



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Wieloznaczność dźwięku

7

Sound Ambiguity



Wieloznaczność dźwięku

Sound Ambiguity

7



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Wieloznaczność dźwięku

Sound Ambiguity

7

Recenzent
dr Katarzyna Bartos

Komitet redakcyjny
Joanna Kołodziejska
Rafał Barcella
Katarzyna Daszkiewicz
Katarzyna Kubaszewska

Opracowanie redakcyjne
Inez Kropidło
Ewa Skotnicka

Korekta
Agnieszka Synakowska

Projekt okładki i DTP
Aleksandra Snitsaruk

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2023

ISBN 978-83-65473-40-0

Druk
Remigraf, Warszawa

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
www.amuz.wroc.pl

Spis treści / Table of Contents

Wprowadzenie	7
Jan Bielak	
W cieniu suplikacji – wpływ pieśni <i>Święty Boże</i> na <i>Hymny</i> op. 5 Karola Szymanowskiego.	9
In the Shadow of Supplication – the Influence of the Song <i>Święty Boże</i> [Holy God] on Karol Szymanowski's <i>Hymns</i> , Op. 5.....	18
Katarzyna Kubaszewska	
Idea podróży w małej kantacie Rafała Augustyna <i>Vagor ergo sum</i> na chór mieszany i gongi, do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych	19
The Idea of Travel in Rafał Augustyn's Small Cantata <i>Vagor ergo sum</i> for Mixed Choir and Gongs, to the Lyrics by Zbigniew Herbert, Emperor Hadrian, and the Italian State Railways.....	41
Magdalena Urbanek	
Wieloznaczność w operze. <i>Bajki robotów</i> Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha.	43
Ambiguity in Opera. <i>Bajki robotów</i> [Fables of robots] by Cezary Duchnowski and Paweł Hendrich	52
Olga Daroch	
Teatralne interpretacje ruchowe muzyki jako interdyscyplinarna forma wyrażania emocji w rytmice dalcroze'owskiej.....	53
Theatrical Movement Interpretations of Music as an Interdisciplinary Form of Expressing Emotions in Dalcroze's Eurythmics.....	59

Maciej Michaluk

Muzyka środowiskowa a totalna katalogizacja. Twórczość Oliviera Messiaena i jej współczesne konteksty 61

Environmental Music and Total Cataloguing. Olivier Messiaen's Works and Their Contemporary Contexts 75

Aleksandra Ferenc

Pejzaż dźwiękowy Zakopanego w utworze *Krupówki* Rafała Augustyna . . 77

The Soundscape of Zakopane in the Composition *Krupówki* by Rafał Augustyn 89

Rafał Fundowicz

Analiza muzyki algorytmicznej z komputerową resyntezą na przykładzie pierwszej z *Dwóch etiud* Pawła Szymańskiego 91

The analysis of Algorithmic Music with Computer Resynthesis – Based on the First of Paweł Szymański's *Two Etudes*. 110

Gabriela Irzyk

Analiza multifonów jako bifurkacji w równaniach różniczkowych. 113

The Analysis of Multiphonics as Bifurcations in Differential Equations . . 123

Martyna Krymska

Sinfonietta nr 2 na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz – wybrane aspekty analityczne. 125

Sinfonietta No. 2 for String Orchestra by Grażyna Bacewicz – Selected Analytical Aspects 139

Wprowadzenie

Niniejsza publikacja to już siódmy zbierający prace młodych badaczek i badaczy tom w serii będącej pokłosiem kolejnej edycji Międzynarodowej Studenckiej Konferencji Naukowej *Wieloznaczność dźwięku*, organizowanej przez Koło Naukowo-Artystyczne Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Różnorodna tematyka prezentowanych w nim artykułów pokazuje szerokie spektrum problemów związanych z tytułową wieloznacznością dźwięku. Teksty koncentrują się wokół analizy i interpretacji dzieła muzycznego, choć nie tylko – w wielu z nich zaprezentowano bowiem wyniki badań interdyscyplinarnych. Dzięki temu, prócz zagadnień związanych z formalną analizą muzyki, uwzględnione zostały szerokie konteksty rozumienia sztuki dźwięków. O wartości tomu świadczy jednak przede wszystkim to, że zbiera on pierwsze (lub jedno z pierwszych), bardzo udane próby badawcze adeptek i adeptów teorii muzyki i muzykologii.

Na publikację złożyło się dziewięć tekstów, a część z nich dotyczy związków muzyki i literatury (Jan Bielak, Katarzyna Kubaszewska, Magdalena Urbanek). Ważnymi zagadnieniami okazały się także pejzaż dźwiękowy i *soundscape studies* (Aleksandra Ferenc, Maciej Michaluk). Nie zabrakło również tekstów odnoszących się do ustaleń nauk ścisłych (Rafał Fundowicz, Gabriela Irzyk). Całość dopełniają zaś rozważania na temat rytmiki (Olga Daroch) oraz gatunku sinfonietty (Martyna Krymska). Prezentowane w niniejszym tomie artykuły wskazują więc na to, że temat organizowanej już od 2014 roku konferencji jest nadal inspirujący oraz motywuje do podjęcia coraz to innych rozważań. Warto podkreślić, że przedmiotem analiz i interpretacji stała się twórczość historycznie nam bliska, bo współczesna lub najnowsza.

Autorkom i autorom serdecznie gratuluję podjęcia tak ciekawych badań i przedstawienia ich w niniejszej publikacji. Artykuły te stanowią dowód rodzącej się dojrzałości i samodzielności młodych naukowczyń i naukowców oraz swobody w analizie i interpretacji wybranych zjawisk. Szczególnie cieszy podejmowanie tematów interdyscyplinarnych i rozważań dotyczących aktualnych oraz uniwersalnych problemów, a także stosowanie nowoczesnych metod analizy. Życzę wielu sukcesów w dalszej pracy i z przyjemnością oddaję tę interesującą publikację w ręce Czytelników.

dr Katarzyna Bartos

Jan Bielak

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

W cieniu suplikacji – wpływ pieśni *Święty Boże* na *Hymny* op. 5 Karola Szymanowskiego

Już od przeszło roku rozbrzmiewa codziennie we wszystkich polskich kościołach – zanoszona do Boga jako modlitewna prośba o ustanie pandemii koronawirusa, a przez wieki przywoływana w chwilach największych klęsk, wypowiedana w trwodze, zaklinająca Stwórcę, by wybawił swój lud od powietrza, głodu, ognia i wojny – suplikacja *Święty Boże*.

Suplikacja (z łac. *supplicatio* – „święto dziękczynienia, pokuty”, od *supplicare* – „błagać”¹) to, jak podaje *Encyklopedia PWN*, „nazwa błagalnych pieśni śpiewanych przez wiernych przed wystawionym Najświętszym Sakramentem w czasach nieszczęść i klęsk żywiołowych”². Definicja sugeruje liczbę mnogą („błagalnych”) i rzeczywiście w polskim repertuarze sakralnym to miano noszą trzy pieśni, trwałą i powszechną popularność zyskała jednakże tylko jedna, wyżej wspomniana³. Niewątpliwie zawdzięcza to swoim różnym cechom, w świetle których być może najbardziej interesująca jest jej początkowa aklamacja:

1 W. Kopaliński, *Suplikacja*, [hasło w:] idem, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 488.

2 *Suplikacja*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/suplikacja.html> [20.06.2021].

3 Pozostałe dwie to *Królu, Boże Abrahama* oraz *Przed oczyma Twymi*, por. zakładka *Hymny i Suplikacje* w internetowym wydaniu *Śpiewnika kościelnego* ks. J. Siedleckiego, [online:] https://spiewniksiedleckiego.pl/?page_id=3114 [20.06.2021].

*Święty Boże,
 Święty Mocny,
 Święty a nieśmiertelny,
 Zmiłuj się nad nami i nad całym światem.*

Owo wezwanie, z którego suplikacja⁴ czerpie swój słynny incipit, jest znacznie starsze od niej samej. Zwane Trisagionem lub Trishagionem (z gr. *Τρισάγιον* – „trzykroć święty”), wywodzi się z księgi Izajasza (Iz 6,3) i już w IV wieku śpiewane było na początku anafory, a od V wieku stało się istotnym elementem liturgii wschodniej⁵. Do dziś w Kościele prawosławnym pojawia się podczas nieszporów⁶ oraz w ramach liturgii katechumenów⁷. Również Kościół katolicki zaadaptował Trisagion do swoich celów liturgicznych i od XI wieku wykorzystuje go jako śpiew towarzyszący obrzędowi adoracji krzyża w Wielki Piątek⁸.

Zwróćmy uwagę na interesującą różnicę dotyczącą funkcji, jaką ta modlitwa pełni w obu wyznaniach. Najlepiej można określić ją następująco: w ramach liturgii katolik odmawia Trisagion raz do roku, wyznawca prawosławia zaś codziennie. Nic zatem dziwnego, że w Kościele wschodnim przybierał on różne formy, w tym rozbudowanych hymnów, których odmienne wersje konkurowały między sobą, stając się odzwierciedleniem sporów teologicznych wokół natury Jezusa i Trójcy Świętej⁹. Tymczasem w Kościele zachodnim jest on niemal nieobecny (z wyjątkiem rytów mozarabskiego i gallikańskiego), więc tym bardziej zaskakuje fakt, że to właśnie na nim oparto suplikację śpiewaną w całej Polsce. Możemy się tylko domyślać, dlaczego tak się stało. Najprawdopodobniej dostojność starożytnej antyfony wydawała się wiernym odpowiednia do wyrażenia swej uniżoności wobec potęgi Boga, którego prosili o wybawienie od niebezpieczeństwa. Z czasem dodano kolejne strofy dokładniej określające rodzaje zagrażających ludziom nieszczęść, wymieniając wśród nich także wojnę, co naturalnie spowodowało, że suplikację zaczęto postrzegać jako pieśń religijno-narodową, jednoczącą Polaków, reprezentujących dobro w walce przeciwko złu, czyli wspólnemu wrogowi. W rezultacie *Święty Boże* często rozbrzmiewało

4 Odtąd nazwa „suplikacja” będzie używana tylko w odniesieniu do pieśni *Święty Boże*.

5 B. Mika, *Suplikacje „Święty Boże” i ich muzyczny rezonans*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008, s. 151.

6 Zob. tekst nieszporów prawosławnych, *Obrzęd nieszporów*, [online:] <http://www.liturgia.cerkiew.pl/euch/nabozenstwa/nieszpory.pdf> [20.06.2021].

7 Odpowiednik katolickiej liturgii słowa, zob. polski tekst *Liturgii Katechumenów*, [online:] <https://www.prawoslawie.pl/prawoslawie/teksty-liturgiczne/swieta-liturgia-cz-1/> [20.06.2021].

8 Zob. tekst wielkopiątkowej *Liturgii na cześć Męki Pańskiej*, [online:] <http://ordo.pallotni.pl/index.php/mszal-rzymski/wielki-post/642-wielki-piatek-liturgia-na-czesc-meki-panskiej> [20.06.2021].

9 B. Mika, *op. cit.*, s. 152.

w miastach i na wsiach, również w kujawskim Szymborzu (obecnie części Inowrocławia), gdzie urodził się i dorastał Jan Kasprowicz.

[Kasprowicz cechowała] wyjątkowa wrażliwość na najszerzej pojętą problematykę moralną fenomenu istnienia, natury grzechu i świętości, winy i kary, źródeł i przyczyny zła i odpowiedzialności za nie. [...] Owe treści moralne objawiły się **Kasprowiczowi** po raz pierwszy poprzez ludową naiwność i prostotę pieśni religijnej i poprzez surową powagę hymniki kościelnej. Inicjacja w tej formie okazała się poniekąd rozstrzygająca, ukierunkowała jak gdyby raz na zawsze wyobraźnię twórczą poety. Kasprowicz aż do końca życia zachował swą młodzieńczą wrażliwość i przywiązanie do swoistych form religijności ludowej, [...] wstrząsającym przeżyciem były dlań za każdym razem zasłyszane przypadkiem **suplikacje**¹⁰.

Trudno przecenić rolę, jaką pieśń *Święty Boże* odegrała w twórczości Kasprowicza. Początkowo, w dzieciństwie i w młodości, była jednym z silniejszych bodźców kształtujących jego zakorzenioną w mentalności chłopskiej wrażliwość religijną, ujmującą świat i jego Stwórcę zmysłowo, nie abstrakcyjnie. Później zaś, gdy zwątpienie w przyjęty w czasach studiów materialistyczno-racjonalny światopogląd oraz doświadczenie osobistej tragedii doprowadziły poetę do głębokiego kryzysu egzystencjalnego, którego świadectwem są *Hymny*¹¹, to właśnie suplikacja umożliwiła mu wyrażenie swego cierpienia w słynnym poemacie *Święty Boże*, symbolizując rozpaczliwe błaganie umęczonej ludzkości, na próżno wyglądającej jakiegokolwiek łaski od okrutnego w swej obojętności Boga.

Czy może dziwić, że spośród hymnów Kasprowicza to przede wszystkim *Święty Boże* zainspirował Karola Szymanowskiego? Dla dwudziestoletniego kompozytora lektura całego tego poetyckiego zbioru była wielkim przeżyciem¹², na tyle silnym, że postanowił nadać mu muzyczną formę cyklu pieśni, sięgając po cytaty z oryginalnej suplikacji. W ten sposób powstały *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 (znane także jako *Hymny* op. 5), z których dwa (nr 1: *Święty Boże*, oraz nr 2: *Jestem i płaczę*) opierają się na tekście zaczerpniętym ze wspomnianego poematu¹³. Szymanowski znacząco zmienił pierwotne

10 A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973, s. 56, podkr. J.B.

11 Wspólna nazwa dwóch cykli poematów Kasprowicza wydanych wcześniej: *Ginącemu światu* (1901) i *Salve Regina* (1902). Tytuł *Hymny* poeta nadał dopiero w 1921 roku.

12 Tak o lekturze *Hymnów* wyraził się sam Szymanowski w liście do Marii Kasprowiczowej, cyt. za T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008, s. 110.

13 Trzeci fragment – *Moja pieśń wieczorna* – wywodzi się z poematu o tym samym tytule. Ponieważ jednak suplikacja się w nim nie pojawia, nie będzie on przedmiotem rozważań w tym tekście.

przesłanie, wykorzystując w każdym fragmencie zaledwie po kilkanaście wersów (z 513 ogółem), z których w dodatku usunął sformułowania o charakterze bliźniaczym¹⁴. Nawet w tak zredukowanym formacie utrzymał jednakże podstawową zasadę rządzącą dziełem Kasprowicza – u obu twórców suplikacja pełni funkcję powracającego refrenu, wokół którego zorganizowana jest wewnętrzna akcja utworu. W *Trzech fragmentach* pojawia się ona aż sześciokrotnie, pięć razy w pierwszym i raz w drugim numerze.

Ta powtarzalność nie mogła ująć uwadze muzykologów. Już w pierwszej monografii poświęconej twórczości Szymanowskiego, napisanej jeszcze za jego życia przez Zdzisława Jachimeckiego (1927), pada stwierdzenie: „W znacznej mierze został materiał tematyczny tego cyklu wyprowadzony z kościelnej naszej suplikacji, której *ethos* muzyczny unosi się nad całą kompozycją”¹⁵. Myśl tę podjęła Stefania Łobaczewska (1950), stwierdzając przy okazji opisu *Trzech fragmentów*, że „droga, którą Szymanowski obiera tu, szukając wyrazu muzycznego możliwie najbliższego wyrazowi poezji Kasprowicza, prowadzi przez polską pieśń kościelną”¹⁶, w tym wypadku pieśń *Święty Boże*. Zdaniem badaczki skutkiem tego była stylizacja harmoniki na bardziej plagalną przez częste stosowanie relacji subdominantowych oraz sięganie do melodyki modalnej. Wyposażona w te argumenty Zofia Helman (1973) mogła następnie stwierdzić, że *Hymny* op. 5 to pierwszy przykład inspiracji religijnych w twórczości Szymanowskiego, co uzasadniła następująco: wprawdzie poemat Kasprowicza ma charakter bogoburczy, jednak dokonana przez kompozytora daleko idąca selekcja tekstu całkowicie wymazała jego oryginalne przesłanie i dlatego można ten cykl zaliczyć do muzyki religijnej¹⁷. Wszystkie te rozważania podsumował ostatecznie Adam Neuer (1987), redaktor krytycznego wydania pieśni Szymanowskiego. W jego opinii pojawienie się suplikacji w op. 5 spowodowało swoiste „przesunięcie akcentu, przejście ze sfery osobistego doświadczenia udręki człowieczego bólu do uczuciowości zobiektywizowanej, wpisującej podmiot liryczny w akt zbiorowej, modlitewnej prośby”¹⁸. Kompozytor przez zastosowane zmiany treściowe wprowadził do swego cyklu wątki typowe dla polskiego romantyzmu, takie jak wadzenie się z Bogiem czy motyw kłęski. Katalizatorem tych zmian była pieśń *Święty Boże*, „podniosły chorał narodowy”¹⁹, który nadał *Trzem fragmentom*

14 Z. Helman, *Tematyka religijna w twórczości Szymanowskiego*, [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Warszawa 1973, s. 83.

15 Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927, s. 9 (pisownia oryginalna).

16 S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość 1882–1937*, Kraków 1950, s. 222.

17 Z. Helman, *op. cit.*, s. 84.

18 A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, t. 17, Kraków 1987, s. XX.

19 *Ibidem*, s. XXI.

walor patriotyczny i wpłynął na zastosowanie „modalnych odcieni melodyki i harmoniki”²⁰ oraz efektów naśladowczych (imitacji kotłów i dzwonów), a nawet na prawdopodobnie nieświadome wykorzystanie przez Szymanowskiego konturu melodycznego patriotycznej pieśni *Z dymem pożarów*, której dźwięki rozsięte są między dźwiękami początkowego odcinka *Jestem i płaczę. Hymny* op. 5 należą więc do muzyki narodowo-religijnej, ponieważ wykazują też związki z pobożnością ludową i w ten sposób współtworzą religijny nurt w twórczości Szymanowskiego, obok m.in. *Stabat Mater* czy *Litanii do Marii Panny*. Teza ta stała się obowiązująca i dostosowywali się do niej kolejni badacze, wśród nich Teresa Chylińska²¹ i Danuta Jasińska²².

I wszystko byłoby jasne, gdyby nie jedna wątpliwość – czy sama muzyka to potwierdza? Czy *Trzy fragmenty* rzeczywiście brzmią jak dzieło sakralne o patriotycznym charakterze?

Zapewne dla nikogo nie będzie zaskoczeniem, że odpowiedź można odnaleźć w suplikacji. Oto najważniejsze spostrzeżenia, jakie nasuwają się po przeanalizowaniu jej wszystkich sześciu wystąpień w op. 5:

1. Szymanowski, cytując melodię suplikacji, każdorazowo ukazuje ją w **silnie schromatyzowanej** szacie harmoniczej. Dotyczy to nie tylko preferowanego przez niego półtonowego rysunku melodycznego poszczególnych głosów, lecz także częstego sięgania po akordy dysonansowe z dodatkowymi oraz alterowanymi składnikami.
2. „Odcinki suplikacyjne”²³ charakteryzują się szczególnym **typem ekspresji**, który najlepiej określić jako poważny i posępny. Wynika on także – oprócz wspomnianej wyżej szaty harmoniczej – z masywnej, akordowej faktury homofonicznej, stałej płaszczyzny dynamicznej (bez wewnętrznych kontrastów) oraz wolnego tempa (*lento, adagio*).
3. Kompozytor pragnie zaznaczyć momenty pojawiania się odcinków suplikacyjnych, **oddzielając je wyraźnie** od sąsiadującego z nimi materiału. W tym celu na czas ich trwania zmienia metrum, tempo, fakturę i dynamikę, słowem: sięga po niemal wszystkie dostępne środki kontrastu wyrazowego.
4. Suplikacja w *Trzech fragmentach* **nie jest samodzielna** i pozostaje w ścisłej zależności od tekstu poetyckiego. Z tego względu kolejne jej prezentacje różnią się sposobem harmonizacji oryginalnej melodii, cytowanej

20 *Ibidem*.

21 T. Chylińska, *op. cit.*, s. 113.

22 D. Jasińska, *Hymny Jana Kasprowicza w ujęciu Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Kraków 2001, s. 53–54.

23 Ten neologizm, oznaczający po prostu odcinki muzyczne op. 5 zawierające cytaty z suplikacji, wydaje się na tyle użyteczny, że w dalszej części artykułu będzie stosowany bez cudzysłowu.

ponadto w zmieniającym się zakresie. Analogicznie, jeśli wyprowadzone przez poetę z suplikacji wezwanie się powtarza²⁴, jego muzyczne opracowania również są identyczne.

Te cztery założenia to swoiste reguły rządzące odcinkami suplikacyjnymi. A skoro są reguły, to istnieją też wyjątki. Aby je ukazać, proponuję następujący eksperyment: potraktujmy owe odcinki jako osobną całość, ustawmy je obok siebie i opiszmy proces rozwoju, jaki nimi rządzi. Spójrzmy diachronicznie – tak jak uprzednio, poszukując reguł, patrzyliśmy synchronicznie.

Pierwsze wystąpienie suplikacji (*Święty Boże*, t. 5–8) jest pod kilkoma względami wyjątkowe. Przede wszystkim pojawia się tylko w partii fortepianu (4)²⁵ – a więc bez tekstu – i stanowi rzeczywisty początek narracji muzycznej po wstępnym recytatywie głosu (3). Co więcej, dzieli się wyraźnie na dwie odmienne części, z których pierwsza (t. 5–6) zharmonizowana została diatonicznie (1), a dopiero druga (t. 7–8) zawiera półtonowy ruch basu i liczne składniki dodane, zapowiadając podstawowy typ ekspresji. W pełni ujawnia się on w **drugim** odcinku suplikacyjnym (*Święty Boże*, t. 17–20), będącym modelowym przykładem zastosowania wszystkich reguł, czyli *de facto* ich zaprezentowania. Warto podkreślić jego odrębność agogiczną i metryczną względem okalających go odcinków – dzięki temu wyróżnia się on w przebiegu akcji muzycznej. **Trzeci** cytat (*Święty Boże*, t. 41–46), choć wiernie podąża za wzorem wyznaczonym przez swego poprzednika, dzięki dużej aktywności lewej ręki w partii fortepianu doprowadza do powstania wyrazistego motywu (t. 44), który staje się podstawą tematyczną całego następującego potem odcinka (3). W **czwartym** pokazie suplikacji (*Święty Boże*, t. 89–92) dochodzi z kolei do swoistej hiperbolizacji przyjętych reguł. Na dość odległą od pierwowzoru aklamację („O Święty Nieśmiertelny, Święty Mocny Boże!”) Szymanowski odpowiada daleko posuniętą modyfikacją suplikacyjnego refrenu, w ramach której dominujący ruch chromatyczny wypycha z partii głosu oryginalną melodię, przez co ta w mocno zredukowanej formie pojawia się tylko w najwyższym planie partii fortepianu. Tak samo względy tekstowe sprawiają, że **piąty** odcinek suplikacyjny (*Święty Boże*, t. 115–118) jest identyczny z drugim. Wreszcie **szósta** prezentacja cytatu (*Jestem i płaczę*, t. 73–80, z wyłączeniem t. 76–77) to dramatyczne (2) zwieńczenie całości, w którym dominują akordy diatoniczne (1), a tekst suplikacji pojawia się w szczątkowej formie (4) i w dodatku rozmija się z oryginalną melodią, łącząc się bezpośrednio z finałowym odcinkiem ilustrującym bicie dzwonów (3).

