo, kalejdoskop to urządzenie z kolorowymi szkiełkami i zwierciadłami, w którym za każdym potrząśnięciem

zmieniają się barwne figury. W jednej ze swoich wypowiedzi Szymański — uciekając od wyjaśniania jakichkolwiek kwestii związanych z utworem — podaje, że kalejdoskop to dla niego przede wszystkim przedmiot charakteryzujący się zwielokrotnieniami i symetriami, przez które „sens pierwotnego obrazu się rozmywa”, dając efekt „mamiidla”³³. Wypracowane w drodze analizy znaczenia autonomiczne oraz sugerowane tytułem znaczenia desygnacyjne uzupełniają się, prowadząc odbiorców do zbudowania ogólnego sensu utworu. Jedna z wielu możliwych interpretacji mówi, że utwór jest muzycznym kalejdoskopem, w którym rolę szkiełek czy leżącego u spodu obrazu pełni „okrojona”, barokowa fuga, a rolę ostatecznych, kalejdoskopowych efektów — tekst właściwy wyraźnie zawoalowany, rozmyty, niejasny, w którym sfragmentaryzowane znaczenia barokowe mieszają się z takimiż znaczeniami nowoczesnymi³⁴.

Przykład 5. *Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę, pięciolinie nr 25–27. Reprodukacja jw.

³³ P. Szymański, „*A Kaleidoscope for M.C.E.*” (wersja na skrzypce), w: [książka programowa] 40. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1997, s. 128–129.

³⁴ Dedykację wyjaśnia Szymański w następujący sposób: „Nie przypominam sobie, czy M.C.E. [inicjały oznaczają holenderskiego grafika Mauritsa Cornelisa Eschera, autora prac budowanych na zwielokrotnieniach i symetriach — V. K.] zajmował się kalejdoskopem (ale sądzę, że mógłby). Podobno nienawidził swego dzieła. Nigdy się nie interesowałem, czy lubił swoje życie. Chciałbym złożyć mu uszanowanie”. P. Szymański, „*A Kaleidoscope for M.C.E.*” (wersja na skrzypce)…, op. cit., s. 129.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony badaniu i interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego. Korzystając z teorii Michaela Riffaterre'a i Ryszarda Nycza autorka stwierdza, że do wyjaśniania — przynajmniej części tej muzyki — potrzebne są trzy kategorie: wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczenie tekstu. Wykładnik intertekstualny oznacza materiał, który z intertekstu trafia do nowego tekstu. W muzyce Szymańskiego jest on dwupoziomowy: pierwszy poziom stanowi struktura jakiegoś historycznego inwariantu, natomiast drugi — ta sama struktura po przekształceniach. Interpretant to z kolei zestaw reguł, dzięki którym wykładnik intertekstualny pierwszego poziomu zostaje przekształcony w nowy fragment tekstu lub cały tekst. Głównym przedmiotem badania jest kompletny tekst właściwy, w którym chodzi przede wszystkim o uchwycenie ogólnego sensu uwzględniającego intertekstualną grę, budowanego na bazie znaczeń autonomicznych i desygnacyjnych.

Aby udowodnić praktyczną stronę powyższej metody autorka dołącza interpretację pierwszej części *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę z 1989 roku. Dzięki temu, że wybrany utwór jest algorytmiczny wiadomo, że wykładnikiem intertekstualnym pierwszego poziomu jest „okrojona”, jednotematowa trzygłosowa fuga w tonacji d-moll, utrzymana w stylu J.S. Bacha. Stanowiący więc między owym wykładnikiem a tekstem właściwym interpretant dzieli się na czynniki trzech rodzajów: (1) rozszerzające prekompozycyjną strukturę, (2) przekształcające rozszerzoną już strukturę i (3) zdobiące. Biorąc pod uwagę wszystkie przejawiające się na powierzchni utworu znaczenia, autorka konkluduje, że utwór jest muzycznym kalejdoskopem, w którym rolę szkieletu pełni barokowa fuga, a rolę kalejdoskopowych efektów — zmieniające się układy sfragmentaryzowanych znaczeń barokowych i nowoczesnych.

SŁOWA KLUCZOWE: postmodernizm, intertekstualność, wykładnik intertekstualny, interpretant, znaczeniowa gra, Paweł Szymański, *A Kaleidoscope for M.C.E.*

ABSTRACT

Intertextual indicator, interpretant and play of meanings — keys to interpret Paweł Szymański's music

This paper concerns the interpretation of Paweł Szymański's music. Using the theories by Michael Riffaterre and Ryszard Nycz, the author states that three categories are necessary to explain at least a part of his music. (1) The intertextual exponent is the material which finds its way from the intertext to the new text. In Szymański's music it has two levels: the first is the structure which constitutes a historical invariant, while the second one is the same structure after transformations. In turn, (2) the interpretant is a set of rules which enable the transformation of the intertextual exponent of the first level into a new fragment of text or into an entire text. The main subject of the research is (3) the complete basic text, where the main point is to grasp the general sense, which takes into consideration the intertextual play and is constructed on the basis of autonomous and designative meanings.

In order to prove the practical aspect of the above-mentioned method, the author has attached the interpretation of the first movement of *A Kaleidoscope for M.C.E.* for cello (1989). Thanks to the algorithmic character of the selected composition, it is known that the intertextual exponent of the first level is a "truncated", single-theme, three-part fugue in D-minor, in the style of J.S. Bach. The interpretant is divided into factors of the following three types: (1) extending the pre-composition structure, (2) transforming the extended structure and (3) ornamental. Taking into consideration all the meanings which manifest themselves on the surface of the composition, the author concludes that the work is a musical kaleidoscope, in which the role of coloured pieces of glass is played by the baroque fugue, while the changing configurations of the fragmented baroque and contemporary meanings play the role of kaleidoscopic effects.