24 Kasprowicz traktuje tekst suplikacji wariacyjnie, redukując i modyfikując jego oryginalną postać w kolejnych prezentacjach.

25 Cyfra w nawiasie bez skrótu literowego odnosi się do konkretnego punktu (reguły), wobec którego zachodzi w opisywanym miejscu wyjątek.

Z tych obserwacji wyłaniają się dwa podstawowe wnioski. Po pierwsze, odcinki suplikacyjne nie mogą odgrywać w kontekście całości dzieła tak decydującej roli, jaką się im przypisuje. Przeczy temu ich czytelne przeciwstawienie pozostałym odcinkom, dla których w związku z tym nie mogą być źródłem. Jeśli natomiast na drodze wyjątku w jakimś stopniu się z nimi łączą, to każdorazowo wynika to z wymagań tekstu, któremu są ściśle podporządkowane. A zatem – i to jest po drugie – to nie suplikacja, a tekst poetycki rządzi muzyczną akcją *Trzech fragmentów*. O czym więc mówi warstwa słowna *Hymnów* op. 5?

Bohaterem dwóch pierwszych fragmentów (*Święty Boże, Jestem i płaczę*) jest samotny i poddany niezrozumiałym mękom podmiot liryczny, który skarży się Bogu na żal swój i całej przyrody, pogrążonej w ponurej żałobie. W trzecim fragmencie zaś (*Moja pieśń wieczorna*) podjęty zostaje problem poczucia winy równie samotnej nieokreślonej duszy, rozpaczliwie tęskniącej za dawno minionym czasem wewnętrznego spokoju i czystości. Według Bartosza Dąbrowskiego za tym przesłaniem kryje się kompulsywna potrzeba wykrzyczenia swojej winy i wymierzenia sobie kary za odczuwane (wówczas potępiane) skłonności homoseksualne, które kompozytor zaczął sobie uświadamiać już kilka lat wcześniej²⁶. Interpretacja Dąbrowskiego, poparta wnikliwą analizą wczesnych utworów Szymanowskiego oraz jego młodzieńczych prób literackich, brzmi zdecydowanie bardziej przekonująco niż teza o patriotycznej wymowie *Hymnów* op. 5. Skoro dominują tu plastyczne opisy bądź to psychologicznie potraktowanej natury, bądź to cierpienia pojedynczej jednostki, to skąd pomysł, aby czytać to dzieło w biało-czerwonym kluczu? Ranny nocny ptak, „któremu okiem kazano skrwawionem patrzeć w blask słońca”, to co najwyżej symbol ludzkiej niedoli (jeśli koniecznie chcemy dokonywać takich uogólnień), ale na pewno nie orzeł, jak stwierdził w swej radykalnej interpretacji Andrzej Chłopecki²⁷. To stanowczo zbyt daleko idące uproszczenie przesłania dzieła Szymanowskiego. Skoro więc tematyka *Trzech fragmentów* nie jest patriotyczna, to tym samym, na podstawie ustalonej przez nas zależności, odcinki suplikacyjne również nie mogą mieć związku ze sprawą narodową.

Pozostaje kwestia sakralności op. 5. Tu jednak sprawa jest prosta. Wystarczy sięgnąć do stworzonej przez Mieczysława Tomaszewskiego klasyfikacji cech składających się na „idiom franciszkański” w twórczości Szymanowskiego²⁸. Zdaniem tego muzykologa, podzielanym przez wszystkich badaczy (w tym

26 B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010, s. 27–28, 38.

27 A. Chłopecki, „*Jestem i płaczę*”. *Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy*, [w serii:] „*Muzyka i Liryka*”, t. 8, red. M. Tomaszewski, Kraków 1999, s. 250–251.

28 M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 95–96.

Neuera²⁹), w nurt religijny muzyki polskiego kompozytora wpisują się utwory o charakterystycznym „zespole jakości konstytutywnych”, takich jak: *semplice* (z prostotą), *divoto* (nabożnie, w skupieniu), *tranquillo* (ze spokojem wewnętrznym), *dolce* (z łagodnością, delikatnością, słodyczą) i *pianissimo* (z najwyższym uciszeniem). Kiedy porównamy je z regułami rządzącymi pokazami suplikacji w *Trzech fragmentach*, okaże się, że w aż trzech wypadkach zachodzi sprzeczność: chromatyka wyklucza *semplice*, poważny/posępny typ ekspresji wyklucza *tranquillo*, obie te reguły wykluczają zaś *dolce*. Zaznaczam, że mówimy tylko o odcinkach suplikacyjnych – pozostałe odcinki zazwyczaj znacznie bardziej odbiegają od idiomu franciszkańskiego (zrywając także z *divoto* i *pianissimo*). Nic zatem dziwnego, że pośród siedmiu utworów Szymanowskiego, które Tomaszewski uznał za przynależne do tego nurtu, próżno szukać op. 5 – *Hymny* to nie muzyka religijna.

Jak to się stało, że niebędące dziełem narodowo-religijnym *Trzy fragmenty* zaczęto właśnie tak klasyfikować? Problem ma swoje źródło w nieopartej dowodami sugestii Jachimeckiego (przedstawioną przez niego analizę określa się jako „impresywną” i zawierającą „wrażenia spontaniczne”³⁰) o zasadniczej roli suplikacji w kontekście wyrazu i materiału tematycznego dzieła Szymanowskiego³¹. Łobaczewska, pragnąc uprawomocnić tę hipotezę, dostarczyła argumentów, które nie wytrzymują krytyki. Wskazywane przez nią relacje subdominacyjne cechują się takim poziomem modyfikacji morfologicznej akordów, że zaprzeczają idei stylizacji (w tym wypadku plagalnej), która przecież powinna być odpowiednio prosta, a przez to wyrazista. W dodatku jedyny wymieniony przez nią przykład modalności melodycznej dotyczy występującej w trzecim fragmencie stylizacji mazurka, który nie ma nic wspólnego z muzyką kościelną – stanowi jedynie odniesienie ludowe. Z kolei Helman, sugerując się wykorzystaniem przez kompozytora suplikacji, tak bardzo pragnęła doszukać się religijności *Hymnów* op. 5, że nie dostrzegła pewnej niekonsekwencji swojego rozumowania – gdyby bowiem rzeczywiście Szymanowski chciał zawrzeć w utworze religijne przesłanie, sięgnąłby raczej do zbioru *Salve Regina*, ponieważ to tam znajduje się chrześcijańska w duchu odpowiedź na tragiczne problemy i dylematy poruszone przez Kasprowicza w cyklu *Ginącemu światu*. Nie ma jej w każdym razie w poszarpanych fragmentach poematów *Święty Boże* i *Moja pieśń wieczorna*, które nie składają się (jak sama stwierdziła!) na spójną całość. Wreszcie Neuer twórczo

29 A. Neuer, *op. cit.*, s. XXI.

30 S. Świerzewski, *Karol Szymanowski w oczach krytyki polskiej*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 23–28 marca 1962, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 301.

31 Warto zauważyć, że Jachimecki opisuje tylko pierwszą pieśń cyklu, zob. Z. Jachimecki, *op. cit.*, s. 9.

rozwinął myśl Łobaczewskiej, dodając do niej argumenty o rzekomym szyfrze patriotycznym w *Jestem i płaczę* oraz o podniosłym wpływie pieśni *Święty Boże* (efekty naśladowcze nie mają z nią związku i pełnią funkcję czysto narracyjną), a także skojarzył suplikację z polskim romantyzmem, wymieniając jego możliwe najbardziej ogólne, a przez to wątpliwe, motywy.

Jednym słowem, sprawcą całego nieporozumienia jest suplikacja.

Aby dokładniej ukazać proces, jaki do tego nieporozumienia doprowadził, chciałbym posłużyć się następującą parabolą: wyobraźmy sobie, że w pewnym mieście znajduje się kościół pod dowolnym wezwaniem, np. św. Stanisława Biskupa Męczennika. Pewnego dnia do kościoła przybywają relikwie krzyża. Co się dzieje? Po krótkim czasie świątynia staje się centrum kultu krzyża świętego, do którego pielgrzymują wierni ze wszystkich stron świata. Wszyscy zapominają o św. Stanisławie i kończy się na tym, że w parafii hucznie obchodzi się święto Podwyższenia Krzyża Świętego, a o patronie mówi się tylko w dniu wspomnienia liturgicznego. Skąd taka degradacja skądinąd bardzo popularnego świętego? To proste – nie wytrzymuje on konkurencji z siłą relikwii i ich znaczeniem. Zachodzi tu pewien psychologiczny mechanizm, który nakazuje ludziom patrzeć na dany przedmiot nie przez pryzmat tego, co pierwotne, ale raczej tego, co najefektowniejsze, co budzi najwięcej odczuć i skojarzeń. Tak było w wypadku kościoła oo. Dominikanów w Lublinie, ponieważ to jego historię opisuje powyższa opowieść³².

Suplikacja to muzyczna relikwia narodowa, której pojawienie się w dziele Szymanowskiego, choć w rzeczywistości stanowi jedynie efekt dramaturgiczny, musiało wywrzeć trwałe wpływy na jego postrzeganie. To przez nią do *Trzech fragmentów* przylgnęła etykieta muzyki narodowo-religijnej, choć w tym wspomniałym fresku o ludzkiej samotności te dwa aspekty liczą się najmniej. Ostateczna konkluzja brzmi zatem cokolwiek paradoksalnie – pieśń *Święty Boże* okazała się bardziej wpływowa po zakończeniu procesu komponowania *Hymnów* op. 5 niż w jego trakcie.

Bibliografia

Chłopecki Andrzej, „*Jestem i płaczę*”. *Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy*, [w serii:] „Muzyka i Liryka”, t. 8, red. M. Tomaszewski, Kraków 1999.

32 Por. dzieje bazyliki pw. św. Stanisława w Lublinie: *Bazylika pw. św. Stanisława i klasztor dominikanów w Lublinie*, [online:] <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/bazylika-pw-sw-stanislawai-klasztor-dominikanow-w-lublinie> [20.06.2021].

- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Kraków 2008.
- Dąbrowski Bartosz, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.
- Helman Zofia, *Tematyka religijna w twórczości Szymanowskiego*, [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Warszawa 1973.
- Hutnikiewicz Artur, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973.
- Jachimecki Zdzisław, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927.
- Jasińska Danuta, *Hymny Jana Kasprowicza w ujęciu Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Kraków 2001.
- Łobaczewska Stefania, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882–1937)*, Kraków 1950.
- Mika Bogumiła, *Suplikacje Święty Boże i ich muzyczny rezonans*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008.
- Neuer Adam, *Wstęp*, [w:] *Karol Szymanowski, Dzieła*, t. 17, Kraków 1987.
- Świerzewski Stefan, *Karol Szymanowski w oczach krytyki polskiej*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 23–28 marca 1962*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
-

In the Shadow of Supplication – the Influence of the Song *Święty Boże* [Holy God] on Karol Szymanowski's *Hymns*, Op. 5

Summary

The *Three Fragments from Jan Kasprovicz's Hymns*, Op. 5 are among the most highly valued early works by Karol Szymanowski. This is due to their expressive power and originality of form – the attributes consistently pointed to by all scholars who have ever written about the cycle. Equally often references are made to their religious subject matter and the spirit of Polish patriotism. However, this latter view, firmly rooted in Polish musicology, is controversial, to say the least. The thesis about the Christian-national character of *Hymns*, Op. 5 finds no confirmation in their verbal and, above all, musical layers. The author of the article tries to demonstrate how this misunderstanding arose, and what role the famous supplication *Święty Boże*, quoted by the composer, played in the process; its presence, given the variety of meanings associated with it, has dominated the way Szymanowski's work is perceived and understood.

Katarzyna Kubaszewska

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Idea podróży w małej kantacie Rafała Augustyna *Vagor ergo sum* na chór mieszany i gongi, do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych

Topos wędrowki to jeden z najczęściej spotykanych w kulturze tematów. Krystyna Kierkuś-Iwanicka zauważa, że „literackie obrazy podróży są tak liczne, że łatwiej byłoby wymienić dzieła, w których brak jest tego motywu”¹. Odnoszą się do niego również utwory muzyczne, szczególnie epoki romantyzmu. Artyści postrzegali podróż jako przemieszczanie się z miejsca na miejsce, poznawanie krajobrazu. Rozumieli ją też metaforycznie – jako ludzkie życie, wędrowkę przez wspomnienia, w zaświaty, dążenie człowieka do Boga i do odrodzenia moralnego, ucieczkę od bólu istnienia, spełnianie marzeń, kontakt z naturą, poszukiwanie wolności czy sensu życia. Niniejszy tekst stanowi próbę odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób odnosi się do idei podróży Rafał Augustyn w kompozycji *Vagor ergo sum*?²

1 K. Kierkuś-Iwanicka, *Dosłowne i przenośne znaczenie podróży-wędrowek w wybranych utworach literatury pięknej*, [w:] *Podróże jako projekt edukacyjny*, red. O. Czerniawska, B. Juraś-Krawczyk, Łódź 2001, s. 166.

2 Tekst opracowany na podstawie niepublikowanej pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Granat-Janki. K. Kubaszewska, *Motyw podróży w utworze Rafała Augustyna Vagor ergo sum na chór mieszany i gongi, do słów Zbigniewa Herberta*,

Utwór Augustyna powstawał w latach 2008–2011. Kompozytor zadedykował go Jackowi Łukasiewiczowi³. W 2009 roku wykonano jego pierwsze dwie części podczas koncertu w Ratuszu wrocławskim⁴, wykonanie całości odbyło się natomiast w 2012 roku na 28. Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” z udziałem chóru Cantores Minores Wratislavienses pod dyrekcją Piotra Karpety⁵. Kompozycję zamówiono z okazji obchodów Roku Herbertowskiego, Augustyn zaś podjął się tego zadania, choć poezję Herberta uważa za niemuzyczną, nieodpowiednią do śpiewania⁶. Zastanawiając się nad doбором tekstów, zdecydował się najpierw wykorzystać wiersz *Rovigo*, mówiący o „nieobecności, podróży, wielości światów i biografii, i wynikających z tego wszystkiego dylematach”⁷. Artysta skoncentrował się na podróżach Herberta, zwłaszcza do Włoch, gdyż sam dobrze zna włoskie koleje żelazne⁸. Oprócz *Rovigo* kompozytor wybrał jeszcze trzy inne wiersze poety (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, *Pora* oraz *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*).

Łaciński tytuł *Vagor ergo sum* należy tłumaczyć jako „wędruję, więc jestem”. Co ciekawe, w języku polskim nie istnieje jednoznaczny odpowiednik słowa *vagor*, które może oznaczać zarówno „błąkać się bez celu”, jak i „podróżować”⁹. Tytuł kompozycji nasuwa skojarzenia z Kartezjańskim *Cogito, ergo sum* („Myślę, więc jestem”), a przez to także ze stworzoną przez Herberta postacią Pana Cogito.

Utwór jest kantatą, w związku z czym warto przypomnieć definicję tej formy: „Kantata [z j. wł. *cantare* = śpiewać] – wieloczęściowy niesceniczny utwór wokalny złożony z arii, recytatywów, duetów, ansambli, chórów i ritorelni instrumentalnych”¹⁰. W *Vagor ergo sum* występują recytatywy oraz chóry, brakuje natomiast pozostałych elementów typowych dla kantaty, takich jak arie, duety, ansamble czy ritornele instrumentalne. Określenie „mała kantata” wynika

cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019.

3 *Augustyn: Sub Iove* [książeczka do płyty CD], CD Accord, ACD212, Warszawa 2016, b.n.

4 E. Schreiber, *Cantores Minores Wratislavienses wystąpią na 28. Musica Polonica Nova!*, [online:] www.kameralisci.pl/cantores-minores-wratislavienses/aktualnosci/44-cantores-minores-wratislavienses-wystpi-na-28-musica-polonica-nova [14.05.2019].

5 *Augustyn: Sub Iove...*

6 R. Augustyn, „On tam być musi”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26), s. 82.

7 *Ibidem*, s. 83.

8 *Ibidem*.

9 Na podstawie: K. Kubaszewska, rozmowa z Rafałem Augustynem, Wrocław, kwiecień 2019.

10 J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 224.

z niewielkiego składu wykonawczego – Augustyn przeznaczył ją na chór mieszany i gongi. W partii chóru oprócz tradycyjnego śpiewu wykorzystywane są również techniki sonorystyczne, co przejawia się w powierzaniu głosom takich efektów dźwiękowych, jak mormorando czy długie samogłoski, oraz w perkusyjnym traktowaniu zespołu. Zwraca uwagę znacznie ograniczona rola głosów basowych. Gongi z kolei pojawiają się dopiero w części trzeciej, dobarwiając brzmienie chóru; ich wyraziste wejście następuje zaś w *Coro IV*. Przez zastosowanie takiego zabiegu kompozytor prowadzi rodzaj gry ze słuchaczem, który zastanawia się, kiedy usłyszy dźwięk tego instrumentu. Chociaż dzieło dotyczy podróży, Augustyn nie waha się odwołać do poważniejszych tematów, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu. Zauważa, że „od czasu do czasu przy okazji małej formy można powiedzieć o czymś dużym. Herbert też nie pisze poematu w dwunastu księgach, tylko krótkie liryczne wiersze”¹¹.

Wśród wykorzystanych w utworze tekstów należy wymienić: zapowiedzi pociągów Włoskich Kolei Państwowych, cztery wiersze Herberta, wiersz panującego w II wieku naszej ery rzymskiego cesarza Hadriana, ułożony przez niego przed śmiercią, a zatytułowany *Animula vagula blandula* (*Duszyczko moja tkliwa i ruchliwa*)¹². Kantata Augustyna składa się z czterech części, z których każda dzieli się na dwie fazy (podczęści). Rozmieszczenie tekstów w *Vagor ergo sum* przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Rozmieszczenie tekstów w poszczególnych częściach *Vagor ergo sum*. Opracowanie własne

CZĘŚĆ	FAZA/PODCZĘŚĆ	TEKST
I	Recitativo I	Zapowiedź przyjazdu pociągu (Włoskie Koleje Państwowe)
	Coro I	<i>Rovigo</i> (Zbigniew Herbert)
II	Recitativo II	Zapowiedź opóźnienia pociągu (Włoskie Koleje Państwowe)
	Coro II	<i>Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody</i> (Zbigniew Herbert)
III	Recitativo III	Zapowiedź odwołania pociągu (Włoskie Koleje Państwowe)
	Coro III	<i>Pora</i> (Zbigniew Herbert)

¹¹ K. Kubaszewska, *op. cit.*

¹² M. Kuryłowicz, „*Animula vagula blandula*”... *Cesarz Hadrian i jego duszyczka-wędrowniczka*, „Zeszyty Prawnicze”, t. 17 (2017), nr 4, s. 25.

CZĘŚĆ	FAZA/PODCZĘŚĆ	TEKST
IV	Recitativo IV	<i>Animula vagula blandula</i> (Hadrian)
	Coro IV	<i>Modlitwa Pana Cogito – podróżnika</i> (Zbigniew Herbert)

W pierwszej części faza pierwsza to *Recitativo I*, zawierające zapowiedź przyjazdu pociągu wyrażoną słowami komunikatu Włoskich Kolei Państwowych. Faza druga to *Coro I*, w której kompozytor umieścił wiersz *Rovigo*. Ten podział na fazy jest analogiczny w całej kompozycji. Wiersz *Rovigo* wskazuje na miejscowość we Włoszech położoną między Padwą a Ferrarą. Podmiot liryczny wiele razy podróżował koleją, mijając tę stację. Ferrara kojarzy mu się ze „zrabowanym miastem ojców”, czyli – jeśli odwołać się do biografii Herberta – najprawdopodobniej ze Lwowem. Wymienione znane włoskie miejscowości są wybranymi „miejscami postojów”. *Rovigo* to ich przeciwieństwo, narzuca się, nie zostało wybrane. Jest mijaną stacją, niewykorzystanym miejscem, w którym podróżujący nigdy się nie zatrzymał. Podmiot liryczny mówi też o „ukrzyżowaniu przez czas i miejsce”. „Ukrzyżowanie przez czas” to rozpięcie między przeszłością a teraźniejszością, „ukrzyżowanie przez miejsce” rozumieć należy natomiast jako stan zawieszenia pomiędzy utraconym Lwowem a którymś z „miejsc postoju”, które swoją wysoką kulturą byłoby zdolne aspirować do pozycji tego miasta. Mimo że poeta nazywa *Rovigo* „arcydziełem przeciętności”, okazuje się ono najważniejszym punktem, jakby wyznaczającym drugie ramię krzyża. *Rovigo* jest przeznaczeniem. To znak, los¹³, ale też symbol obojętności na przelotnie poznawane miejsca i nieczułości okazywanej spotykanym przypadkowo ludziom. Herbert porusza temat skarłowaciałych serc ludzkich oraz małej wrażliwości sumień¹⁴.

W *Recitativo II* z drugiej części utworu zapowiedź Włoskich Kolei Państwowych dotyczy opóźnienia pociągu. W *Coro II* Augustyn umieścił natomiast wiersz *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*. Tytułowa postać stanowi formę zdystansowania się poety do samego siebie¹⁵. *Pan Cogito* może w tomiku odzwierciedlać poglądy Herberta albo prowadzić grę z czytelnikiem¹⁶. Koncepcja tej postaci ma swój początek w Kartezjańskiej

¹³ J. Łukasiewicz, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 111–114.

¹⁴ J.M. Ruszar, *Złudna podróż na krawędzi nicości. Historyczne i kulturowe konteksty peregrynacji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018, s. 34.

¹⁵ J. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 77.

¹⁶ J. Podolska, *Wędrowanie ku obietnicy. „Modlitwa Pana Cogito – podróżnika”*, [w:] *Dlaczego Herbert – wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004, s. 145.

sentencji *Cogito, ergo sum*. W przywołanym wierszu Pan Cogito chce się zmierzyć z przyrodą, zwyciężyć ją. Nie tylko jednak człowiek posiada zdolność mówienia, natura także potrafi przemawiać i to ona pokonuje człowieka¹⁷. Podmiot liryczny nie potrafi powtórzyć dźwięku żywiołów, gdyż to natura jest poetką o bardziej donośnym głosie. Żadne ludzkie słowo nie odda piękna przyrody¹⁸. Warto dodać, że bezsilność wypowiedzi człowieka wobec głosu przyrody była ulubionym tematem romantyków, którzy naturę postrzegali jako tajemnicę¹⁹.

Informacja kolejowa w *Recitativo III* z trzeciej części dotyczy odwołania pociągu z powodu strajku. Następnie w *Coro III* kompozytor zamieszcza wiersz *Pora*, który odnosi się do okresu starości, kiedy „wszystko już zamknięte”, a „słodkie nieróbstwo” odsuwa na bok wszelkie pytania i wątpliwości. Starszemu człowiekowi towarzyszy jednak „wyrzut sumienia”. Herbert nawiązuje w tym wierszu także do twórczości Cypriana Kamila Norwida²⁰.

W *Recitativo IV* z czwartej części Augustyn nie wprowadził zapowiedzi pociągu wyrażonej słowami komunikatu Włoskich Kolei Państwowych, ale wykorzystał w tym celu wiersz Hadriana. Cesarz zwraca się w nim do swojej „duszy”, określa ją jako „tkliwą i ruchliwą”. Hadrian wiele podróżował, dlatego nie dziwi, że opisuje własną duszę jako wędrowca gotowego wyruszyć w zaświaty. Cesarz mówi o pożegnaniu się z żartami. Wydaje się, jakby chciał zapytać, czy życie nie było jedynie złudnym przywidzeniem, podobnie jak krainy ciemności, do których zmierzać będzie jego dusza. W *Coro IV* kompozytor wykorzystał wiersz Herberta zatytułowany *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, w którym tytułowa postać kieruje swe słowa do Boga, biblijnego Jahwe, Stwórcy nieba i ziemi, nieskończenie dobrego, wybaczonego, nagradzającego, doświadczającego i uczącego. To modlitwa błagalno-dziękczynna, ale przeważa w niej dziękczynienie. Pan Cogito dziękuje za stworzenie pięknego świata. Kiedy podmiot liryczny dostrzega życzliwość innych ludzi, zauważa też swoje wady – rozkojarzenie, egoizm, tchórzliwość, lenistwo. Prosi Boga o przebaczenie dla siebie, a także o nagrodę dla spotkanych ludzi za ich bezinteresowną pomoc oraz o możliwość zapomnienia tych, którzy przysparzali mu udręk. Zwraca się o łaskę zrozumienia „innych ludzi, innych języków, innych cierpień”, pragnie otrzymać również dar pokory. Modlitwa kończy się uwielbieniem Boga. Nie jest znany powód, dla którego Pan Cogito podróżuje. Odwiedza miejsca takie jak

17 M. Maszkiewicz, *Opozycja między barbarzyństwem a kulturą w wybranych utworach poetyckich Zbigniewa Herberta i Miodrąga Pavlovicia*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, t. 10 (2015), z. 4, s. 410.

18 J. Kornhauser, *Pan Cogito – autoportret poety*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 2 (22), s. 56.

19 J. Sumarokowa, *O „różnicy między głosem ludzkim a głosem przyrody” w poezji Zbigniewa Herberta i Osipa Mandelsztama*, [w:] *Świat piękny...*, s. 166.

20 *Ibidem*.

Grecja, Wyspy Jońskie, Włochy, Anglia czy Stany Zjednoczone, do których podróżował też Zbigniew Herbert²¹.

Jak już wspomniano, Augustyn przeplata wiersze Herberta zapowiedziami pociągów Włoskich Kolei Państwowych. Funkcję zapowiedzi nadaje także poematowi Hadriana. Wiersze umieszczone w pierwszej i czwartej części kantaty dotyczą podróży rozumianej nie tylko jako przemieszczanie się w przestrzeni, lecz także jako wędrówka w czasie i we wspomnieniach, te zawarte w drugiej i trzeciej części utworu dotyczą zaś sytuacji, które mogą przytrafić się podróżnemu.

W jaki sposób Augustyn odnosi się do idei podróży w swojej kantacie? Kompozytor przywołuje jej obraz za pomocą słowa oraz muzyki. Idea wędrówki znajduje swoje odzwierciedlenie już w zapisie nutowym, ponieważ warstwa słowna jest powierzana kolejnym głosom na zasadzie kontynuacji: kiedy jeden głos przestaje śpiewać tekst, kolejny natychmiast go przejmuje; „wędruje” on więc między nimi. Muzyka ma za zadanie podkreślić znaczenie i ekspresję słów, a zatem związki słowno-muzyczne w utworze *Vagor ergo sum* są bardzo ściśle.

Idea podróży przejawia się również w strukturach muzycznych. Inspirując się teorią Mieczysława Tomaszewskiego dotyczącą analizy dzieła słowno-muzycznego²², można wyszczególnić trzy grupy struktur muzycznych: brzmieniowe, ekspresywne oraz semantyczne. Struktury brzmieniowe nasuwają skojarzenia z konkretnymi dźwiękami czy też zjawiskami akustycznymi, takimi jak echo, wjeżdżający na stację pociąg, efekt Dopplera czy bijące dzwony. Struktury ekspresywne mają związek ze stanami emocjonalnymi towarzyszącymi konkretnym słowom. Struktury semantyczne natomiast podkreślają znaczenie wypowiedzianych słów. Opisywana tu klasyfikacja to subiektywny podział i może on podlegać dyskusji. Rozmieszczenie poszczególnych struktur muzycznych w utworze oraz zjawisk, jakie reprezentują, ilustruje tabela 2.

Tabela 2. Rozmieszczenie poszczególnych struktur muzycznych w *Vagor ergo sum* i reprezentowane przez nie zjawiska. Opracowanie własne

TYP STRUKTURY	REPREZENTACJA	LOKALIZACJA
Brzmieniowa	Echo	<i>Recitativo I</i> <i>Recitativo II</i> <i>Recitativo III</i> <i>Recitativo IV</i>

21 J. Podolska, *op. cit.*, s. 142–150.

22 M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 50.

TYP STRUKTURY	REPREZENTACJA	LOKALIZACJA
	Wjazd pociągu	<i>Recitativo I</i> <i>Coro I</i>
	Efekt Dopplera	<i>Coro I</i>
	Dzwony	<i>Coro I</i>
	Głosy przyrody	<i>Coro III</i>
Ekspresywna	Oburzeni podróżni	<i>Recitativo III</i>
	Rovigo	<i>Coro I</i>
	Góra	<i>Coro I</i>
	Zawołanie do Boga	<i>Coro IV</i>
Semantyczna	Czas	<i>Coro I</i>
	„Słodkie nieróbstwo”	<i>Coro III</i>
	Wyrzuty sumienia	<i>Coro III</i>
	Wielki Kanion	<i>Coro IV</i>
	Zachód słońca	<i>Coro IV</i>

W utworze *Vagor ergo sum* występują następujące **struktury brzmieniowe**:

- **Struktury brzmieniowe reprezentujące zjawisko echa** – pojawiają się w podczęściach *Recitativo I*, *Recitativo II*, *Recitativo III* oraz *Recitativo IV*.

W *Recitativo I* sopran i alty realizują tekst zapowiedzi pociągów. Kiedy pojawia się on w którymś ze wspomnianych głosów, pozostałe artykułują samogłoski odpowiadające tekstowi, przeważnie z opóźnieniem, zasadniczo na tej samej wysokości dźwięku, z zastosowaniem wydłużonych wartości rytmicznych (zob. przykład 1, s. 26).

Znajdująca się w *Recitativo II* struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa jest podobna do struktury z *Recitativo I*. Słowa „Il treno regionale” oraz „proveniente” wykonywane są w tym samym rytmie i z zastosowaniem niemal tych samych wysokości, co w *Recitativo I*, w podobny sposób realizowane są także towarzyszące tekstowi samogłoski (zob. przykład 2, s. 26). Rola tenora i basu jest mniejsza niż w pierwszym recytatywie. Kompozytor zastosował ten zabieg, aby skontrastować *Recitativo II* z *Recitativo III*, które jest bardziej rozbudowane²³.

23 K. Kubaszewska, *op. cit.*

1. Arrivo / Rovigo

Rafał Augustyn
2008/2011

Recitativo I
Tempo moderato

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

Przykład 1. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo*, *Recitativo I*, t. 1–5 – struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych*, wydruk komputerowy partytury ze zbiorów kompozytora, s. 1

2. Ritardo / Oratio

Recitativo II
Tempo I

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

Przykład 2. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. II: *Ritardo/Oratio*, *Recitativo II*, t. 1–6 – struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 12

Struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa znajdująca się w *Recitativo III* różni się tym od poprzednich struktur dźwiękowych, że pojawiają się w niej bardziej złożone ugrupowania rytmiczne, np. grupa triolowa, na którą składają się cztery trzydziestodwójki, szesnastka i ósemka połączona ligaturą z kolejną ósemką (zob. przykład 3). *Recitativo III* jest bardziej wyraziste i głośnie niż *Recitativo II*. Dzieje się tak, ponieważ miejscami głosy nie śpiewają *divisi* i wykonują tę samą linię melodyczną. Ponadto znacznie większa się aktywność tenoru w porównaniu do *Recitativo II*.

Przykład 3. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. III: *Niente/Pora*, *Recitativo III*, t. 6–11 – struktura brzmieniowa ukazująca zjawisko echa. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 20

Struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa z *Recitativo IV* jest podobna do poprzednich ze względu na zastosowanie wykorzystanego wcześniej zabiegu przedłużania samogłosek odpowiadających poszczególnym słowom. Recytatyw ten odróżnia się jednak od pozostałych największym zagęszczeniem faktury oraz tekstem, który nie jest zapowiedzią pociągu, lecz łacińskim wierszem cesarza Hadriana, napisanym przed śmiercią (zob. przykład 4, s. 28). Według słów kompozytora można metaforycznie rozumieć ten wiersz jako zapowiedź „pociągu dla duszy²⁴”, czyli zbliżającej się śmierci.

24 *Ibidem*. Chodzi o metaforycznie rozumiany pociąg przyjeżdżający po duszę i zabierający ją do wieczności.

4. Animula / Iovis omnia plena

Recitativo IV
Tempo I

Soprani
va bian ho spes comesque cor poris! in lo ca. [u-la]

Alti
nimu-la va gula blardu la o e dr riis in lo ca. pal-li dula, ri-gi da
ri - ula a gula o e dr riis Quae nun (unc) pal-li dula, ri-gi da

Tenori
A > [m]_ blan o me o - ris a a a a [a-]

Bassi
a (u) o - ris in lo ca. li gi [m]_

Przykład 4. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. IV: *Animula / Iovis omnia plena*, *Recitativo IV*, t. 1–6 – struktura brzmieniowa reprezentująca zjawisko echa. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 26

- **Struktura brzmieniowa reprezentująca wjazd pociągu** – w takcie 7 podczęści *Recitativo I* rozpoczyna się długa fraza w sopranie, ciągnąca się aż do taktu 13. Łączy ona *Recitativo I* z *Coro I*, jednocześnie naśladując odgłos pociągu wjeżdżającego na stację. Interwał tercji (dźwięki e^2-g^2) przywodzi na myśl gwizd lokomotywy. W takcie 8 do sopranu dołączają pozostałe głosy. Ważną rolę odgrywa tutaj dynamika: *crescendo* od *pianissimo* do *forte*, a następnie *diminuendo* do *pianissimo* (zob. przykład 5, s. 29). Dla fazy *Coro I* charakterystyczne jest płynne przechodzenie między mową a śpiewem, używanie *crescendo* oraz *diminuendo*, które przywodzą na myśl przyjeżdżające i odjeżdżające z Rovigo pociągi, ale też upływ życia oraz przepływ wspomnień²⁵. Myśli podmiotu lirycznego przybliżają się do Rovigo bądź od niego oddalają.
- **Struktura brzmieniowa reprezentująca efekt Dopplera** (w *Coro I*) – efekt Dopplera zostaje odzwierciedlony przez przyporządkowanie słów „przybliżało się” dźwiękowi h^1 , a „uciekało w tył” – wysokości Gis . Jednocześnie *glissando* w sopranie wywołuje skojarzenia z ruchem i przemieszczaniem się (zob. przykład 6, s. 29).

²⁵ *Ibidem*.

Coro I

S [a] tra le [a] RO VIGO o

A *poco f* due [i] STACJA RO VIGO o - - -
E inar-rivo al bi na rio [i] STACJA RO VIGO o o *poco f*

T e a e) due [i] STACJA RO VIGO Nie

B [i] STACJA RO VIGO

Przykład 5. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo, Recitativo I i Coro I*, t. 6–12 – struktura brzmieniowa reprezentująca wjazd pociągu. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 1

pp molto leggiero

S (nie dotknąłem) *mf* *pp molto leggiero* yi a omm - m

A *mp* *p* *poco f* nie żywą sto pą sto pą i Ro-vi-go zawsze przybli-ża-to się [m] - - - -
mp *poco f* *pp* nie żywą sto pą i Ro-vi-go zawsze przybli-ża-to się [m]

T *mf* *p* nie dotknąłem go sto pą
mf *p* nie dotknąłem go sto pą

B *mf* *pp* *f* nie o lub uciekało w tył
o lub uciekało w tył

Przykład 6. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo, Coro I*, t. 27–30 – struktura brzmieniowa reprezentująca efekt Dopplera (t. 29–30). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 3

- **Struktura brzmieniowa reprezentująca głosy przyrody** (w *Coro III*) – sopran oraz tenor wykonują „gwizdzące” glissanda, naśladowując śpiew ptaków. Ponadto kompozytor wprowadził mormorando w partii altów oraz realizowane przez tenory głoski i ich połączenia: „s”, „śu”, „śi” i „iu”, będące analogią do odgłosów wiatru na pustym peronie (zob. przykład 8). Struktura ta jest związana z podróżą, ponieważ stanowi kontynuację *Recitativo III*, dotyczącego strajku załogi pociągu. Podróżni opuścili peron, słysząc jedynie śpiew ptaków i szum wiatru. Kolejną grupę struktur muzycznych tworzą **struktury ekspresywne**:

Coro III
Poco meno mosso, molto tranquillo

Przykład 8. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. III: *Niente/Pora*, *Coro III*, t. 16–23 – struktura brzmieniowa przedstawiająca głosy przyrody (od t. 17). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 21

- **Struktura ekspresywna przedstawiająca oburzonych podróżnych** (w *Recitativo III*), którzy przedrzeźniają słowa zapowiedzi dotyczące strajku załogi pociągu²⁶. Są one wykonywane *sotto voce* oraz *ad libitum* (zob. przykład 9, s. 32).
- **Struktura ekspresywna związana z miastem Rovigo** (struktura ta pojawia się na początku *Coro I*) – słowa „stacja Rovigo” brzmią radośnie dzięki

26 *Ibidem*.

zastosowaniu triolowego, punktowanego rytmu oraz ukazaniu ich na zbudowanym od dźwięku *F* trójdźwięku zwiększonym z dodaną septymą wielką, a następnie małą (zob. przykład 10).

21
Sotto voce *p* Pora AD LIB.
S ci scu-sia mo per il di-sa gio non ef fet tu-a-to sotto voce
A del per so na-le ci scu-sia mo per il di-sa gio scio-pe-ro, scio-pe-ro sotto voce
T [m] ci scu-sia mo per il di-sa gio scio-pe-ro, sciope ro sotto voce
B (s - cu sia mo) fet - tu sotto voce
non

Przykład 9. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. III: *Niente/Pora, Recitativo III*, t. 12–15 – struktura ekspresyjna przedstawiająca oburzonych podróżnych. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 21

Coro I
S [a] traie [a] RO VIGO o
A due [i] STACJA RO VIGO o - -
T e a e) due [i] STACJA RO VIGO Nie poco f
B [i] STACJA RO VIGO

Przykład 10. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo, Coro I*, t. 6–12 – struktura ekspresyjna związana z miastem Rovigo (t. 11). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 1

- **Struktura ekspresywna związana z górą** (w *Coro I*) – podobnie jak bijące dzwony góra nie kojarzy się bezpośrednio z podróżą. Jest po prostu elementem krajobrazu, w wierszu Herberta „wyrastała nagle z równiny”. Kompozytor poprzedził słowo „góra” pauzą ósemkową w sopranach oraz altach, jednocześnie zastosował *crescendo* w pozostałych głosach, a na samym omawianym słowie użył dynamiki *forte*. Na skutek tych zabiegów brzmi ono, zdaniem autorki, radośnie (zob. przykład 11).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 67-70 of the first chorus. The lyrics are in Polish. The Soprano part has a long note on 'gó ra - a - a - a' with a crescendo hairpin and a forte dynamic. The Alto part has lyrics '(zależnie od ruchu) - ciagu) wyrastała nagle z równiny góra przez cię - ta czerwonym ka mienio łomem'. The Tenor part has lyrics 'mia - stem wy ra stała gó ra - a - a cię - ta, cię - ta'. The Bass part has lyrics 'o gó ra - a - a cię - ta'. Dynamics include *mf* and *f*. There are also some markings like *mp* and *f* with hairpins.

Przykład 11. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo, Coro I*, t. 67–70 – struktura ekspresywna związana z górą (t. 69). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 7

- **Struktura ekspresywna zawierająca zawołanie do Boga** (w *Coro IV*) – wezwanie „Panie, Panie” wykonywane jest zwykle w kierunku opadającym, z zastosowaniem dłuższych wartości rytmicznych. Słowa te oddzielone są od siebie pauzami. Ważną funkcję pełni tutaj także *decrescendo* (zob. przykład 12, s. 34). Dzięki wspomnianym zabiegom można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny nieśmiało wzywa Boga, jakby obawiając się być zbyt natrętnym²⁷. W wierszu Herberta zawołanie „Panie” pojawia się trzy razy, Augustyn natomiast zwiększa liczbę zawołań do ośmiu. Opisowaną strukturę

27 *Ibidem*.

można rozumieć w kontekście podróży do wieczności. Zanim ona nastąpi, podmiot liryczny chce rozliczyć się z Bogiem ze swojego życia.

Coro IV
Tempo I (o poco più mosso, animato)

The musical score for Coro IV consists of five staves. The top staff is for Soprano (S), the second for Alto (A), the third for Tenor (T), and the fourth for Bass (B). The fifth staff is the basso continuo. The score is in 3/4 time and begins with a 'poco rit.' marking. The lyrics are in Latin. The Soprano part has lyrics: 'nec ut so-les dabis jo cos?' and 'Pa - a - nie, Pa - nie,'. The Alto part has lyrics: 'nu du la e u e o - u - [m]' and 'Pa - a - nie, Pa - nie,'. The Tenor part has lyrics: 'u j nec ut so-les dabis jo cos?' and 'Pa - a - nie, Pa - nie,'. The Bass part has lyrics: 'nu la' and 'Pa - a - nie, Pa - nie,'. Dynamic markings include 'poco rit.', 'morendo', 'mp', 'mf', 'ff', 'f', 'poco f', and 'mp'. There are also crescendo and decrescendo hairpins.

Przykład 12. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. IV: *Animula / Iovis omnia plena*, Coro IV, t. 7–14 – struktura ekspresywna zawierająca zawołanie do Boga (od t. 11). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 26

W utworze *Vagor ergo sum* znajdują się także **struktury semantyczne**:

- **Struktura semantyczna odnosząca się do czasu** (w *Coro I*) – w takcie 52 w słowie „czas” wydłużona jest spółgłoska „s”, co stanowi analogię do upływu czasu (zob. przykład 13, s. 35). Ta struktura nawiązuje do tematyki podróży, ponieważ podmiot liryczny, który przejeżdża przez Rovigo, odbywa również wędrowkę w czasie, wspominając swoją przeszłość.
- **Struktura semantyczna odnosząca się do „słodkiego nieróbstwa”** (w *Coro III*) – te słowa realizowane są *ad libitum*, co jeszcze bardziej podkreśla ich znaczenie (zob. przykład 14, s. 35). W kontekście *Recitativo III* można rozumieć je jako przerwę w podróży wymuszoną przez zewnętrzne okoliczności, w kontekście wiersza Herberta dotyczą one natomiast wyjątkowego dla człowieka okresu starości, kiedy niejako zmuszony jest do odpoczynku, nie może już niczego zmienić w swoim życiu i pozostaje mu jedynie czekać na nadejście śmierci.

50

S

wie lo krotnie przez miejsce i czas-s

50

cza - s - s

50

A

miej cza-as

50

cza-as

50

T

przez miej - sce - i - czas

50

czas

50

B

- - ny przez czas

50

Przykład 13. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. I: *Arrivo/Rovigo*, *Coro I*, t. 50–52 – struktura semantyczna odnosząca się do czasu (t. 52). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 5

AD LIB.

50

S

nie - rób stwo nie py - tać... o zmierz chu

50

nie - rób stwo nie py - tać... o zmierz - chu

50

A

słod kie nie-róbstwo nie py - tać o zmierzchu

50

nie-róbstwo słodkie nierób stwo

50

słodkie nierób stwo nie pytać o zmierzchu

50

słodkie nie-róbstwo nie py tać o zmierzchu

50

słodkie słodkie słod - kie

50

T

o zmierzchu

50

słodkie o zmierzchu o zmierzchu

50

nie-róbstwo nie py - tać nieróbstwo

50

nie py - tać nie py tać

50

nieróbstwo o zmierzchu

50

nie pytać pytać

50

nie py - tać

50

B

nie rób stwo słodkie o zmierzchu nie py tać

50

o zmie - - - - - rzhunie pytać

50

nie rób słod

50

nie py - tać o zmierzchu nie py - tać

50

pyt

50

zmie

Przykład 14. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. III: *Niente/Pora*, *Coro III*, t. 45–47 – struktura semantyczna odnosząca się do „słodkiego nieróbstwa”. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 23

- **Struktura semantyczna odnosząca się do wyrzutów sumienia** (w *Coro III*) – głosy chóralne wykonują „gwizdzące” *glissando* we wznoszącym się kierunku. Można ten zabieg interpretować jako pełen dezaprobaty „gwizd sumienia”²⁸ (zob. przykład 15). Wyrzuty sumienia z powodu upływającego bezproduktywnie czasu mogą dotknąć wędrowca zmuszonego do niechcianej przerwy w podróży. W wierszu Herberta „wyrzut sumienia” towarzyszy starszemu człowiekowi, który rozlicza się ze swoim życiem.

The image shows a musical score for a choir, measures 61-65. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "wy - rzut su - mie - nia". The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *morendo*, as well as performance instructions like "[fischio]" and "Pora". The notation shows a glissando effect in the vocal lines, with notes rising in pitch and then fading out.