KEYWORDS: postmodernism, intertextuality, intertextual indicator, interpretant, play of meanings, Paweł Szymański, *A Kaleidoscope for M.C.E.*

BIBLIOGRAFIA

„Algorithm”, hasło w: *Random House Webster's College Dictionary*, ed. Robert B. Costello et al., New York 1991, s. 35.

Alpern Adam, *Techniques for Algorithmic Composition of Music* (1995) [online], citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.23.9364&rep=rep1&type=pdf (dostęp: 16.09.2013).

Bruce Jacob L., *Algorithmic Composition as a Model of Creativity* (1996) [online], www.ece.umd.edu/~blj/papers/OrganizedSound.pdf (dostęp: 16.09.2013).

Cope David, *The algorithmic Composer*, Madison 2000.

Culler Jonathan, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. Katarzyna Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, z. 3, s. 297–312.

Dahlhaus Carl, *Forma*, tłum. Michał Bristiger, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 82–91.

Geminiani Francesco, *The Art of Playing on the Violin*, London 1751 [online], http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf (dostęp: 12.06.2016).

Gloag Kenneth, *Postmodernism in Music*, Cambridge 2012.

Granat-Janki Anna, *Klasyczne archetypy w dziełach Pawła Szymańskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego archetyp*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2006, s. 237–245.

Heimonen Panu, *How Do Music-Analytical Concepts Acquire Their Meaning? Intertextuality as an Element in Music Analysis*, w: *Music. Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification 27 IX – 2 X 2010 Kraków*, ed. Teresa Malecka, Małgorzata Pawłowska, vol. 1, Kraków 2013, s. 196–208.

Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1997, s. 190–213.

Jordan-Szymańska Anna, *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014.

Kostka Violetta, „Dwie etiudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Dwupoziomowość a problem parodii*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24), s. 85–99.

Kostka Violetta, *Intertekstualność w muzyce Pawła Szymańskiego na przykładzie drugiej części „Compartiment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia — teoria — praxis IV*, red. Anna Granat-Janki i zespół, Wrocław 2016, s. 219–227.

Kostka Violetta, *Kompozycje algorytmiczne Pawła Szymańskiego. Metoda badawcza i jej zastosowanie do drugiej z „Dwóch etiud” na fortepian*, „Forum Muzykologiczne 2012–2013. Musica ecclesiastica — vetus et nova” 2013, s. 129–136.

Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Kompozycje algorytmiczne na fortepian*, w: *Muzyka fortepianowa XVI. Studia i szkice*, red. Alicja Kozłowska-Lewna, Renata Skupin, Gdańsk 2015, s. 117–134.

Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Nawiązania do tradycji i algorytmiczne konstrukcje w „Preludium i Fudze” na fortepian oraz w „Compartiment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Sto lat muzykologii polskiej. Historia — Teraźniejszość — Perspektywy*, red. Dagmara Łopatowska-Romsvik, Aleksandra Patalas, Kraków 2016, s. 371–378.

Kostka Violetta, „Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Algorytm i struktura*, „Muzyka” 2013, nr 4, s. 67–86.

Kostka Violetta, „*Through the Looking Glass I*” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa*, w: *The musical work and its creators*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2015, s. 207–218.

Między eklektyzmem a metasztuką. Ewa Szczecińska rozmawia z Pawłem Szymańskim (2006) [online], www.nowamuzyka.republika.pl/wywiady/teksty/szymanski.htm (dostęp: 22.06.2014).

Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2012.

Naliwajek Katarzyna, *Modele struktury muzycznej w „Bagatelle für A.W.” Pawła Szymańskiego*, „*Muzyka*” 2001, nr 1, s. 61–84.

Naliwajek Katarzyna, „*Partita IV*” Pawła Szymańskiego i jego „*utopia podwójności muzyki*”, „*Przegląd Muzykologiczny*” 2004, nr 4, s. 109–145.

Nikolska Irina, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, w: *Muzyka polska 1945–1995. Materiały sesji naukowej, Kraków, 6–10 grudnia 1995*, red. Teresa Malecka, Krzysztof Droba, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996, s. 297–307.

Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79–109.

Reich Steve, *Music as a Gradual Process* (1968) [online], www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Reich_Gradual-Process.pdf (dostęp: 24.06.2016).

Riffaterre Michael, *Interpretants*, w: idem, *Semiotics of poetry*, Bloomington–London 1978, s. 81–114.

Riffaterre Michael, *The Poem’s Significance*, w: idem, *Semiotics of poetry*, Bloomington–London 1978, s. 1–22.

Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tłum. Krystyna i Jerzy Faliccy, „*Pamiętnik Literacki*” 1988, t. 79, z. 1, s. 297–314.

Rozwiązać lamigłówkę... Marta Ługowska rozmawia z Pawłem Szymańskim, „*Ruch Muzyczny*” 1986, nr 18, s. 3–5.

Szwab Natalia, *Wokół muzyki i postawy estetycznej Pawła Szymańskiego*, „*Res Facta Nova*” 2014, nr 15 (24), s. 23–50.

Szymański Paweł, „*A Kaleidoscope for M.C.E.*” (*wersja na skrzypce*), w: [książka programowa] 40. *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1997, s. 128–129.

Szymański Paweł, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Kraków 1986, s. 291–299.

Szymański Paweł [wypowiedzi z 1986 i 1997 r.], w: [książka programowa] *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada — 1 grudnia 2006 roku*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Warszawa 2006, s. 43, 102.