Przykład 15. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. III: *Niente/Pora*, *Coro III*, t. 61–65 – struktura semantyczna odnosząca się do wyrzutów sumienia (od t. 62). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 25

- **Struktura semantyczna odnosząca się do Wielkiego Kanionu** (w *Coro IV*), miejsca podróży podmiotu lirycznego. Herbert, chcąc uwydatnić wielkość Kanionu, przyrównał go do „stu tysięcy katedr zwróconych głową w dół”, Augustyn natomiast wykorzystał w tym miejscu jednakowe wartości rytmiczne we wszystkich głosach oraz dynamikę *forte* i *fortissimo*, a także uderzenia w gongi (zob. przykład 16, s. 37). Instrumenty te pełnią funkcję kolorystyczną i symboliczną, wskazują na elementy metafizyczne. Wszystkie te zabiegi są dodatkowo podkreślone przez zastosowanie pauz i długich dźwięków. Kompozytor zwraca uwagę na podobieństwo tej struktury ze strukturą z *Coro I*,

28 *Ibidem*.

związaną z górą²⁹. W obydwu zastosowana jest dynamika *forte* i traktują one o potędze natury.

The musical score is for a vocal ensemble. It consists of five vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and three Basses (Batt I, II, III). The lyrics are: "wióźlennie do Wiel kie go Ka nio nu któ-ry jest jak sto ty-się-cy katedr zwróconych głow w dół". The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *poco f*. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Przykład 16. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. IV: *Animula / Iovis omnia plena*, Coro IV, t. 115–117 – struktura semantyczna odnosząca się do Wielkiego Kanionu. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 38

- **Struktura semantyczna odnosząca się do zachodu słońca** (w *Coro IV*) – linia melodyczna umuzyczniająca słowa „słońce schodzi w Morze Jońskie” jest opadająca (zob. przykład 17, s. 38). Struktura ta wiąże się z podróżą, ponieważ to właśnie podczas wędrówki Pan Cogito wypowiada swoją modlitwę: „pozwól o Panie abym nie myślał o moich wodnistookich szarych niemądrych prześladowcach kiedy słońce schodzi w Morze Jońskie prawdziwie nieopisane”.

29 *Ibidem*.

119 *p* kie - dy sło - fice
 119 sło - fice
 119 *mf* Pa - nie nie - ma - drych kie - dy sło - fice
 119 *mf* Pa - nie nie myślał o wo dni sto - okich sło - fice
 119 *mf* Pa - nie sza rych prze śla - do w wac kie - dy sło - fice
 119 [a] a bym nie - - o mo ich wo sło - o -
 119 Pa - nie sło - fice
 Pa - nie sło - e

123 scho - dzi w Mo rze
 123 scho - dzi w Mo rze
 123 scho - dzi w Mo rze Jon kie
 123 w Mo rze Jon kie
 123 *mf* scho - dzi pra -
 123 *mf* scho - dzi pra -
 123 scho - - - -
 123 scho - dzi w Mo - - -

Przykład 17. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. IV: *Animula / Iovis omnia plena*, Coro IV, t. 119–124 – struktura semantyczna odnosząca się do zachodu słońca (od t. 122). Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 38–39

Nie wszystkie części *Vagor ergo sum* zawierają struktury muzyczne odnoszące się do podróży. Nie występują one w podczęści *Coro II*. Istotną rolę odgrywa tutaj ostinato towarzyszące słowom „niezmordowana jest oracja światów”, wykonywanym na jednej wysokości dźwięku. Wyraźnie zaznaczone są dwa plany: rytmiczny i melodyczny – część głosów chóralnych wykonuje rytmicznie

słowa dotyczące oracji światów, podczas gdy inne głosy śpiewają długie dźwięki (zob. przykład 18). Pod koniec zanika plan melodyczny; zabieg ten dodatkowo podkreśla znaczenie słów „niezmordowana jest oracja światów”.

Sempre ben in tempo

The musical score consists of five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Sempre ben in tempo'. The lyrics are in Polish and describe the 'Oratio of the World'. The Soprano part has a long note on 'niezmordowana' with the instruction '<fischio>'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Soprano: nie - zmor - do - wa - na jest o - ra - cja świa tów <fischio>

Alto: nie - zmor - do - wa - na jest o - ra - cja świa tów ma mrozczhorydrzew

Tenore: toczą się pio ru nykwitów o - ra - tio traw o - ra - tio chmur ma mrozczhory drzew nie - zmor - do - wa - na

Bass: toczą się pio ru nykwitów o - ra - tio traw o - ra - tio chmur ma mrozczhory drzew nie - zmor - do - wa - na

Przykład 18. R. Augustyn, *Vagor ergo sum*, cz. II: *Ritardo/Oratio*, Coro II, t. 47–49 – ostinato towarzyszące słowom „niezmordowana jest oracja światów”. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Vagor ergo sum. Mała kantata...*, s. 18

Podsumowując niniejsze rozważania, należy stwierdzić, że idea podróży jest obecna w utworze Augustyna dzięki zastosowaniu odpowiednich struktur muzycznych oraz wykorzystaniu tekstów dotyczących podróżowania. Najwięcej struktur muzycznych związanych z podróżą znajduje się w częściach pierwszej oraz trzeciej omawianego utworu. Kompozytor najchętniej stosuje struktury brzmieniowe, które pojawiają się zwłaszcza w recytatywach poprzedzających podczęści zatytułowane *Coro*. W części drugiej, jak już zostało wspomniane, brakuje struktur muzycznych dotyczących podróży, za wyjątkiem brzmieniowej umieszczonej w recytatywie. Idea podróży przejawia się również w wykorzystanych tekstach, których postaci Augustyn zasadniczo nie zmienia. Czasami jedynie powtarza niektóre wyrazy czy zwroty, lub też je pomija. Wiersze Herberta użyte w części pierwszej i ostatniej odnoszą się ściśle do procesu podróży, wiersze z części środkowych dotyczą natomiast sytuacji, które mogłyby przydarzyć się podróżnemu. W utworze *Vagor ergo sum* podróż rozumiana jest wieloznacznie: jako przemieszczanie się z miejsca na miejsce, podróż w czasie, we wspomnieniach oraz jako wędrówka duszy.

Bibliografia

- Augustyn Rafał, *Vagor ergo sum. Mała kantata do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych*, partytura niewydana, wydruk komputerowy.
- Augustyn Rafał, „On tam być musi”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26).
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Kierkuś-Iwanicka Krystyna, *Dosłowne i przenośne znaczenie podróży-wędrówek w wybranych utworach literatury pięknej*, [w:] *Podróże jako projekt edukacyjny*, red. O. Czerniawska, B. Juraś-Krawczyk, Łódź 2001.
- Kornhauser Julian, *Pan Cogito – autoportret poety*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 2 (22).
- Kubaszewska Katarzyna, *Motyw podróży w utworze Rafała Augustyna Vagor ergo sum na chór mieszany i gongi, do słów Zbigniewa Herberta, cesarza Hadriana i Włoskich Kolei Państwowych*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019.
- Kubaszewska Katarzyna, rozmowa z Rafałem Augustynem, Wrocław, kwiecień 2019.
- Kuryłowicz Marek, „Animula vagula blandula”... *Cesarz Hadrian i jego duszyczka-wędrowniczka*, „Zeszyty Prawnicze”, t. 17 (2017), nr 4.
- Łukasiewicz Jacek, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995.
- Maszkiewicz Magdalena, *Opozycja między barbarzyństwem a kulturą w wybranych utworach poetyckich Zbigniewa Herberta i Miodraga Pavlovicia*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, t. 10 (2015), z. 4.
- Podolska Joanna, *Wędrowanie ku obietnicy. „Modlitwa Pana Cogito – podróżnika”*, [w:] *Dlaczego Herbert – wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004.
- Ruszar Józef Maria, *Złudna podróż na krawędzi nicości. Historyczne i kulturowe konteksty peregrynacji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wożaczach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018.
- Schreiber Ewa, *Cantores Minores Wratislavienses wystąpią na 28. Musica Polonica Nova!*, [online:] www.kameralisci.pl/cantores-minores-wratislavienses/aktualnosci/44-cantores-minores-wratislavienses-wystapi-na-28-musica-polonica-nova [14.05. 2019].
- Sumarokowa Jekatierina, *O „różnicy między głosem ludzkim a głosem przyrody” w poezji Zbigniewa Herberta i Osipa Mandelstama*, [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wożaczach Pana Cogito*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2018.

Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.

The Idea of Travel in Rafał Augustyn's Small Cantata *Vagor ergo sum* for Mixed Choir and Gongs, to the Lyrics by Zbigniew Herbert, Emperor Hadrian, and the Italian State Railways.

Summary

Rafał Augustyn is a known composer from Wrocław, a music critic, and a Polish philologist. Many of his works refer to literature. One of such compositions is *Vagor ergo sum*. In the article, the ambiguous understanding of the term 'travel' is analysed. It appears in the texts of literature used by the composer; travel is treated in them as movement in space, in time, and in memories, as well as a metaphor of life. In her analysis, the author is inspired by Mieczysław Tomaszewski's methodological propositions. Following them, she highlights three types of musical structures in the analysed composition: sound structures, expressive structures, and semantic structures. In the article, she focuses her attention on the manner in which the aforementioned structures represent words and phenomena related to the theme of travel.

Magdalena Urbanek

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Wieloznaczność w operze. *Bajki robotów* Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha

Opera to gatunek, który w drugiej połowie XX stulecia uległ wielu przeobrażeniom. Dzieła operowe ze swej natury są utworami synkretycznymi, co oznacza, że łączą w sobie wiele elementów i sztuk, takich jak gra aktorska, taniec, muzyka i śpiew. Od drugiej połowy minionego wieku zauważa się szczególnie silną tendencję do włączania do oper współczynników charakterystycznych dla innych gatunków, np. baletu, kantaty, oratorium czy pantomimy, co świadczy o ich hybrydyzacji. Przykładem swoistej mieszaniny omawianego gatunku i baletu jest dzieło niemieckiego twórcy Hansa Wenera Henzego *Boulevard Solitude*, którego premiera odbyła się w 1952 roku. Warto zaznaczyć, że dwudziestowieczni kompozytorzy chętnie wprowadzali do swoich oper partię narratora, charakterystyczną dla oratorium, tak jak w utworze *Księżyc* (niem. *Der Mond*) niemieckiego kompozytora Carla Orffa z 1938 roku. Dzieło to Orff określił mianem *theatrum mundi*, odwołując się do koncepcji świata i życia ludzkiego pojmowanych w kategoriach przedstawienia¹. Artysta wprowadził nie tylko rolę narratora, lecz także dwie partie mówione. Muzykolog i kulturoznawczyni Aneta

1 Zob. A. Derkowska, *Operowe gatunki hybrydyczne – rekoniesans historyczny*, [w:] eadem, *Gatunki hybrydyczne w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marcina Gmysa, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Derkowska zauważa, że utwór zbliżony jest do średniowiecznego misterium, ponieważ chór realizuje partię wokalną oraz taneczną. Jako przykład opery-oratorium z drugiej połowy minionego wieku przywołać można *Humanae Voces* Bernadetty Matuszczak. Derkowska zaznacza, że źródła krzyżowania się różnych gatunków należy upatrywać w ekspresjonistycznych utworach dramatyczno-muzycznych. Takim dziełem jest dramat muzyczny (niem. *Drama mit Musik*) austriackiego kompozytora Arnolda Schönberga zatytułowany *Szczęśliwa ręka* (niem. *Die glückliche Hand*, 1910–1913). Twórca zastosował w nim m.in. pantomimę, podkreślającą znaczenie gestu i tańca, śpiew mówiony (niem. *Sprechgesang*), czyli swoisty rodzaj melodeklamacji, śpiew tradycyjny, a także wprowadził partię chóru. Warto również zwrócić uwagę na ważną rolę światła i jego barwy, które Schönberg uważał za bardzo istotne elementy sceniczne. Według Derkowskiej „sprzężenie odbioru słuchowego z wizualnym [jest] [...] niezbędne do odkrycia istoty tego dzieła”².

Przeobrażenia opery dotyczyły także niemalże całkowitej rezygnacji z tradycyjnych współczynników tego gatunku, takich jak aria, chór lub recytatyw. Zabieg ten był próbą uniknięcia powtarzalności oraz schematyzmu w strukturze architektonicznej utworu. Warto odnotować fakt, że w XX wieku w Anglii powstała opera radiowa, której szczególną cechą był brak warstwy scenicznej. Przykładami takich realizacji gatunku są *Apokalipsa* (1976–1977) Bernadetty Matuszczak i *Przygoda Króla Artura* (1959) Grażyny Bacewicz. Genezy opery radiowej upatruje się w słuchowisku muzycznym. Należy podkreślić, że takie dzieła zbliżają się gatunkowo do oratorium, ponieważ występuje w nich narrator, który m.in. wprowadza słuchacza w akcję i objaśnia ciąg zdarzeń. Bez wątplenia są one przykładami swoistego konglomeratu opery, oratorium i słuchowiska radiowego³.

Omawiane przeobrażenia sprawiły, że termin „opera” zaczął się stawać coraz bardziej wieloznaczny. Odbiciem zmian zachodzących w operze dwudziestowiecznej jest co-opera *Bajki robotów* autorstwa dwóch wrocławskich kompozytorów: Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha, skomponowana w 2016 roku na zamówienie Instytutu Muzyki i Tańca⁴.

Źródłem inspiracji do napisania tej opery były opublikowane pod tym samym tytułem w 1964 roku opowiadania fantastyczne Stanisława Lema. Spośród piętnastu utworów pisarza kompozytorzy wybrali trzy. Wszystkie traktują

² *Ibidem*, s. 26.

³ Zob. *ibidem*.

⁴ Co-opera pt. *Bajki robotów* na instrumenty i elektronikę powstała 21 marca 2016 roku. Projekt został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Kolekcje – zamówienia kompozytorskie 2016–2017*. Premiera utworu odbyła się 8 kwietnia podczas Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” w Sali Czerwonej Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu.

o przygodach robotów, a ich akcja rozgrywa się w przestrzeni kosmicznej. Pierwszy – *Trzej elektrycyerze* – opisuje losy mroźnej planety Kryonii oraz przygody trzech elektrycyerzy: Mosiężego, Żelaznego i Kvarcowego. Mieszkańcy planety posiadają liczne kamienie szlachetne i kryształy, które przyciągają wielu niebezpiecznych przybyszów z kosmosu, w tym właśnie elektrycyerzy, chcących zdobyć te skarby. Żadnemu z nich jednak nie udaje się osiąść bogactwa. *Uranowe uszy* dotyczą losów mieszkańców planety Aktynurii – Palatynidów, młodego wynalazcy Pyrona oraz okrutnego władcy Architora. Z pomocą Palatynidom i Pyronowi przybywa Kosmogonik. Knuje on spisek, który przyczynia się do śmierci okrutnika. *Jak Erg Samowzбудnik bladawca pokonał* traktuje o przygodach króla Boludara, Homosa Antroposa i księżniczki Elektryny.

W niniejszym artykule zwrócę uwagę na sposób rozumienia gatunku opery oraz jego reinterpretację przez twórców dzieła. Punktem wyjścia do rozważań będzie termin „co-opera”. Jest on złożony z dwóch członów: „co” i „opera”. Pierwszy odsyła do słowa kooperacja (ang. *cooperation*), drugi natomiast odwołuje się do tradycyjnego gatunku – opery. Autor hasła „kooperacja” zamieszczonego w *Słowniku języka polskiego*⁵ podaje, że oznacza ono m.in. współpracę lub współdziałanie. Można zaryzykować stwierdzenie, że „kooperacja” była jednym z najbardziej istotnych czynników decydujących o całokształcie omawianego dzieła. Współpraca zachodziła między dwoma kompozytorami na etapie tworzenia, a także – podczas prób i premiery – między twórcami *Bajek robotów* a wykonawcami. Można wyróżnić dwa poziomy, na których współdziałali kompozytorzy: wertykalny i horyzontalny. Pierwszy, według Hendricha, odnosił się do przypisania scen poszczególnym twórcom, drugi zaś dotyczył rozdzielania między nich konkretnych elementów dzieła muzycznego, np. rytmiki, harmoniki czy melodyki. Zabieg ten świadczy o wyjątkowości dzieła, ponieważ – jak zaznacza Hendrich – istnieją utwory, których kompozytorzy dzielą się między sobą scenami, a następnie, kiedy są one gotowe, poszczególne odcinki składa się w całość, rzadko kiedy natomiast artyści wspólnie komponują, np. jakiś określony fragment muzyczny, dzieląc się określonymi elementami dzieła muzycznego. Twórca wspomina, że ten rodzaj współpracy – nazywany przez niego „suitą horyzontalną” – był z jego punktu widzenia najbardziej interesujący, przy czym taka kooperacja mogła się udać jedynie dlatego, że kompozytorzy współpracują ze sobą od około 10 lat, co sprawia, że doskonale znają nawzajem swój język muzyczny⁶.

5 *Kooperacja*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kooperacja.html> [10.04.2021].

6 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 3.12.2019.

Inny rodzaj współpracy zachodził między twórcami a wykonawcami. Należy podkreślić, że *Bajki robotów* były komponowane z myślą o wybitnych muzykach, takich jak pianistka Justyna Skoczek, wiolonczelista Andrzej Bauer, akordeoniści Maciej Frąckiewicz i Rafał Łuc, perkusista Leszek Lorent i konstruktor instrumentów niekonwencjonalnych Paweł Romańczuk. Oprócz wspomnianej kooperacji ważnym pojęciem odnoszącym się do relacji między kompozytorami a wykonawcami była koprodukcja (ang. *coproduction*) – według *Słownika języka polskiego*⁷ – efekt wspólnego produkowania. Hendrich podaje, że „na kolejnym poziomie kooperacji ważne [były] relacje między nami [Duchnowskim i Hendrichem] a muzykami”⁸. Podkreśla również, iż osiągnięcie pewnych jakości muzycznych okazało się możliwe dzięki „muzycznej dyskusji”⁹. Duchnowski z kolei zaznacza, że współpraca między kompozytorami a muzykami była szczególna, ponieważ współtworzyli oni utwór, a przede wszystkim te fragmenty muzyczne, które były niedookreślone. Dzięki kooperacji i koprodukcji udało się osiągnąć porozumienie między twórcami a wykonawcami oraz znaleźć sposób na oddanie idei co-opery¹⁰.

Kompozytor zwraca również uwagę na trzeci rodzaj kooperacji, dotyczącej sfer audio i wideo¹¹. Warstwa wizualna w wypadku *Bajek robotów* nie jest obligatoryjna, co może zbliżać dzieło do opery radiowej, ale należy podkreślić, że podczas premiery odegrała ona istotną rolę. Autorem wizualizacji, które pojawiły się na premierze, jest Bartłomiej Szlachcic.

Hendrich wyjaśnia także, że termin „co-opera” zawiera w sobie zaimek pytający „co?”, sugerujący swego rodzaju eksperyment, zagadkę lub coś nieznanego. Twórca zauważa, że wyraz ten można stosować w celu określenia podgatunku opery, ale przyznaje, iż woli, aby pozostał on niedookreślony¹².

Jednym z celów niniejszego artykułu jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy omawiane dzieło sceniczne wykazuje związki z operą. Pytanie to zostało zadane kompozytorom – Cezaremu Duchnowskiemu i Pawłowi Hendrichowi – w trakcie przeprowadzonych z nimi wywiadów¹³. Twórcy odpowiedzieli, że w utworze istnieją współczynniki charakterystyczne dla gatunku operowego.

Wśród elementów łączących *Bajki robotów* z tradycyjnym dziełem operowym można wymienić **budowę utworu**. Co-opera podzielona została na trzy

7 *Koprodukcja*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/koprodukcja;2473909.html> [10.04.2021].

8 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...

9 *Ibidem*.

10 M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 4.03.2020.

11 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*; M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim...

obrazy¹⁴ zatytułowane *Kryonia*, *Internet* i *Bładawiec*. Każdy z nich dzieli się na sceny. Pierwszy obejmuje *Introdukcję*, *Mosiężną*, *Żelazną* i *Kwarcową*, drugi – *Trzy promienie*, *Aktynurię*, *Pyrona* i *Powrót Kosmogonika*, trzeci natomiast – *Wodomierz*, *Kluczyk*, *Turniej* i *Wyprawę Erga Samowzbudnika*. *Introdukcja*, według wskazówki kompozytorów zamieszczonej w instrukcji dołączonej do partytury, stanowi swoistą uwerturę dzieła¹⁵. Pojawia się w niej recytatyw, którym towarzyszy fragment muzyczny realizowany przez akordeony. Podczas jego komponowania Hendrich korzystał z autorskiego materiału wysokościodźwiękowego¹⁶. Można zauważyć, że znakomita większość obrazów oraz scen odwołuje się do postaci i miejsc pojawiających się w opowiadaniach Lema. Są to np. Aktynuria, czyli planeta, na której mieszkają Palatynidzi i okrutny król Architor, czy Kosmogonik – naukowiec zapalający gwiazdy. Wyjątek stanowi obraz *Internet*, który nawiązuje do ogólnoświatowego systemu połączeń pomiędzy urządzeniami, takimi jak komputery. Scena *Wodomierz* natomiast niesie skojarzenia z wodą – stanowi ona niebezpieczeństwo dla robotów i znajduje się w ciele straszliwego Homosa Antroposa, czyli człowieka. W każdej ze scen powielany jest podobny schemat: recytatyw – aria, recytatyw – aria, jedynie w *Powrocie Kosmogonika*, nie ma recytatywu. Twórcy zaznaczają, że każdy z odcinków muzycznych może funkcjonować samodzielnie, tzn. być wykonywany jako autonomiczny utwór¹⁷. Tak więc omawiana co-opera, jako dzieło sceniczne zbudowane z obrazów i scen, wykazuje w swojej budowie związku z tradycyjną operą.

Kolejnym czynnikiem łączącym *Bajki robotów* z gatunkiem operowym jest **libretto**. Jak wspomniano, zostało ono oparte na trzech fantastyczno-naukowych opowiadaniach Lema. Autorami libretta utworu są sami kompozytorzy, którzy podkreślają, że z uwagi na szacunek do warsztatu pisarskiego Lema dokonali jedynie nielicznych zmian, polegających m.in. na skróceniu niektórych fragmentów opowiadań, przekształceniu zdań lub zmianie wyrazów¹⁸. Można

14 Warto przypomnieć, że podział na obrazy zastosował m.in. austriacki kompozytor Arnold Schönberg w swoim jednoaktowym dramacie muzycznym pt. *Szczęśliwa ręka*.

15 C. Duchnowski, P. Hendrich, instrukcja do *Bajek robotów*, wydruk komputerowy, Wrocław 2016.

16 Informacje na temat sposobu organizowania materiału wysokościodźwiękowego przez Pawła Hendricha można znaleźć w: P. Hendrich, *Nowe aspekty systemu konstrukcji okresowych – analiza kompozycji „Emergon aß” na zespół kameralny i komputer*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012; J. Topolski, *MUZYKA 2.1: Paweł Hendrich*, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2888-muzyka-21-pawel-hendrich.html?print=1> [27.10.2020].

17 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...; M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim...

18 *Ibidem*.

zaryzykować stwierdzenie, że *Bajki robotów* Lema przyczyniły się do sformułowania jednej z głównych idei co-opery, czyli ukazania świata i postaci człowieka z perspektywy maszyn i robotów. Chcąc urzeczywistnić ten pomysł, kompozytorzy posłużyli się wieloma nowoczesnymi rozwiązaniami.

Kompozycja Duchnowskiego i Hendricha stanowi przykład współczesnego odczytania gatunku opery. To jedno z nielicznych, a może nawet jedyne dzieło, w którym nie pojawia się głos ludzki. Posłużono się natomiast **głosem syntetycznym**, wydobywanym za pomocą skonstruowanej przez Pawła Romańczuka maszyny do pisania oraz klawiatury MIDI. Powierzona mu została partia **narratora**. Takie rozwiązanie zbliża co-operę do gatunku oratorium świeckiego, w którym także może być poruszana tematyka baśniowa lub mitologiczna. Funkcja narratora w co-operze jest podobna do tej, jaką pełni on we wspomnianym gatunku – polega na wprowadzaniu widza w akcję dzieła i przybliżeniu mu świata przedstawionego w libretcie oraz życia występujących w nim postaci. W *Bajkach robotów* narrator realizuje typ recytatywu *secco* i *accompagnato*. Pierwszy rodzaj polega na deklamacji solisty przy akompaniamencie jednego instrumentu, drugi natomiast charakteryzuje się melodeklamacją przy wtórze kilku instrumentów. Jest to kolejny element wskazujący na związek *Bajek robotów* z tradycyjną operą. Głos syntetyczny wyzwalany przez klawiaturę MIDI pojawia się w duecie Elektryny i bladawca w scenie *Kluczyk*. Ten fragment muzyczny został skomponowany przez Cezarego Duchnowskiego. Twórca zapisał go w tradycyjny sposób i posłużył się skalą mikrotonową. W górnej części strony partytury widnieje w tym miejscu informacja w języku polskim i angielskim mówiąca, że duet może być realizowany przez „dowolny instrument, z tekstem lub bez”¹⁹, co daje duże możliwości interpretacyjne artystom, którzy w przyszłości będą wykonywać to dzieło. Podczas premiery utworu z przyczyn technicznych nie udało się odtworzyć głosu syntetycznego w duecie Elektryny i bladawca. Słychać było jedynie dźwięki w stylu *chiptune*, wyzwalane przez klawiaturę MIDI.

Oprócz recytatywu w co-operze występują odcinki, które – jak podkreśla Hendrich – można określić mianem **arii instrumentalnych**. Przykładem jest fragment muzyczny ze sceny zatytułowanej *Mosiężna*. Jej nazwa pochodzi od imienia jednego z elektrycerzy. Mosiądz, z którego jest wykonany bohater, symbolizują instrumenty realizujące odcinek muzyczny tej sceny, czyli *crotal bells*, *nipple gong* i talerze typu *crash*, *ride* oraz *splash*. Wtórują im dźwięki tam-tamów i dwóch akordeonów. Aria to kolejny element świadczący o związku tego dzieła z operą tradycyjną, a jednocześnie przykład nowoczesnego odczytania tego ważnego współczynnika budowy opery.

¹⁹ C. Duchnowski, P. Hendrich, *Bajki robotów*, partytura, wydruk komputerowy, Wrocław 2016, s. 1.

Istotnym elementem silnie oddziałującym na brzmienie *Bajek robotów* jest zastosowanie nowych mediów, takich jak komputer, który został wykorzystany w większości fragmentów muzycznych znajdujących się w scenach: *Żelazna, Kwarцова, Trzy promienie, Aktynuria, Pyron, Powrót Kosmogonika, Wodomierz, Turniej* i *Wyprawa Erga Samowzbudnika*. Warto podkreślić, że Duchnowski i Hendrich często korzystają z komputera w swojej twórczości. Hendrich wyjaśnia, że powstały w ten sposób utwór można nazwać „kompozycją wspomaganą komputerowo” (ang. *computer-aided composition*). To urządzenie stosowane jest nie tylko w edycji nut, lecz także w celu tworzenia algorytmów umożliwiających np. odtworzenie brzmienia danego utworu. W komputerze można również przechowywać nagrany wcześniej fragment muzyczny zwany po angielsku *sample*. Hendrich zaznacza, że podczas tworzenia niektórych odcinków muzycznych posiłkował się takimi właśnie nagraniami²⁰. Duchnowski natomiast na potrzeby co-opery stworzył programy komputerowe, m.in. w środowisku MAX. Partie elektroniki były generowane przez komputer, dzięki czemu kompozytorom udało się uzyskać w niektórych odcinkach muzycznych brzmienie w stylu *glitch*. Duchnowski podkreśla, że „sama dźwiękowość [...] nawiązywała do pierwszych odgłosów komputera – tzw. *chiptunes*, czyli dźwięków, które nam się kojarzą z aurą komputerową”²¹. W omawianym utworze kompozytorzy posłużyli się *live electronics*, czyli sposobem prezentowania muzyki elektronicznej na żywo podczas koncertu. Obydwaj twórcy często wykorzystują ten rodzaj performansu, np. kiedy występują w ramach tria Phonos ek Mechanes²². Warto zaznaczyć, że podczas premiery co-opery kompozytorzy zastosowali ośmiokanałową dystrybucję dźwięku w celu uzyskania efektu przestrzenności w muzyce. Głośniki zostały rozmieszczone nad widzami oraz dookoła nich, tworząc kształt ośmiokąta, co mogło wywołać u wielu odbiorców wrażenie otoczenia dźwiękiem.

Rozpatrując wyjątkowość tego dzieła, należy także zwrócić uwagę na bardzo istotną rolę **improwizacji**. Pianistka Justyna Skoczek przyznaje, że współpraca z Duchnowskim i Hendrichem dała jej poczucie swoistej niezależności, właśnie dzięki możliwości improwizacji. Wspomina, że muzykom przyświecało „wspólne poczucie bycia częścią dużej oraz wielce różnorodnej struktury”²³, co zapewne miało przełożenie na dobór dźwięków, skal, artykulacji i prowadzenie frazy. Improwizacja pojawia się np. we fragmentach muzycznych scen zatytułowanych *Aktynuria* i *Powrót Kosmogonika*, których autorem jest Hendrich.

20 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...

21 M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim...

22 W skład tria Phonos ek Mechanes poza Cezarym Duchnowskim i Pawłem Hendrichem wchodzi także kompozytor Sławomir Kupczak.

23 M. Urbanek, wywiad z Justyną Skoczek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 18.04.2020.

Tworzące je partie instrumentalne stanowią pewien rodzaj instrukcji, ponieważ są pozbawione tradycyjnego zapisu nutowego czy nawet graficznego, zawierają jedynie kilka uwag dotyczących np. artykulacji lub brzmienia odcinka. Oba fragmenty realizują: perkusja, instrument niekonwencjonalny *frame harp*, dwa akordeony, wiolonczela i komputer.

Indywidualnym rozwiązaniem twórców co-opery *Bajki robotów* jest zastosowanie, oprócz partytury tradycyjnej, „**partytury werbalnej**”, na którą składają się wszelkie wskazówki oraz uwagi wymieniane podczas prób. Wskazówek udzielali nie tylko kompozytorzy, lecz także wykonawcy, w celu uzyskania artystycznego i muzycznego porozumienia oraz wykreowania odpowiedniej aury brzmieniowej i wyrazowej dzieła²⁴.

Ciekawym zabiegiem jest również wprowadzenie do utworu **elementów choreografii**. Fragment taneczny umieszczony w scenie *Wodomierz* może nasuwać skojarzenia ze wstawkami baletowymi występującymi w operze tradycyjnej. Należy jednak zaznaczyć, że taniec autorstwa Łukasza Rozmysłowskiego i Norberta Rośka, tworzących duet 2Edification, był niezwykle nowoczesny. Artyści, przygotowując choreografię, inspirowali się dubstepem, który przypomina sposób poruszania się robotów. Podczas premiery *Bajek robotów* tancerze byli ubrani w kostiumy, dzięki którym mogli kontrolować takie elementy, jak wysokość dźwięku lub tempo. Co więcej, połączono ich ze sobą specjalnymi materiałowymi pasami, odpowiedzialnymi za wysokość dźwięku. Im mocniej były one naciągnięte, tym dźwięk stawał się wyższy. Hendrich zaznacza, że artyści za pomocą kostiumów mogli również sterować światłem. Iluminacja świetlna miała m.in. stworzyć nastrój odrealnienia. Wstawka taneczna nie jest jednak obligatoryjna²⁵.

Pewnym *novum* w co-opercie było umieszczenie muzyków wraz z ich instrumentami na scenie, nie zaś w orkiestronie. Tym sposobem wykonawcy stali się również aktorami, mającymi za zadanie m.in. przedstawić perspektywę, z jakiej „patrzą” na świat maszyny. Istotną rolę odegrały także instrumenty niekonwencjonalne skonstruowane przez Pawła Romańczuka, takie jak *frame harp*, *rotating harp*, *springophone* i *water vase*. Twórcy *Bajek robotów* podkreślają, że mają one nie tylko intrygujące brzmienie, lecz także oryginalny wygląd, który przypomina roboty²⁶.

Śledząc nagranie audio-wideo utworu²⁷, można zauważyć, że podczas premiery wykorzystano **wizualizacje**. Kompozytorzy w instrukcji dołączonej

24 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...; M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim...

25 M. Urbanek, wywiad z Pawłem Hendrichem...

26 *Ibidem*; M. Urbanek, wywiad z Cezarym Duchnowskim...

27 Zapis audio-wideo wszystkich części dostępny jest online w serwisie YouTube, na oficjalnym kanale Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu.

do partytury co-opery dokładnie określili, w których miejscach powinien się pojawić obraz i co ma przedstawiać. Po pierwsze, na ekranie wyświetlany był w postaci napisów takich jak w filmie tekst realizowany przez narratora. Po drugie, twórcom zależało na zwizualizowaniu niektórych elementów świata przedstawionego w libretcie. Do sceny drugiej (*Mosiężna*) – artyści dołączyli uwagę: „muzyczno-wizualna impresja o cechach mosiądzu”²⁸.

Opisane elementy współtworzą co-operę Duchnowskiego i Hendricha. *Bajki robotów* wykazują związek z tradycyjnym gatunkiem operowym, o czym świadczą takie czynniki, jak budowa dzieła (podział na obrazy i sceny), libretto, recytatywy i arie instrumentalne. Co-opera jest przykładem swoistego konglomeratu opery i oratorium. Fakt, że nie wymaga warstwy scenicznej, zbliża ją do opery radiowej. Należy podkreślić, że omawiany utwór to przykład nowoczesnego odczytania gatunku. Duchnowski i Hendrich zastosowali wiele nietradycyjnych rozwiązań i elementów, takich jak nowe media, głos syntetyczny, taniec *dubstep*, gatunek *glitch* oraz *chiptunes*. Brzmienie całej co-opery z pewnością wzbogaciła urozmaicona obsada, w której znalazły się instrumenty niekonwencjonalne. Wykonanie dzieła przez wybitnych artystów zaowocowało wykreowaniem spójnego brzmienia i wizji utworu oraz osobliwego nastroju. Analiza *Bajek robotów* pozwala zauważyć, jak wieloznaczny jest gatunek opery. Co-opera Cezarego Duchnowskiego i Pawła Hendricha jako reinterpretacja tradycyjnego gatunku scenicznego stanowi – jak wskazują wypowiedzi jej twórców – podgatunek opery. Jest dziełem wybitnym, unikalnym i bardzo intrygującym.

Bibliografia

- Derkowska Aneta, *Operowe gatunki hybrydyczne – rekonesans historyczny*, [w:] eadem, *Gatunki hybrydyczne w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Marcina Gmysa, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.
- Duchnowski Cezary, Hendrich Paweł, *Bajki robotów*, partytura, wydruk komputerowy, Wrocław 2016.
- Duchnowski Cezary, Hendrich Paweł, instrukcja do *Bajek robotów*, wydruk komputerowy, Wrocław 2016.
- Hendrich Paweł, *Nowe aspekty systemu konstrukcji okresowych – analiza kompozycji „Emergon αβ” na zespół kameralny i komputer*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012.

28 C. Duchnowski, P. Hendrich, instrukcja...

- Kooperacja*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kooperacja.html> [10.04.2021].
- Koprodukcja*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/koprodukcja;2473909.html> [10.04.2021].
- Topolski Jan, *MUZYKA 2.1: Paweł Hendrich*, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2888-muzyka-21-pawel-hendrich.html?print=1> [27.10.2020].
- Urbanek Magdalena, wywiad z Pawłem Hendrichem, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 3.12.2019.
- Urbanek Magdalena, wywiad z Cezarym Duchnowskim, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 4.03.2020.
- Urbanek Magdalena, wywiad z Justyną Skoczek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 18.04.2020.
-

Ambiguity in Opera. *Bajki robotów* [Fables of robots] by Cezary Duchnowski and Paweł Hendrich

Summary

Opera is a genre that underwent many changes in the second half of the 20th century, including the different treatment of some elements of the opera work, such as arias and recitatives. There were also some tendencies towards the use of new media and elements characteristic of other musical genres, which led to the hybridisation of the opera. This has made the term itself more and more ambiguous over time. A reflection of the changes taking place in the 20th-century opera is the co-opera *Bajki robotów* [Fables of robots] by Cezary Duchnowski and Paweł Hendrich. This work is unusual in many ways. Its uniqueness is evidenced, for example, by the source of inspiration, which were selected stories from Stanisław Lem's science-fiction book of the same title. On the basis of them, the composers created the libretto. The content of the stories and the world depicted in them determined the dramatic effect of the co-opera. An important element strongly affecting the sound of the work was the use of new media, for example a computer, and the combination of traditional and unconventional instruments. It is also one of few operas, if not the only one, in which the human voice has been replaced by a synthetic one. An important element of *Bajki robotów* is the improvisation of some musical fragments and a 'verbal score', which contains the instructions and remarks that the composers and performers exchanged during rehearsals for the premiere of the opera. What sparks most controversy, however, is the term 'co-opera'. The work is based on the idea of cooperation, including that between the two composers, and it is certainly an example of a modern re-reading of the opera genre. The purpose of the article is to explain the term 'co-opera' and to explore the links between the stage work in question and the traditional opera. It also raises the issue of the ambiguity of this genre.

Olga Daroch

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Teatralne interpretacje ruchowe muzyki jako interdyscyplinarna forma wyrażania emocji w rytmice dalcroze'owskiej

Jak zaznaczył Krzysztof Guczalski w jednym z wykładów otwartych zarejestrowanych na Uniwersytecie Jagiellońskim, trudno odnaleźć odpowiedź na pytanie o podstawy związku między muzyką a emocjami. Filozof wskazuje na dwa poglądy. Pierwszy z nich – zasugerowany przez Platona tzw. paradygmat zewnętrzności – mówi, że muzyka wiąże się z emocjami dzięki podobieństwu jej struktur melodycznych, rytmicznych, dynamicznych i innych do ekspresji przejawiającej się w intonacji głosu, postawie ciała, gestykulacji, mimice itp. Drugi natomiast, tzw. paradygmat wewnętrzności – będący wynikiem przemyśleń Arystotelesa – miałby sugerować, iż muzyka nie wiąże się z jakimikolwiek zewnętrznymi przejawami emocji, ale jest pokrewna samym emocjom i bezpośrednio z nich wynika¹.

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), szwajcarski kompozytor, pedagog, twórca metody rytmiki, uznając muzykę za fundament swoich działań, traktował ją jako element pobudzający oraz czynnik integrujący ciało, ducha, umysł oraz energię ludzką. Wyróżniał się głęboką świadomością relacji zachodzących

¹ K. Guczalski, *Skąd się biorą emocje w muzyce?*, wykłady otwarte Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, [online:] https://www.youtube.com/watch?v=kAN_d6fcskA [3.03.2021].

między zjawiskami psychologicznymi a fizjologicznymi i przywiązywał do nich dużą wagę. Warstwa emocjonalna wypływająca z muzyki była dla niego jednym z ważniejszych elementów formotwórczych². Pisał on:

Cały mój system zbudowałem na muzyce, dlatego że muzyka jest potężną siłą psychiczną, wynikłą z naszego działania duchowego i wyrazowego, która dzięki swej możliwości pobudzania i regulowania może porządkować nasze czynności życiowe³.

Opierając swoją metodę umuzykalnienia na trzech powiązanych ogniwach: rytmice wraz z plastyką ruchu, solfeżu oraz improwizacji, Jaques-Dalcroze przygotowywał wychowanków do przeżywania oraz wyrażania muzyki. Do wszystkich uczniów podchodził indywidualnie, mając na względzie staranne dostosowanie ścieżki kształcenia muzyczno-ruchowego do potrzeb każdego z nich. Prowadził równoległe badania nad opracowaną przez siebie metodą w różnorodnych kontekstach, poszukując dla niej jak najpowszechniejszego zastosowania.

W pracy z aktorami szwajcarski pedagog kładł nacisk na to, by ich sprawność fizyczna i psychiczna pozwoliły im zrealizować wszystkie intencje rytmiczne i myślowe autora/reżysera. Jak w swoich artykułach podkreśla Barbara Ostrowska, obcowanie aktora z dziełem muzycznym „wymusza” na nim ciągłość działania, prowadzenia narracji, a także umiejętność różnicowania tempa, rytmu, dynamiki, artykulacji itp., przez co muzyka staje się idealnym materiałem do ćwiczeń:

Muzyka przemawiająca językiem niewerbalnym, odbierana zmysłami, narzuca wewnętrzny tempo-rytm, który z kolei pobudza uczucia, uaktywnia wyobraźnię i następnie, jako bodziec działań ruchowych w treningu, uzewnętrznia w ruchu wewnętrzne przeżycia i emocje – jest niezastąpiona⁴.

Jaques-Dalcroze prowadził również badania nad „umuzycznieniem” tancerza. Uważał, że za pomocą trzech ogniw jego metody możliwe staje się osiągnięcie

2 B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 170–192.

3 J. Gerhardt-Punicka, *Plastyka w metodzie Dalcroze’a*, „Materiały Informacyjno-Dyskusyjne Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego” 1963, nr 6, z. 71, s. 31.

4 B. Ostrowska, *Utwór muzyczny „partytura” działań scenicznych. Etiudy aktorskie ewokowane muzyką skomponowaną*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, t. 7, red. E. Wojtyga, Łódź 2018, s. 30; zob. także eadem, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej (12–14 grudnia 2000, 21–23 listopada 2002)*, red. B. Ostrowska, Łódź 2002.

niezbędnej w tej profesji psychofizycznej harmonii: „Gdy ciało i duch będą w zgodzie, tancerz będzie nosił muzykę w sobie, a jego interpretacja stanie się bardziej przekonująca, spontaniczna, żywa i indywidualna”⁵. Przeciwwstawiając się schematyczności i bezmyślnej według niego idei samego „ruchu dla ruchu”, dążył w swoich działaniach pedagogicznych do wykształcenia takiej jedności, by tancerz „usłyszał”, „poczuł” i „zrozumiał” muzykę. Pisał: „Tancerz konwencjonalny będzie dostosowywać muzykę do własnej techniki [...]. Rytmik natomiast żyje muzyką, czyni ją swoją własnością, zaś ruchy stanowią dla niego najbardziej naturalny sposób jej interpretowania”⁶.

Pedagog stale zgłębiał dziedzinę rytmu, będącego elementem scalającym dyscypliny takie jak muzyka, taniec i teatr. Wybudowany dla niego w 1911 roku nowoczesny instytut z siedzibą w Hellerau (pod Dreznem) oraz współpraca z Adolphem Appią – szwajcarskim scenografem, teoretykiem teatru, miłośnikiem muzyki Richarda Wagnera – zaowocowały rozległymi badaniami nad zjednoczeniem tańca, muzyki, gestu, słowa i światła. W przestrzeni stworzonej przez Adolphe’a Appię Jaques-Dalcroze oddawał się do woli sztuce tworzenia choreografii przeznaczonych na duże obsady wykonawców, kreował wielkie spektakle, w których choreografia i reżyseria odzwierciedlały zasady rytmu muzycznego. Poszukiwania w zakresie koordynowania przestrzeni scenicznej z ruchem postaci i muzyką zwróciły uwagę muzyków, tancerzy oraz aktorów. Do instytutu w Hellerau przyjeżdżali artyści z całej Europy, w tym osobistości takie jak Wacław Niżyński, Sergiusz Diaghilew, Paul Claudel, Bernard Shaw czy Sergiusz Wołkoński⁷.

Według szwajcarskiego twórcy wyrażanie ruchem emocji zawartych w muzyce wkracza w specyficzną dziedzinę sztuki plastycznej znacznie różniącą się np. od malarstwa czy rzeźby, a nazwaną przez niego **plastyką ożywioną** (fr. *plastique animée*). Wzbogacając swoje ćwiczenia rytmiczne, solfeż oraz improwizację o działania z zakresu plastyki ruchu⁸, Dalcroze tworzył interpretacje przestrzenno-ruchowe muzyki stanowiące jedyny „sceniczny” element jego metody kształcenia muzycznego, służący do wyrażania emocji zawartych w muzyce. Jak pisał: „Studiowanie plastyki ożywionej pozwala zdobyć umiejętności dokonywania wyboru takich ruchów, które są najbardziej wyraziste i piękne. Wszystko to służy uzewnętrznianiu uczuć i wrażeń, których efekty te są

5 Émile Jaques-Dalcroze – Muzyka w ruchu [wystawa], Katowice 2006, panel 13. Cyt. za: A. Galikowska-Gajewska, *Ekspresja muzyczno-ruchowa jako metoda pracy Émile’a Jaques-Dalcroze’a*, [w:] *Współczesne formy teatru muzycznego (na świecie, w Polsce, w Gdyni)*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2009, s. 57.

6 E. Jaques-Dalcroze, *Rytm, muzyka i wychowanie*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, Warszawa 1992, s. 64.

7 Zob. M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Warszawa 1991, s. 25.

8 W Polsce określanej również jako muzyczna ekspresja ruchu.

wyrazem”⁹. Zdefiniowanie istoty interpretacji ruchowej nie należy do najprostszyc, o czym wspomina Janina Punicka:

Niełatwo jest określić istotę interpretacji ruchowej utworu muzycznego. To nie jest ani taniec, ani balet, ani nawet ilustracja utworu muzycznego. To raczej przetransponowanie treści muzycznej na środki wyrazowe ruchu i gestu, przy jednoczesnym wyeksponowaniu – w układzie przestrzennym – budowy formalnej danego utworu z całym bogactwem jego struktury wewnętrznej. Interpretacja ruchowa utworu muzycznego jest odbiorem dzieła muzycznego tak pod względem treści, jak i formy oraz przeżyciem emocjonalnym jego treści. To jest cel, który sobie stawiamy¹⁰.

Interpretacje ruchowe w metodzie rytmiki posługują się ruchem organicznym umożliwiającym naturalny sposób komunikacji z odbiorcą. Wyrażane za jego pomocą treści nie są ujęte w konkretną technikę taneczną ani nie mają na celu zachwycać warsztatem technicznym. Są natomiast narzędziem dostępnym dla każdego, bez względu na wiek i możliwości ruchowe. Jaques-Dalcroze podkreślał dodatkowo, że cała jego metoda i wypływające z niej działanie „jest doświadczeniem osobistym i indywidualnym”¹¹.

Współcześni dalcroziści wskazują, iż kompozycja gestów w *plastique animée* nie powinna być mechaniczną transpozycją treści partytury na ruch¹². Ostateczny obraz interpretacji ruchowych ma wypływać z warstwy emocjonalnej opracowanego dzieła muzycznego, odczytywać zawarte w nim symbole oraz dostrzegać jego ukryte, „niedźwiękowe” – jak określa je Roman Ingarden – wartości¹³. Podczas tworzenia interpretacji ruchowych nie należy zatem zapominać o realizacji obu struktur dzieła muzycznego: zarówno warstwy „niereprezentującej” – stanowiącej sam szkielet dźwiękowy, którego źródłem nie są treści pozamuzyczne, jak i warstwy „reprezentującej”, określanej przez Zofię Lissę jako „oś, tematyka, jądro koncepcyjne całości dzieła”¹⁴.

Anetta Pasternak zaznacza, że znalezienie oryginalnego sposobu odczytania muzyki w celu stworzenia własnej niepowtarzalnej interpretacji przestrzenno-ruchowej jest dość trudne, szczególnie w wypadku utworów współczesnych charakteryzujących się wysokim poziomem otwartości. Pojęcie „dzieła

9 E. Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, s. 64–65.

10 J. Punicka, *Znaczenie interpretacji ruchowej utworu muzycznego w procesie umuzykalnienia*, „Zeszyt Naukowy”, nr 18, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1989, s. 181–182.

11 E. Jaques-Dalcroze, *op. cit.*, s. 65.

12 Zob. B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa...*, s. 19.

13 R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 268.

14 Z. Lissa, *Ontologia i semantyka dzieła muzycznego*, [w:] eadem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008, s. 9.

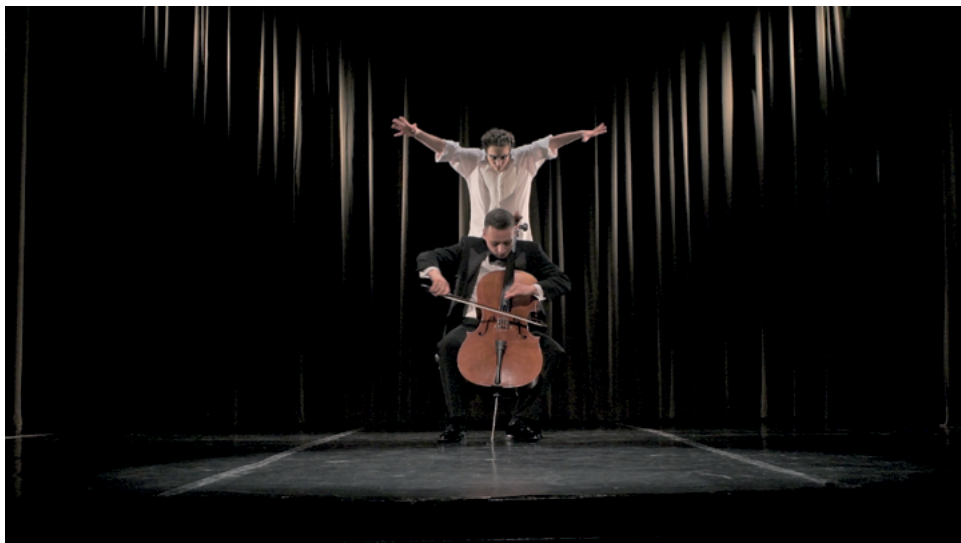
otwartego” w rozumieniu Umberta Eco wiąże się z wieloznacznością przekazu artystycznego, co daje możliwość różnorodnej interpretacji ruchowej. Pasternak podkreśla, że w kontekście niedookreśloności dzieła muzycznego praca nad *plastique animée* staje się rodzajem „twórczego treningu, kształcącego postawę innowacyjną”¹⁵.

Autorka przytoczonych słów od niespełna 25 lat prowadzi poszukiwania w zakresie różnorodnych koncepcji realizacji dalcroze’owskiej idei *plastique animée*, w tym interpretacji ruchowych muzyki wzbogaconych o teatralne środki wyrazu. Założony przez nią w 1997 roku Teatr Rytmu „Katalog” działający w ramach Koła Naukowego Rytmiki Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach tworzy prace z zastosowaniem scenografii oraz oświetlenia. W ten sposób powstają formy muzyczno-ruchowe podyktowane strukturą formalną oraz emocjonalną dzieła i bezpośrednio z niej wynikające, dla których partytura utworu stanowi rodzaj scenariusza (zob. ilustracje 1 i 2).



Ilustracja 1. Interpretacja ruchowa cz. II: *Allegro Energico*, z III kwartetu smyczkowego Pëterisa Vasksa, zrealizowana przez Teatr Rytmu „Katalog”; na zdjęciu (od lewej): Karolina Lisowska, Katarzyna Tondyra, Karolina Paczuła, Blanka Moryc. Autor interpretacji ruchowej: Olga Daroch, fotografia: Mariusz Lipiński

15 A. Pasternak, *W labiryncie interpretacji – plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego”, t. 5 (2018), nr 1 (8), s. 76.



Ilustracja 2. Interpretacja ruchowa cz. I: *Serenada*, z *Divertimenta* na wiolonczelę solo Krzysztofa Pendereckiego, zrealizowana przez Teatr Rytmu „Katalog”; na zdjęciu: Blanka Moryc oraz Tomasz Daroch. Autorka interpretacji: Olga Daroch, fotografia: Mariusz Lipiński

Jaques-Dalcroze, dokonując syntezy muzyki z ruchem ciała usytuowanym w przestrzeni scenicznej, stworzył interdyscyplinarne narzędzie do wieloaspektowego ukazania emocji zawartych w dziele muzycznym. Interpretacje ruchowe muzyki wypływające z jego metody w swoich fundamentalnych założeniach dążą do tego, by „ciało stało się widzialnym brzmieniem”¹⁶. Wzbogacone dodatkowo o teatralne środki wyrazu, umożliwiające interpretatorowi stworzenie wyrazistszego i bardziej sugestywnego przekazu, dają muzyce szansę „wybrzmieć” jeszcze mocniej.

Bibliografia

- Appia Adolphe, *Dzieło sztuki żywej*, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974.
- Galikowska-Gajewska Anna, *Ekspresja muzyczno-ruchowa jako metoda pracy Emila Jaques-Dalcroze’a*, [w:] *Współczesne formy teatru muzycznego (na świecie, w Polsce, w Gdyni)*, red. J. Ciechowicz, Gdańsk 2009.

¹⁶ D. Porte, *Podstawy metody Jaques-Dalcroze’a*, tłum. B. Niewiadomska, „Materiały Informacyjno-Dyskusyjne Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego”, 1975, nr 41, z. 162, s. 117.

- Gerhardt-Punicka Janina, *Plastyka w metodzie Dalcroze'a*, „Materiały Informacyjno-Dyskusyjne Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego” 1963, nr 6, z. 71.
- Horowicz Bronisław, *Teatr operowy*, Warszawa 1963.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
- Jaques-Dalcroze Émile, *Rytm, muzyka i wychowanie*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, Warszawa 1992.
- Lissa Zofia, *Ontologia i semantyka dzieła muzycznego*, [w:] eadem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008.
- Ostrowska Barbara, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej (12–14 grudnia 2000, 21–23 listopada 2002)*, red. B. Ostrowska, Łódź 2002.
- Ostrowska Barbara, *Utwór muzyczny „partyturą” działań scenicznych. Etiudy aktorskie ewokowane muzyką skomponowaną*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, t. 7, red. E. Wojtyga, Łódź 2018.
- Pasternak Anetta, *W labiryncie interpretacji – plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, „Konteksty Kształcenia Muzycznego”, t. 5 (2018), nr 1 (8).
- Porte Dominique, *Podstawy metody Jaques-Dalcroze'a*, tłum. B. Niewiadomska, „Materiały Informacyjno-Dyskusyjne Centralnego Ośrodka Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego”, 1975, nr 41, z. 162.
- Punicka Janina, *Znaczenie interpretacji ruchowej utworu muzycznego w procesie umuzykalnienia*, „Zeszyt Naukowy”, nr 18, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1989.

Theatrical Movement Interpretations of Music as an Interdisciplinary Form of Expressing Emotions in Dalcroze's Eurythmics

Summary

Émil Jaques-Dalcroze, the originator of the eurythmics system of musical instruction, did research in the field of movement as a means of expression and an element integrating various disciplines of art. The primary goal of the movement interpretations of music that stem from his concept is to convey the readings of the work through a composition of body movement in space. The natural body plasticity free from technical limitations and the opportunity to use the expression means characteristic of theatre art give the interpreter a chance to express a wide range of emotions contained in sounds and 'in between' them.

Maciej Michaluk

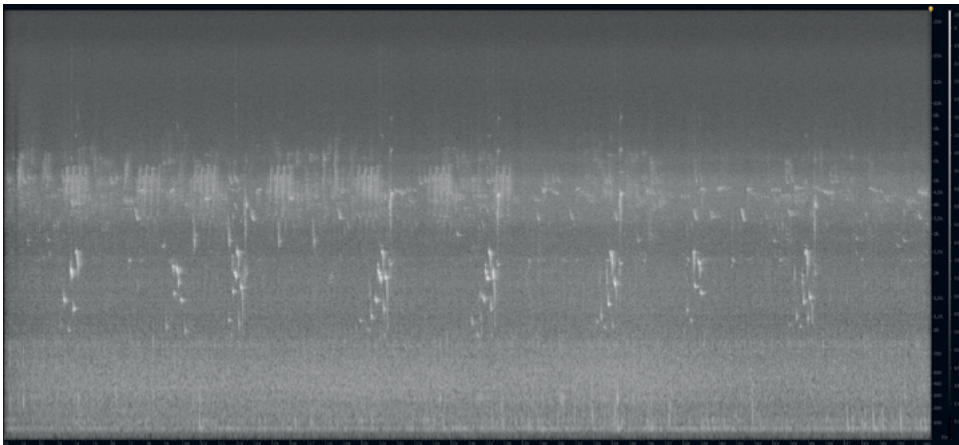
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Muzyka środowiskowa a totalna katalogizacja. Twórczość Oliviera Messiaena i jej współczesne konteksty

Na stronie internetowej Macaulay Library odnaleźć można materiał dźwiękowy¹ będący jednym z ostatnich znanych nagrań samca *moho braccatus*, w rodzimym nazewnictwie znanego jako *Kaua'i 'ōō*² (zob. przykład 1, s. 62). Pierwszy człon nazwy, *Kaua'i*, odnosi się do wyspy archipelagu hawajskiego, na której gatunek ten występował endemicznie. 'Ō'ō jest z kolei onomatopeją, dźwiękową imitacją zaśpiewu ptaka w gwarze lokalnej ludności. Został on „odkryty”, tj. opisany i udokumentowany przez amerykańskich naukowców, w latach siedemdziesiątych XX wieku, by już kilkanaście lat później stać się gatunkiem wymarłym z powodu ludzkiej działalności rolniczo-przemysłowej, ingerującej w naturalny habitat ptaka.

Wspomniany materiał dźwiękowy pochodzi z największej kolekcji nagrań zwierząt na świecie – Macaulay Library w Nowym Jorku, części Uniwersytetu Cornella, placówki prowadzącej dokumentację dźwiękowe światowej fauny

-
- 1 *Kauai Oo. Moho braccatus*, [nagranie w:] The Cornell Lab of Ornithology. Macaulay Library, [online:] <https://macaulaylibrary.org/asset/6049> [30.04.2020].
 - 2 *Kauai 'Oo*, [hasło w:] *Beacham's Guide to the Endangered Species of North America*, Encyclopedia.com, [online:] <https://www.encyclopedia.com/environment/science-magazines/kauai-oo> [30.04.2020].



Przykład 1. Spektrogram nagrania śpiewu samca *moho braccatus* (program Izotope RX 8 Audio Editor). Opracowanie własne

nieprzerwanie od 1929 roku. Podjęto tam decyzję, aby nagrań tych niepotrzebnie nie „upiększać”, jako że poza zarejestrowanymi dźwiękami, ważnymi i interesującymi samymi w sobie, są one świadectwem danego czasu i miejsca, użytego sprzętu oraz emocji towarzyszących ornitologom przy nagrywaniu. Badacze po częstokroć opisywali *post factum* sytuację nagraniową, nie ograniczając się w swym komentarzu wyłącznie do naukowego żargonu. Podejście to łączy się z pewnymi założeniami nagrywania terenowego, wedle których np. nie powinno się ingerować w materiał źródłowy, gdyż może to prowadzić do przekłamań i dezorientacji słuchacza. Zanim jednak będzie można w pełni odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób nagrania te można zakwalifikować jako specyficzny przypadek nagrań terenowych i zaliczyć je do *soundscape studies*, należy pokrótce przypomnieć koncepcje **muzyki środowiska** oraz **ekologii akustycznej**, zaproponowane przez kompozytora i badacza Raymonda Murraya Schafera, jako że to one położyły teoretyczne podwaliny pod *soundscape studies* w ich dzisiejszym rozumieniu i, jak się finalnie okaże, mogą stanowić przyczynek do całkowicie nowego spojrzenia na twórczość oraz działalność Oliviera Messiaena.

Raymond Murray Schafer a muzyka środowiska

Kanadyjczyk rozpoczął swoją międzynarodową karierę serią artykułów poświęconych dźwiękom środowiska oraz jego zanieczyszczeniu hałasem, spowodowanym działalnością człowieka *par excellence*. W książce stanowiącej podsumowanie tego okresu działalności, zatytułowanej *Tuning the World* (1977),

odwołuje się on do koncepcji muzyki sfer, swoim rodowodem sięgającej starożytności i szkoły pitagorejskiej. W dużym skrócie, według słów samego kompozytora, traktuje ona „dźwiękowy pejzaż świata jako makrokosmiczną kompozycję muzyczną”³. Dla Schafera jednym z głównych problemów współczesności jest nadmierne zaszumienie, przez które nie jesteśmy w stanie w odpowiedni sposób percypować detali naturalnej kompozycji muzycznej, „wymagającej słuchania równie uważnego jak symfonia Mozarta”⁴. Co więcej, zjawisko to przyczynia się również do nieodwracalnej degradacji środowiska naturalnego. Schafer odróżnia zatem środowisko naturalne od ludzkiego, sztucznego, stosując kontrastujące pojęcia środowisk *lo-fi* i *hi-fi*, odpowiednio o niekorzystnym i korzystnym stosunku sygnału dźwiękowego do zakłóceń. W środowisku naturalnym, o korzystnym stosunku, każdy, nawet najcichszy dźwięk, może się stać nośnikiem istotnej informacji dzięki temu, że ma zapewnioną przestrzeń na wybrzmienie, podczas gdy w zatłoczonym, poprzemysłowym systemie ginie perspektywa, przytłumiona szerokopasmowym szumem. W skrajnych przypadkach informacji dźwiękowych jest zbyt wiele, aby móc świadomie zdecydować o tym, co jest wartościowe. To właśnie w środowisku *lo-fi* zostaje uwypuklona **schizofonia**, tj. rozszczepienie, do jakiego dochodzi pomiędzy dźwiękiem pierwotnym a jego elektroakustycznym przekazem. Doprowadza ona do sytuacji, w której każde środowisko dźwiękowe może zostać przeniesione w przestrzeni i okazać się zupełnie nowym, inwazyjnym środowiskiem, nad czym ubolewał kompozytor:

Od momentu wynalezienia elektroakustycznych urządzeń do przekazu i gromadzenia dźwięku każde brzmienie, bez względu na to, jak jest nikłe, może być wzmocnione i emitowane w świat lub też utrwalone na taśmie bądź płycie dla przyszłych pokoleń. Odarliśmy związki z ich naturalnej oprawy, dając im spotęgowaną i niezależną egzystencję⁵.

Odpowiedzią na zaistniały stan rzeczy mają być propozycje ekologii akustycznej służące **strojeniu świata** (z ang. *tuning the world* właśnie). Zdaniem Schafera pęd technologiczny i kapitalistyczny zepchnął ciszę na margines dyskursu społecznego, ze strachu przed jej bezruchem, spowolnieniem, mimowolnymi konotacjami ze śmiercią. Badacz apelował: „pejzaż dźwiękowy nie stanie się ponownie ekologiczny i harmonijny dopóty, dopóki ponownie nie uznamy

3 R.M. Schafer, *Muzyka środowiska*, [w:] *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyla, Gdańsk 2010, s. 53.

4 *Ibidem*, s. 61.

5 *Ibidem*, s. 58.

ciszy za stan pozytywny i szczęśliwy sam w sobie”⁶. W celu wyrobienia w słuchaczu potrzeby i umiejętności głębokiego słuchania oraz przebywania w ciszy, kompozytor proponuje cykl angażujących, grupowych ćwiczeń „oczyszczających” uszy (ang. *ear cleaning*), opartych często na wzajemnej imitacji dźwiękowej oraz krytycznej analizie własnych działań muzycznych⁷. Schafer uznaje świadome słuchanie za warunek konieczny do przeprowadzenia zmian w środowisku akustycznym, tylko wtedy będzie bowiem można formułować właściwe sądy o dźwiękowym pejzażu świata. Badacze skupieni wokół *soundscape studies* zdają sobie sprawę z tego, że wartościowy pejzaż dźwiękowy będzie odradzał się bardzo powoli⁸. Nie jest możliwe jego odgórne, bezstratne zrewitalizowanie, a raz zdewastowany już nie powróci do swojej pierwotnej postaci. Na jego miejscu może powstać tylko coś nowego, świadomie innego.

Aktywne i krytyczne słuchanie dostarcza narzędzi analitycznych, swoją użytecznością przekraczających w gruncie rzeczy prostą opozycyjność *lo-fi* kontra *hi-fi*, kultura kontra natura, dalsze wnioski płynące z takiej analizy mogą się zaś okazać o wiele bogatsze, niżby się początkowo wydawało. Jak słusznie zauważa Mariusz Gradowski w swoim artykule poświęconym sylwetce Murraya Schafera, z przemyśleń kanadyjskiego twórcy wyłania się pejzaż dźwiękowy, który nie jest obiektywną fonosferą, lecz jej percepowanym przez słuchacza fragmentem, odbieranym, postrzeganym i kształtowanym jednocześnie⁹. Do subiektywnej interpretacji dochodzi każdorazowo podczas użycia zmysłu słuchu, każde bowiem stworzenie posiada inne pasmo odbioru częstotliwości. Zatem idealny słuchacz to człowiek świadomie postrzegający system dźwięków i swoje w nim miejsce, człowiek aktywnie wchodzący w swój pejzaż, rozważający i oceniający dźwięki do niego dochodzące, wreszcie – poprawiający swoją percepcję, dbający o własne słyszenie, o otoczenie, w jakim przebywa.

Wydaje się jednak, że z perspektywy czasu zjawisko schizofonii zostało potraktowane zbyt kategoryzująco, bezdyskusyjnie¹⁰. Dla ludzi żyjących w XXI wieku schizofonia stała się powszechnie rozumianą i akceptowaną codziennością, nakładającą na słuchacza dodatkową aktywność polegającą na recepcji rzeczywistości danej percepcyjnie oraz kulturowo¹¹, tj. ciągłym meandrowaniu pomiędzy

6 *Ibidem*, s. 62.

7 Zob. R.M. Schafer, *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Toronto 1967.

8 K. Marciniak, *Ekopolityka ciszy*, „Glissando” 2015, nr 26, s. 7.

9 M. Gradowski, *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2, s. 59.

10 A przecież badania prowadzone przez Schafera i jego uczniów zakładały korzystanie przy pomiarach i dyskusjach z wcześniej dokonanych nagrań, których sam odsłuch jest z założenia sytuacją schizofoniczną!

11 R. Losiak, *Autentyczność dźwięków. Kulturowy aspekt schizofonii*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 (72), s. 101.

tym, co słyszymy, a tym, co może to znaczyć. Dowodem są kolejne pokolenia artystów, którzy sytuację schizofoniczną okiełznali, traktując ją jako jeszcze jeden środek wyrazowy. Jak puentuje swój wywód Mariusz Gradowski: „Schizofonia [...] nie jest już postrzegana jako zagrożenie. Jest czymś najzupełniej normalnym. Oswojona – stała się inspiracją”¹². Współcześni twórcy zdają sobie sprawę z tego, że już samo skierowanie mikrofonu w określoną stronę i pod określonym kątem może rodzić komplikacje natury percepcyjnej, podnosić kwestię autentyczności nagrania. To forma narzucenia konkretnej interpretacji, wizji rzeczywistości.

Jednym z takich twórców jest Francisco López, autor *La Selvy*, albumu cieszącego się statusem klasycznego wśród nagrań terenowych. Wielokrotnie podkreślał on, że nie interesuje go to, czy dźwięki zostały nagrane za pomocą takiego, a nie innego mikrofonu, czy w postprodukcji poddano je dodatkowo korekcji barwnej lub montażowi. Są to dla niego służące różnym celom środki, których nie wartościuje na lepsze i gorsze, wychodząc przy tym z założenia, że nie istnieje coś takiego jak obiektywna, niepodatna choćby na najmniejszą ingerencję rzeczywistość dźwiękowa. Jak twierdzi López:

Problem polega na tym, że techniki te [field recording] wcale nie odtwarzają rzeczywistości, ale tworzą hiperrzeczywistość. Starannie nagrane, wybrane i poddane edycji otoczenia dźwiękowe, którymi możemy się rozkoszować usadowieni wygodnie w naszym ulubionym fotelu, oferują nam poszerzone doświadczenia słuchowe, których raczej nie doświadczylibyśmy, słuchając tych dźwięków w realnym świecie. Dowcip polega na tym, że to właśnie te nierzeczywiste efekty nadają temu brzmieniu jego urok, ponieważ zaspokajają nasze oczekiwania co do tego, jak to *powinno naprawdę brzmieć*¹³.

Problematyczną opozycyjność wirtualne kontra naturalne uznaje badacz za wpisane w medium akuzmatyczne niedopowiedzenie¹⁴, na które każdy z twórców musi znaleźć własną metodę. Sygnalizuje on jedynie, aby nie przypisywać arbitralnie dźwięków muzyce, lecz pozwolić im wybrzmieć na ich własny sposób. Muzyka pojawi się mimowolnie, gdy uwolnimy się od pragmatyki przedstawieniowej, na podstawie naszej własnej decyzji – subiektywnej, intencjonalnej, niekoniecznie stałej.

Przemyślenia te wskazują na wysoki stopień plastyczności nagrań terenowych i *soundscape studies*, na ich duży potencjał narracyjny oraz krytyczny, szczególnie w trybie słuchania akuzmatycznego (swoją drogą – również

¹² M. Gradowski, *op. cit.*, s. 61.

¹³ F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 116.

¹⁴ *Ibidem*, s. 115.

schizofonicznego), w którym punktem wyjściowym jest nadinterpretacja. Nie wiedząc dokładnie, co jest źródłem dźwięku, słuchacz przechodzi do trybu słuchania przyczynowego¹⁵, przeszukuje pamięć w poszukiwaniu znajomych odgłosów, instynktownych skojarzeń. W trybie tym jeden charakterystyczny element może się stać kanwą opowieści, która za swój przedmiot obierze wydobywanie znaczeń z rzeczy czy sytuacji pozornie ich pozbawionej. Powyższą konstatację wielokrotnie przytacza Filip Szałasak w swojej książce, pod znamienym tytułem *Nagrania terenowe*. Idzie on jednak jeszcze o krok dalej w eksploatacji możliwości kreatywnych oraz artystycznych nagrań terenowych:

Nagrywanie terenowe stało się popularne właśnie dziś, w epoce ponowoczesnej, jest bowiem jedną z niewielu form artystycznych, które nie stwarzają pozorów interaktywności, ale rzeczywiście dopuszczają odbiorcę do procesu tworzenia, a nawet cedują na niego etap kreacji¹⁶.

Chodzi zatem o pewną wrażeniowość, skojarzenia umożliwiające dzięki wewnętrznej potencjalności, na którą ludzki umysł automatycznie projektuje własne interpretacje. Właściwie rzecz ujmując, chodzi o kreację doświadczenia, immersję w proponowaną narrację. Jest to doświadczenie wirtualne, imaginatywne, podczas którego zachodzi potencjalnie wiele równorzędnych narracji, jest to wreszcie metadoświadczenie, w którym jest się jednocześnie twórcą i odbiorcą. Proces kreatywny zdecydowanie nie kończy się na wydaniu płyty CD czy też na udostępnieniu nagrania w Internecie.

Szum jakiego morza, gwar jakiej ulicy? Umownych. Na tym polega sztuka (*art*), sztuczność (*artificiality*). [...] Cała frajda polega więc na immersji, wgraniu się w iluzję. Musimy uwierzyć na słowo, że artysta pojechał do Patagonii, a nie zarejestrował cały materiał na balkonie i odpowiednio wyreżyserował¹⁷.

Nagrania ornitologiczne jako specyficzny przypadek nagrywania terenowego

Jak już wcześniej wspomniano, nagrania ornitologiczne stanowią świadectwo pewnego czasu i miejsca, do którego z technicznego punktu widzenia nie ma

15 Pierre Schaeffer w swoim *Traktacie o obiektach muzycznych* wyodrębnił trzy tryby słuchania, tj. słuchanie przyczynowe, semantyczne i zredukowane (inaczej zwane akuzmatycznym). Zob. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris 1966.

16 F. Szałasak, *Nagrania terenowe*, Gdańsk 2017, s. 21.

17 *Ibidem*, s. 41.

już możliwości powrotu, co samo w sobie jest bardzo konkretną strategią reprezentacji doświadczenia wymierania zwierząt. Zaszumienie materiału wyjściowego należy traktować jako jego inherentną cechę, nie wadę. W szerszym kontekście można je również uznać za zmaganie się środowisk *lo-fi* i *hi-fi*, zamknięte w jednym torze audio. To, co może być sprawą sporną, to zagadnienie uprzedniego ich skatalogowania. Wiadomo precyzyjnie, o której godzinie dokonano nagrań, za pomocą jakiego sprzętu, czy użyto playbacku, czy była to samica itp. Nie pozostawia to zbyt wiele miejsca na dowolność interpretacyjną, ale też nie jest problemem omawianego przypadku. Kwestia katalogowania i porządkowania informacji wydaje się bowiem kluczowa w kontekście samego wymierania gatunków.

Na ironię zakrawa fakt, że ostatnim świadectwem istnienia żywego stworzenia są ogromne bazy danych, których system funkcjonowania, a nawet cała filozofia związana z pozyskiwaniem i porządkowaniem danych stoją bezpośrednio za jego wyginięciem. Ich istnienie staje się aktem oskarżenia wobec społeczeństwa, które to swoim niepoohamowanym pędem technologicznym i niekontrolowaną eksploatacją zasobów naturalnych doprowadza do katastrofy nie tylko ekosystem planety, lecz także swoje własne zdrowie fizyczne i psychiczne. „Forma wiedzy, jaką wybrał [człowiek], jest [...] zbrodniczą niedyskrecją wobec stworzenia sprowadzonego przezeń do roli stosu przedmiotów”¹⁸, by przywołać słowa rumuńskiego egzystencjalisty Emila Ciorana.

Odsłuch tych nagrań zdecydowanie zmusza do refleksji, pozostawiając słuchacza na dłuższy czas w poczuciu pewnej melancholii. Co nieoczywiste, dochodzi tutaj również do sprzężenia medium i treści, tj. sztuczności nagrań terenowych oraz wirtualności „wymarłych” ptaków. Aspekt ten jeszcze mocniej podkreśla atmosferę niepokoju oraz pewnej aberracji towarzyszącej słuchaniu głosów już nieistniejących w środowisku naturalnym. Można stwierdzić, że „owocna recepcja field recordingów zależy od tego, czy zdołamy się bez nich obyć lub je zastąpić, ekstrapolując doznanie słuchowe na inne zmysły”¹⁹.

Olivier Messiaen – kompozytor i/czy ornitolog?

Powiązanie twórczości Oliviera Messiaena z **muzyką środowiska** oraz zawartą w niej pewną krytyką społeczną jest możliwe w duchu metody hermeneutycznej, w której główny nacisk zostaje położony na poszukiwanie nowych dróg interpretacyjnych, rozważanie aktualnych kontekstów oraz prowadzenie

¹⁸ E. Cioran, *Upadek w czas*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 17.

¹⁹ F. Szalasek, *op. cit.*, s. 33.

dyskursu dotyczącego statusu i znaczenia tekstu kultury²⁰. Należy zatem spojrzeć na Messiaena jako nie tylko jednego z bardziej wpływowych kompozytorów i pedagogów XX wieku, lecz również ornitologa prowadzącego regularne badania na swój własny, oryginalny sposób. Przez wiele lat ptasi śpiew, a szerzej odgłosy środowiska naturalnego, były dla niego niesłabnącym źródłem zarówno inspiracji muzycznych, jak i przemyśleń na tematy filozoficzne.

Prawdziwa, jedyna muzyka istniała dla mnie zawsze w odgłosach natury. Harmonia wiatru w konarach drzew, rytm morskich fal, brzmienie kropli deszczu, odgłosy łamanych gałęzi, upadku kamieni, różnych krzyków zwierząt są dla mnie prawdziwą muzyką. To właśnie tam istnieje dla mnie muzyka²¹.

W wypadku muzyki francuskiego kompozytora nie sposób jednak mówić o prostej paraleli z pejzażem dźwiękowym. Prowadzone badania ornitologiczne stanowiły bowiem istotną część rozbudowanego procesu prekompozycyjnego, podczas którego były one włączane w zasady autorskiego języka muzycznego.

Ciekawy wgląd w kulisy pracy kompozytorskiej oraz badawczej Messiaena daje dokument Oliviera Mille'a *The Crystal Liturgy* (2002). Tak we wstępie filmu przedstawia się sam kompozytor:

Z zamiłowania jestem ornitologiem; [...] po prostu kocham ptaki! Jednakże kocham je w sposób bardzo naukowy, tak na poważnie. Na samym początku nie wiedziałem za bardzo, co właściwie robię. Moje notatki i transkrypcje zawierały błędy, nie potrafiłem odróżnić jednego ptasiego głosu od drugiego. [...] Wtedy też postanowiłem doksztalcić się u ornitologów podczas spacerów z przewodnikiem, lekcji prowadzonych w środowisku. Wykrzyknąłem: „Ach, więc to tak!”, i jak już raz to chwyciłem [jak słuchać], zostało to ze mną do końca życia²².

Jak można zauważyć w wielu scenach nakręconych pośród łąk i lasów, podczas kontemplacji i obserwacji środowiska naturalnego Messiaen nie uciekał się do korzystania z aparatów fotograficznych czy też magnetofonów nagrywających; użycie ich uznawał wręcz za wysoce niestosowne w obranym przez siebie procesie muzycznej **transpozycji**.

20 Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 422: „Tekst jest rozumiany tylko wtedy, gdy każdorazowo jest rozumiany inaczej”.

21 O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, tłum. J. Świder, „Res Facta” 1973, nr 7, b.n.

22 O. Mille, *The Crystal Liturgy* [film dokumentalny], ARTE France 2002, [online:] <https://www.medici.tv/en/documentaries/olivier-messiaen-the-crystal-liturgy/> [30.04.2020], tłum. M.M.

Używam bardzo prostego systemu do notowania moich ptaków. Najwzyczajniej piszę ołówkiem na papierze nutowym. Piszę to, co słyszę, coś w stylu błyskawicznego dyktanda muzycznego. Było to na początku bardzo wymagające zarówno dla ucha, jak i dla pamięci, ptaki bowiem śpiewają bardzo szybko. [...] Nie jestem ani fotografem, ani fanem magnetofonu. Ja piszę. Tym, co piszę, jest ptak, słyszany tak dokładnie, jak to jest tylko możliwe. Nie jest to ptak **absolutny** jako taki, lecz jego **transpozycja**. Tak jak malarz, który nie fotografuje pejzażu, lecz w swojej pracy oddaje wrażenie tego widoku²³.

Transpozycję można inaczej opisać jako próbę przeniesienia na grunt ludzkiej percepcji słuchowej „rac i rulał dźwiękowych naszych małych służebników nieziemskiej radości”²⁴. Z punktu widzenia orkiestratora stanowi to niemałe wyzwanie. Ptaki często śpiewają w bardzo wysokich rejestrach (nawet ponad zakres klawiatury fortepianowej), bardzo krótkimi wartościami rytmicznymi, używając przy tym niejednokrotnie drobnych interwałów mniejszych od półtonu. Rodzi się zatem pytanie: jak bliskie rzeczywistości dźwiękowej są transkrypcje dokonane przez Messiaena?

Kompozycja *Oiseaux exotiques* (*Ptaki egzotyczne*) jest jednym z nielicznych udokumentowanych przypadków, w którym Francuz nie prowadził osobiście notatek w środowisku naturalnym, lecz w dużej mierze polegał na gotowych nagraniach (co też umożliwiło późniejszą weryfikację). Wedle analizy przeprowadzonej przez Roberta Fallona²⁵, po uśrednieniu jej wyników, w większości między transkrypcją a nagraniem występuje zgodność w około dwóch trzecich. Transkrypcje zazwyczaj zgadzają się również z zaśpiewem w jego mikroformie, pod względem długości trwania; makroforma pozostaje w całkowitej inwencji kompozytora. W strukturze harmoniczej ptasi głos najczęściej znajduje się w górnym planie – w głosie sopranowym. Co istotne, kompozytor nie tylko dopasowuje ptasie dźwięki do „możliwości ludzkiego ucha”, lecz także niejednokrotnie zmienia je, dopisuje dodatkowe dźwięki do transkrypcji tak, aby mogły się one wpasować w jego autorski system modi o ograniczonej transpozycyjności czy też w pętle rytmów opartych na liczbach pierwszych. Zdarza mu się również rezygnować z użycia odgłosów ptaków, które to uznał ostatecznie za niewystarczająco muzykalne (mimo że uprzednio dokonał już ich transkrypcji).

23 *Ibidem*, tłum. i podkr. M.M.

24 W wielu swoich wypowiedziach Messiaen stosował wymiennie pojęcia transpozycji, transformacji i interpretacji. Przykład takiego wywodu można znaleźć w Rozdziale 9 pt. *Techniki mojego języka muzycznego* (O. Messiaen, *op. cit.*).

25 R. Fallon, *The Record of Realism in Messiaen's Bird Style*, [w:] *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, ed. Ch. Dingle, N. Simeone, London – New York 2016, s. 119–123.

W *Ptakach egzotycznych* Messiaen proponuje słuchaczom sytuację *de facto* schizofoniczną, gdyż dochodzi w niej również do rozszczepienia pomiędzy źródłem dźwięku (ptasi śpiew) a jego odtworzeniem (zespół muzyków). Nie dość, że ptaki pochodzą z innych kontynentów i nie ma możliwości, aby się kiedykolwiek spotkały w środowisku naturalnym, to prawdopodobnie sam kompozytor nigdy nie słyszał ich wszystkich na żywo. Jak się okazuje, schizofonia sięga jednak o wiele głębiej, jest nią bowiem podszyty cały proces transkrypcyjny.

Kiedy słyszymy solistę w swoim siedlisku – powiedzmy, lesie sosnowym [...] – to **nigdy** nie jest on sam. Jego przyjaciele również śpiewają. Niemożliwe jest notowanie pięciu ptaków jednocześnie. [...] Wracam następnego dnia, aby zanotować resztę i dodać je w kontrapunkcie. Zatem piszę coś, co nie jest rzeczywiste, lecz prawdopodobne²⁶.

Messiaen w sposób niezwykle twórczy – jak stwierdza cytowany już Murray Schafer – „odziera związki z ich naturalnej oprawy”²⁷. Można oczywiście zapytać: czy artyści od wieków nie znajdowali inspiracji w Naturze, mniej lub bardziej ją imitując? Czy aż taka dociekliwość ma sens? Na gruncie czysto warsztatowym i kompozytorskim – oczywiście nie. W niniejszym wywodzie chodziło raczej o podkreślenie owej wybiórczej inspiracji kompozytorskiej, która powodowała że – choćby przez niewłączenie pewnych ptaków do tkanki muzycznej swoich utworów – Francuz arbitralnie pozbywał się całego mnóstwa dźwięków ze swojej palety barw, niejako filtrując odgłosy środowiska naturalnego.

Należy pamiętać również o tym, iż Messiaen na początku lat pięćdziesiątych XX wieku pokazał całemu pokoleniu młodych twórców możliwości kompozycji serialnej. W sztandarowym *Mode de valeurs et d'intensités* całość narracji muzycznej została ściśle podporządkowana prekompozycyjnemu planowi wysokościowo-rytmicznemu (zob. przykład 2, s. 71).

W późniejszych wywiadach Messiaen niejednokrotnie narzekał, że to właśnie ten utwór jest utożsamiany z całością jego profilu kompozytorskiego²⁸; sam traktował go jedynie w kategoriach daleko posuniętego eksperymentu. Z kolei Maciej Gołąb, w swoich studiach nad muzyką dodekafoniczną pierwszej połowy XX wieku, podkreśla aspekt niezwyklej trudności wykonawczej utworu:

Nadmierna konceptualizacja założeń tego utworu stała się przesłanką rozkładu kompozycji serialnej. Dokładne zróżnicowanie wartości trwania jest osiągalne

26 O. Mille, *op. cit.*, tłum. i podkr. M.M.

27 M. Schafer, *Muzyka środowiska...*, s. 58.

28 O. Mille, *op. cit.*

tylko dla najwytrawniejszych pianistów, a zastosowanie dwunastu sposobów atakowania dźwięku czy siedmiu stopni intensywności pozostaje postulatem czysto teoretycznym²⁹.

Voici le mode:

I 

(la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II 

(la Division I est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III 

(la Division I est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

Przykład 2. O. Messiaen, legenda *Mode de valeurs et d'intensités*. Na podstawie: O. Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités pour piano*, Éditions Durand, Paris 1949, s. 2

Nie da się ukryć, że próbom serialnym towarzyszy chęć całkowitego zapamiętania nad materią dźwiękową. Czas trwania, barwa, dynamika, wysokość – wszystko musi zostać dokładnie sparametryzowane. Dlatego też można mówić w wypadku totalnego serializmu o „katalogowaniu” dźwięków³⁰, co potwierdza też sam charakterystyczny dla tego typu utworów proces kompozycyjny, który to sprowadzał się nieraz do przepisywania parametrów z tabel z wyliczeniami na papier nutowy. Tendencja katalogowania, porządkowania, czy też „ujarzmiania” informacji, o której była mowa w kontekście wymierania zwierząt, stała się również przyczyną „zubożenia materiału muzycznego”³¹. Ciągła zmienność i permutacja parametrów, w efekcie zaś niemożność – z perspektywy słuchacza – podążania za procesem muzycznym i kompozytorskim doprowadziły do entropii narracji muzycznej, dominacji chłodnych, wyliczonych struktur. Z tym

²⁹ *Ibidem*, s. 153.

³⁰ Można tutaj wspomnieć również o samym katalogowaniu ptasich dźwięków przez Messiaena, zob. *Catalogue d'oiseaux (Katalog ptaków)* na fortepian.

³¹ M. Gołąb, *op. cit.*, s. 156.

Messiaen już nie mógł się pogodzić, choć to on w głównej mierze przyczynił się do rozwoju serializmu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Muzyka, tak jak skatalogowane nagranie wymarłego ptaka, „jest tu wtórna, tylko wartości trwania się liczą, można się zadowolić, nawet myśląc o nich bez wykonania: dzieło istnieje”³².

Pożegnanie pierwotnej orkiestry³³

Amerykański bioakustyk Bernie Krause, po dokonaniu ponad pięciu tysięcy godzin nagrań odgłosów natury na całym świecie, postawił intrygującą hipotezę nisz akustycznych, wedle której dźwiękowy świat natury w trakcie tysięcy lat ewolucji wykształcił rozbudowany sposób organizacji dźwięków, wzajemnego uzupełniania się pasm, rytmów i wysokości, dający się przyrównać do mistrzowsko zorkiestrowanego zespołu muzyków. Wskazuje on przy tym, że pierwsze aktywności muzyczne człowieka inspirowane były odgłosami najbliższej fauny i flory (co jest szczególnie zauważalne w muzyce ludowej poszczególnych regionów świata), te z kolei dopasowywały się, w ramach swojego pasma odbioru częstotliwości, do dźwięków wiatru, morza czy nawet fal elektromagnetycznych. Wynika z tego jasno, że im dane siedlisko jest starsze, im dłużej nienaruszone, tym jest bogatsze dźwiękowo i lepiej ustrukturyzowane muzycznie.

Człowiek jest z natury istotą naśladowczą. Wyłoniwszy się z afrykańskich lasów, musiał wytworzyć bliską więź z każdym elementem otaczającej go dzikiej natury, aby po prostu przeżyć. Jednym ze sposobów na utrzymanie kontaktu z otoczeniem było naśladowanie złożonych rytmów, melodii, struktur zasłyszanych dźwięków, [...] co czasem określa się mianem przed-muzycznej formy ekspresji. W ten sposób człowiek dostosowywał się do reguł świata ożywionego, który go otaczał³⁴.

Niestety wyniki badań Amerykanina nie pozostawiają złudzeń – nawet, здаwałyby się, najzwyklejsze wycięcie kilkunastu drzew na sprzedaż spowoduje, że dane siedlisko znacznie straci na swoim bogactwie dźwiękowym, które odbudować trzeba będzie z mazołem.

32 F.B. Mâche, *Messiaen – doświadczenia i perspektywy*, tłum. A. Skrzyńska, „Res Facta” 1969, nr 3, s. 10.

33 Nazwa śródtytułu za: B. Krause, *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, tłum. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando” 2015, nr 26, s. 51.

34 *Ibidem*, s. 49.

W szerszym kontekście historycznym Krause nie ma również najlepszego zdania o większości przejawów inspiracji naturą w muzyce:

Zachodni kompozytorzy ostatnich trzech stuleci, którzy świadomie lub podświadomie wyodrębniali poszczególne odgłosy stworzeń z ich szerszego kontekstu, podążali zasadniczo ścieżką wytyczoną przez naukę. Dla wielu z nich odzwierciedlenie **natury** polegało na dekonstrukcji i fragmentacji świata przyrody poprzez wykorzystywanie jedynie tych emblematycznych odgłosów – wycia wilków, śpiewu waleń i niektórych ptaków – które akurat wpasowywały się w znane im i uznane w środowiskach akademickich muzyczne paradygmaty. [...] Prawdę mówiąc, większość powstałych kompozycji – choć zakłada tajemnicze powiązanie ze światem natury – tak naprawdę niesie ze sobą absolutne zerwanie z ideą pierwotnej wrażliwości duchowej³⁵.

Powyższe słowa potwierdzają w gorzki sposób konstatację, że rozwój muzycznej świadomości człowieka jest nierozzerwalnie związany z rozwojem technologicznym, który to z kolei (w rozleglejszej perspektywie) przyczynia się do degradacji tego, czym muzyka od samych swych początków się inspirowała, co niejako wpisane jest w jej genotyp. Zgodnie z myślą Ciorana można zbudować paralelę między owym permanentnym rozwojem technologicznym (cywilizacją) a cierpieniem egzystencjalnym, na które skazuje siebie człowiek, uczestnicząc w tej niekończącej się pogoni za coraz lepszym zrozumieniem otaczającego świata, *de facto* zaś kolejnymi próbami ujarznienia go wedle własnych zasad.

Tyle pychy mogło zrodzić się jedynie w duchu istoty zwyrodniałej, [...] zmuszonej – z racji swych ułomności – do sztucznego pomnażania zasobu swych środków i zastępowania swych nadwątlonych instynktów narzędziami zdolnymi budzić lęk³⁶.

Wydaje się, że między innymi właśnie to miał na myśli Luca Ferrari, mówiąc, że „Natura jest piękna tylko wtedy, gdy naśladuje sztukę”³⁷. Zamiast w prosty i szlachetny sposób cieszyć się bogactwem otaczającego nas świata – nadajemy sobie prawo do ingerencji w naturalne habitaty, do dzielenia ptaków na „mniej” lub „bardziej” muzykalne, poddając je tym samym katalogizacji, co zdarzało się czynić również samemu Messiaenowi. Nie miał on jednak na myśli ich bezwzględnego wykluczenia, chciał je uwiecznić w ludzkiej kulturze i pamięci, tworząc dzieła piękne i poruszające. Chciał je tylko – lub aż – lepiej zrozumieć.

35 *Ibidem*, s. 49–50, podkr. M.M.

36 E. Cioran, *op. cit.*, s. 12.

37 L. Ferry, *The New Ecological Order*, Chicago 1992. Cyt. za: B. Krause, *op. cit.*, s. 50.

One wszystkie [zwierzęta], od najmniejszych do najszlachetniejszych, przyjmują swój los, cieszą się nim bądź też poddają mu się z rezygnacją; żadne z nich nie poszło w jego [człowieka] ślady. [...] Nawet pokrzywa oddycha jeszcze Bogiem i napawa się nim; tylko człowiek się w nim dusi. [...] Pozostałe istoty żywe właśnie dlatego, że stapiają się zupełnie ze swoją kondycją, mają nad nim pewną wyższość. I właśnie wtedy, gdy im zazdrości, gdy rozpaczliwie tęskni do bezosobowej chwały, pojmuje powagę sytuacji. Pchany ciekawością śmierci uciekał od życia, a teraz na próżno będzie się starał je dogonić³⁸.

Bibliografia

- Cioran Emil, *Upadek w czas*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Fallon Robert, *The Record of Realism in Messiaen's Bird Style*, [w:] *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, ed. Ch. Dingle, N. Simeone, London – New York 2016.
- Ferry Luc, *The New Ecological Order*, Chicago 1992.
- Gadamer Hans Georg, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Gołąb Maciej, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*, Bydgoszcz 1984.
- Gradowski Mariusz, *Murray R. Schafer – pan od przyrody?*, „Glissando” 2004, nr 2.
- Kauai Oo. Moho braccatus*, [nagranie w:] The Cornell Lab of Ornithology. Macaulay Library, [online:] <https://macaulaylibrary.org/asset/6049> [30.04.2020].
- Kauai 'Oo*, [hasło w:] *Beacham's Guide to the Endangered Species of North America*, Encyclopedia.com, [online:] <https://www.encyclopedia.com/environment/science-magazines/kauai-oo> [30.04.2020].
- Krause Bernie, *Człowiek w orkiestrze świata. W poszukiwaniu źródeł muzyki*, tłum. K. Kijowska, M. Bogdańska, „Glissando” 2015, nr 26.
- López Francisco, *Stuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, [w:] *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyla, Gdańsk 2010.
- Losiak Robert, *Autentyczność dźwięków. Kulturowy aspekt schizofonii*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 (72).
- Mâche François-Bernard, *Messiaen – doświadczenia i perspektywy*, tłum. A. Skrzyńska, „Res Facta” 1969, nr 3.
- Marciniak Krzysztof, *Ekopolityka ciszy*, „Glissando” 2015, nr 26.
- Messiaen Olivier, *Mode de valeurs et d'intensités*, Éditions Durand, Paris 1949.
- Messiaen Olivier, *Technika mojego języka muzycznego*, tłum. J. Świder, „Res Facta” 1973, nr 7.

38 E. Cioran, *op. cit.*, s. 11.

Mille Olivier, *The Crystal Liturgy* [film dokumentalny], ARTE France 2002, [online:] <https://www.medicin.tv/en/documentaries/olivier-messiaen-the-crystal-liturgy/> [30.04.2020],

Schafer Raymond Murray, *Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course*, Toronto 1967.

Schafer Raymond Murray, *Muzyka środowiska*, [w:] *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyła, Gdańsk 2010.

Szałasek Filip, *Nagrania terenowe*, Gdańsk 2017.

Environmental Music and Total Cataloguing.

Olivier Messiaen's Works and Their Contemporary Contexts

Summary

Taking critical listening to the field recordings of extinct bird species as the starting point for his reflection, the author considers how the global and civilisational tendency to „sort the world out”, known also in the musical composition field as total serialisation, could have contributed conceptually to the extinction of the fauna and flora that can be observed nowadays, as a result of, among others, human industrial activity. Confronting this tendency with Raymond M. Schafer's concepts of music of the environment and acoustic ecology, the author also attempts to reinterpret the key figure of Oliver Messiaen, not only as a well-known, avant-garde composer and musical theoretician, but also as an ornithologist, who employed his own, unique research method.

Aleksandra Ferenc

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Opieka merytoryczna: prof. dr hab. Anna Granat-Janki

Pejzaż dźwiękowy Zakopanego w utworze *Krupówki* Rafała Augustyna

Wielki słownik języka polskiego definiuje pejzaż jako „ogół elementów środowiska naturalnego tworzących całość”¹. Termin ten pochodzi z języka francuskiego (fr. *paysage*) i jest tłumaczony jako ‘krajobraz’. To słowo z kolei ma już więcej znaczeń i we wspomnianym słowniku odnaleźć można aż cztery, a więc **krajobraz** jako 1) „cecha terenu – zespół cech wyróżniających określony teren”; 2) „widok – fragment przestrzeni o charakterystycznych cechach”; 3) „kontekst – różne wydarzenia, osoby, miejsca składające się na jakieś określone zjawisko”; 4) w sztuce – obraz lub zdjęcie przedstawiające jakiś widok”².

Zastanawiające jest to, dlaczego w wymienionych definicjach wielokrotnie pojawia się słowo „widok”, ani razu nie użyto jednak słowa „dźwięk”, dlaczego krajobraz kojarzy się ze zmysłem wzroku, ale nie słuchu. Przecież w otaczającej nas przestrzeni nie brakuje dźwięków. Ideę pejzażu dźwiękowego jako pola badań zainicjował pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku kanadyjski

1 *Pejzaż*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online:] https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4078&id_znaczenia=2337034&l=14&ind=0 [23.02.2022].

2 *Krajobraz*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online:] https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4079&ind=0&w_szukaj=krajobraz [23.02.2022].

kompozytor i teoretyk Raymond Murray Schafer, poszukując odpowiedniego słowa dla określenia ogółu środowiska dźwiękowego:

Brakowało mi słowa opisującego ów wir przyjemności i bólu, który odczuwałem w uszach od rana po noc. Przyszło mi na myśl wyrażenie „pejzaż dźwiękowy”. Wydaje mi się, że sam je wymyśliłem, wywodząc je od słowa pejzaż, choć być może pożyczyłem je skądś – jest to bez znaczenia. Używałem je ogólnie w odniesieniu do środowiska dźwiękowego, jak i do konkretnych jego przykładów³.

W 1968 roku Schafer opublikował pracę w całości poświęconą pejzażowi dźwiękowemu pod tytułem *The New Soundscape*⁴. Dla jego koncepcji dotyczącej ekologii dźwięku i pejzażu dźwiękowego z pewnością ważne były rozważania Marshalla McLuhana, który zajmował się także różnicami między kulturą słowa a kulturą pisma. W ich kontekście podkreślał odmiennność zmysłu słuchu, pisząc, że „w przeciwieństwie do zimnego i neutralnego oka [...], jest nadczuły, delikatny i sprężony z innymi zmysłami”⁵. Problematykę krajobrazu dźwiękowego McLuhan podejmował w związku ze zmianami, jakie zaszły i będą zachodzić w środowisku fonicznym. Jego zdaniem jest ono zanieczyszczone hałasem, co ma swoje przyczyny w braku wrażliwości na dźwięk i akcentowaniu postrzegania wzrokowego. W kulturoznawczym rozumieniu pejzaż dźwiękowy, według definicji Roberta Losiaka, „stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery jako rezultat procesu, w którym obiektywnie istniejące środowisko akustyczne zostaje przekształcone w środowisko dla odbiorcy [...]”⁶. Zatem zdarzenia dźwiękowe przekształcone przez kompozytora rozpoznawalne są jako znaki w rozumieniu semiotyki. Warto jednak podkreślić, że przedstawianie rzeczywistości lub jej fragmentu w dziele sztuki praktykuje się od dawna, począwszy od naskalnych malowideł, przez renesansowe *imitazione della natura* w poezji i muzyce, a skończywszy na nagraniach otaczającego nas świata i czerpaniu ze struktur pejzażu dźwiękowego w utworach.

Rzeczywistością, która zainspirowała Rafała Augustyna⁷, były Krupówki – główny deptak i reprezentacyjna ulica w Zakopanem. Swoją utwór kompozytor

3 R.M. Schafer, *Temples of Silence, Voices of Tyranny*, Bancroft, Ontario 1993. Cyt. za M. Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka”, t. 50 (2005), nr 2, s. 108.

4 R.M. Schafer, *The New Soundscape*, London 1968.

5 M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, [w serii:] „Wiedza o Kulturze”, Warszawa 2003, s. 384.

6 R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 11.

7 Rafał Augustyn urodził się 28 sierpnia 1951 roku we Wrocławiu. Tutaj się kształcił – ukończył klasę fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia przy ulicy Łowieckiej, następnie

określa jako dwunastominutową kronikę obrazującą brzmieniową aurę słynnej zakopiańskiej ulicy. Materiałem źródłowym są dźwięki, w które wsłuchiwał się Augustyn w czasie krótkiej tam wizyty w maju 2016 roku:

Właściwie utwór ten mógłby nazywać się „Krupówki w maju”, bowiem głównym źródłowym materiałem są tu dźwięki usłyszane i częściowo nagrane w czasie krótkiej wizyty w Zakopanem w okresie – jak się można domyślać – względnego spokoju pomiędzy sezonem zimowym i pełnią sezonu letniego⁸.

Kompozytor chciał za pomocą dźwięków – czasem naiwnie imitowanych, czasem transformowanych, niekiedy wyobrażonych – przedstawić pejzaż Krupówek.

Utwór powstawał od 1 maja do 27 czerwca 2016 roku. Prawykonanie odbyło się 27 lipca 2016 roku podczas 39. Dni Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem. Wykonawcami byli muzycy Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „Aukso”, dyrygował Marek Moś. *Krupówki* napisał kompozytor z dedykacją dla Marka Mosia i orkiestry „Aukso”. Obsada obejmuje siedmioro pierwszych skrzypiec, pięcioro drugich skrzypiec, cztery altówki, cztery wiolonczele i dwa kontrabasy.

Owa dwunastominutowa „kronika” zawiera pejzaż dźwiękowy obejmujący dwadzieścia cztery godziny z życia słynnego deptaka w Zakopanem – od północy do północy; w „uszach” Rafała Augustyna brzmi on następująco: o północy miasto śpi, słyhać jedynie cichutki szum Folszowego Potoku, godzinę później

uczęszczał równolegle do Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia przy ulicy Podwale i do Liceum Ogólnokształcącego nr III im. Adama Mickiewicza o profilu matematycznym. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim i kompozycję na Akademii Muzycznej we Wrocławiu u Ryszarda Bukowskiego (1971–1974) i w Katowicach u Henryka Mikołaja Góreckiego (1975–1978). Jak sam o sobie mówi: „Mam prawo zatem z dumą, choć z niejaką przesadą, uważać się za artystycznego prawnuka Karola Szymanowskiego, gdyż jego krótka kariera pedagogiczna w Katowicach zaowocowała filiacją Szymanowski – Szabelski – Górecki” (cyt. za biografią Rafała Augustyna opracowaną dla stowarzyszenia Pen Club, z archiwum kompozytora). Następnie uzyskał stopień doktora na Uniwersytecie Wrocławskim i habilitację w Akademii Muzycznej w Katowicach. Augustyn działał także na polu organizatorskim. Kierował (wraz z Markiem Pijarowskim) Festiwałem Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova” we Wrocławiu oraz był członkiem Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Jako krytyk muzyczny publikuje teksty w prasie muzycznej i literackiej oraz w Polskim Radiu i Telewizji. Na łamach „Ruchu Muzycznego” i „Odry” promował w latach 80. XX wieku twórczość młodych kompozytorów polskich, zwłaszcza dokonania „Pokolenia '51”.

8 R. Augustyn, [komentarz do:] *Krupówki*, [w:] 39. *Dni Muzyki Karola Szymanowskiego. Zakopane 23–31 lipca 2016* [program], Zakopane 2016, [online:] http://www.szymanowski.zakopane.pl/index.php?option=com_k2&view=item&id=368:23-31-07-2016&Itemid=725&lang=en [24.02.2022].

w oddali usłyszeć można pijackie zaśpiewy birbantów pod Morskim Okiem, o godzinie drugiej w nocy przejeżdża karetka z głośnym wyciem syren, a nad ranem – o godzinie czwartej, piątej – przyroda budzi się do życia i ćwierkają ptaki. Godzina szósta i siódma to, jak w każdym mieście, ruch na ulicach spowodowany wychodzeniem ludzi do pracy: słychać kroki, dźwięk silników samochodowych, ciężarówek. Południe oznajmia na Krupówkach dzwon z Sanktuarium Najświętszej Rodziny. W godzinach popołudniowych słychać głównie gwar życia, do uszu dobiegają melodie, które wygrywa uliczny akordeonista, rozmowy, ćwierkanie ptaków. O godzinie osiemnastej dzwon kościelny znów przypomina o nabożeństwie. Wieczorem na Krupówkach rozbrzmiewa muzyka górskich kapel w przyulicznych knajpach. Dzień kończy się biciem dzwonu oraz szumem strumyka, który, być może zagłuszony codziennością, bezustannie przecież „przygrywał” tej opowieści.

By ukazać zjawiska natury zobrazowane w *Krupówkach* Rafała Augustyna, w analizie utworu posłużono się kategorią reprezentacji. Pojęcie to należy rozumieć jako przedstawienie rzeczywistości lub jej fragmentu w dziele sztuki, na podstawie dokonanej przez Rogera Scrutona analizy możliwości i sposobów reprezentacji można jednak wywnioskować, że

reprezentacja w sztuce nie jest przedstawieniem naśladowniczym, imitacją przedmiotu czy zjawiska, lecz wyrażeniem pewnych opinii na jego temat, w których istotną rolę pełni element subiektywny, możliwość ustosunkowania się artysty do poruszanego w dziele zagadnienia⁹.

Amerykański muzykolog Peter Kivy wyróżnia trzy typy reprezentacji w muzyce, biorąc pod uwagę jej charakter oraz rodzaj analogii między muzyką i sferą pozamuzyczną. Są to: reprezentacja zjawisk dźwiękowych wynikająca z akustycznych właściwości zjawisk natury i muzyki, reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych wykorzystująca rozliczne podobieństwa pozaakustycznych parametrów fizycznych i jakości muzycznych oraz reprezentacja intencjonalna dotycząca notacji¹⁰. Mówiąc o reprezentacji, nie sposób pominąć arystotelesowską kategorię *mimesis*, choć nie są to pojęcia całkowicie równoznaczne.

Krupówki to utwór, w którym występują wymienione typy i kategorie muzycznej reprezentacji. Na całość dzieła składają się cztery warstwy brzmieniowe. Pierwsza to „pasma drżące”¹¹, które imitują Foluszowy Potok (zob. przykład 1, s. 81).

⁹ Cyt. za: R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 75.

¹⁰ *Ibidem*, s. 77–78.

¹¹ Cyt. za: niepublikowany opis utworu, z archiwum kompozytora.

Przykład 1. R. Augustyn, *Krupówki*, t. 1–2 – reprezentacja Foliuszowego Ptoku. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk komputerowy partytury ze zbiorów własnych kompozytora, s. 1

Tę warstwę można nazwać podstawową, ponieważ występuje od początku do końca trwania utworu, potok, o którym mowa, płynie bowiem wzdłuż Krupówek. Jego szum jest raz bardziej, a raz mniej słyszalny, ale ciągle obecny. Stałe „pasma drżące” kompozytor tworzy dzięki zastosowaniu brzmień o „nieokreślonej czy słabo określonej”¹² wysokości dźwięku z dużym udziałem szumów i szmerów.

Reprezentacja zjawisk dźwiękowych jest najbardziej eksplorowaną przez Augustyna kategorią. Poza stałe towarzyszącym szumem potoku w *Krupówkach* wysłyszeć można także, występujące raczej epizodycznie, odgłosy miasta, takie jak warkot samochodowych silników, kroki (zob. przykład 2, s. 82), bicie dzwonu kościelnego (zob. przykład 3, s. 82) czy dźwięki maszyn. Jako że *Krupówki* to kompozycja instrumentalna, ciekawy jest sposób przedstawienia w utworze rozmów podsłuchanych na zakopiańskim deptaku (zob. przykład 4, s. 83). Przetran-skrybowane na instrumenty smyczkowe fragmenty wypowiedzi nie niosą treści

¹² *Ibidem*.

This musical score excerpt covers measures 42 to 46 of R. Augustyn's *Krupówki*. It features five staves for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) and one staff for woodwinds (Clarineto). The string parts are marked with 'arco' (bowed) and 'pizz.' (pizzicato) instructions, along with dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*. The woodwind part includes a clarinet line with various articulations and dynamics. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Przykład 2. R. Augustyn, *Krupówki*, t. 42–46 – reprezentacja kroków. Reprodukcja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 16

This musical score excerpt covers measures 74 to 78 of R. Augustyn's *Krupówki*. It features five staves for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) and one staff for woodwinds (Clarineto). The string parts are marked with 'arco' (bowed) and 'pizz.' (pizzicato) instructions, along with dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*. The woodwind part includes a clarinet line with various articulations and dynamics. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Przykład 3. R. Augustyn, *Krupówki* t. 74–78 – reprezentacja dzwonu kościelnego. Reprodukcja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 25

The image displays a page of a musical score for the piece 'Krupówki' by Rafał Augustyn, specifically measures 79 through 83. The score is arranged for a string ensemble, including Violins I (Va I), Violins II (Va II), Viola (Vi), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, *p*, *mp*, and *poco f*. There are also performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is divided into systems, with measure numbers 79, 81, and 83 clearly marked at the beginning of each system. The overall texture is intricate, reflecting the 'street sounds' mentioned in the caption.

Przykład 4. R. Augustyn, *Krupówki* t. 79–83 – reprezentacja szumów ulicznych i rozmów. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 26

ani znaczenia, odwzorowują jednak melodię, rytm i artykulację mowy ludzkiej¹³. Co ciekawe, jak zauważa Augustyn, reakcja publiczności podczas wykonywania utworu świadczyła o tym, że zabieg ten się udał, przynajmniej częściowo,

¹³ R. Augustyn, „On tam być musi”. Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26), s. 2.

ponieważ jeden z zakopiańskich samorządowców obecnych na premierze stwierdził, że rozpoznał w muzyce konkretne osoby znane na Krupówkach¹⁴. Te epizodyczne odgłosy stanowią drugą warstwę brzmieniową kompozycji.

Omawiany utwór można postrzegać jako jedną z podejmowanych przez Augustyna prób namysłu nad cyklicznością czasu. Jak już wspomniano, jest to zamknięta w dwunastu minutach impresja czy fantazja na temat dwudziestu czterech godzin z życia słynnej zakopiańskiej ulicy – jednej godzinie odpowiada więc w kompozycji pół minuty i sześć taktów. Każdą kolejną godzinę sygnalizują motywy trzydziestodwójkowe, odzywające się co sześć taktów. Jest to raczej rodzaj „fanfary” aniżeli bicie prawdziwego zegara (zob. przykład 5). Ta warstwa brzmieniowa wiąże się z kategorią czasu i przynależy do typu reprezentacji zjawisk pozadźwiękowych według klasyfikacji Kivy’ego. Modyfikując wspomniany środek muzyczny, Augustyn przedstawia w utworze upływ czasu: do godziny trzynastej (ponieważ jest to czas letni) „fanfara” narasta, a po tej godzinie jest sukcesywnie skracana. W tych fragmentach kompozytor stosuje artykulację *non legato, deciso*.

Przykład 5. R. Augustyn, *Krupówki*, t. 30–31 – reprezentacja upływającego czasu, rodzaj „fanfary” odzywającej się co sześć taktów. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 12

Krupówki to nie tylko utwór przedstawiający pejzaż dźwiękowy Zakopanego, lecz także dzieło intertekstualne, w którym zapisane zostały elementy kultury i folkloru Podhala, a przede wszystkim wspomnienie bardzo przecież związanego z tym miejscem kompozytora – Karola Szymanowskiego. Intertekstualność jest kategorią odnoszoną początkowo do literatury, pod koniec lat

¹⁴ *Ibidem*, s. 2.

dziewięćdziesiątych XX wieku pojawiła się ona jednak również w badaniach dotyczących innych dziedzin. Według definicji słownikowych termin ten oznacza: „wzajemne relacje między dwoma bądź wieloma tekstami; obecność jednego tekstu w innym”¹⁵, lub też

sferę powiązań i odniesień międzytekstowych, w której uczestniczy dane dzieło; obszar wypowiedzi i sposobów mówienia, wobec których określa ono swoją formę i znaczenie. Każdy tekst sytuuje się w polu innych tekstów, naśladując, kontynuując, przekształcając, pozostając z nimi w relacji pytanie – odpowiedź, a nawet odrzucając je czy unieważniając. Jest dla nas zrozumiały w takiej mierze, w jakiej potrafimy uchwycić jego położenie w owym polu¹⁶.

Termin „intertekstualność” ukuła Julia Kristeva (1969¹⁷) w odniesieniu do teorii literatury. W rozprawie *Poezja i negatywność* pisała:

Tekstową interakcję, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu, nazywamy intertekstualnością. Dla podmiotu poznającego intertekstualność jest pojęciem, które wskazuje, w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej¹⁸.

Owa badaczka prac Michaiła Bachtina zreinterpretowała jego koncepcję w perspektywie założeń lingwistyki strukturalnej Ferdinanda de Saussure’a oraz własnych idei. Bachtin termin „intertekstualność” rozumiał jako „włączenie w tekst całych innych tekstów lub cytatów”¹⁹. Jak wielokrotnie podkreślał, aby zrozumieć dzieło, winniśmy wziąć pod uwagę immanentną mu dialogiczność. „Dialogika jest przecież sensem kultury: zakłada bowiem obcowanie z kimś lub czymś, także – otwarcie się na kogoś lub na coś innego” – pisze Małgorzata Janicka-Słysz²⁰.

15 *Intertekstualność*, [hasło w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 125.

16 J. Sławiński, *Intertekstualność*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 218–219.

17 J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, [w:] eadem, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969 (pierwodruk: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, „Critique”, vol. 33 (1967), n° 239). Zob. przekład polski: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

18 J. Kristeva, *Problemy strukturywania tekstu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.

19 I. Arnold, *Semantika, stylistyka, intertekstualnost*, Sankt-Peterburg 1999, s. 351.

20 M. Janicka-Słysz, *Interlektura utworów-intertekstów. Wysłyszec głósy innych*, „Aspekty Muzyki”, t. 7 (2017), s. 72.

W *Krupówkach* odnaleźć można również cytaty z muzyki góralskiej (zob. przykład 6) oraz dźwięki zasłyszanych na zakopiańskim deptaku zespołów i instrumentów, takich jak kapele góralskie, trąbka z perkusją czy akordeon. Augustyn za pomocą m.in. nietypowej artykulacji stara się „odwzorować” brzmienie tych zespołów, np. uderzanie palcami w górną płytę pudła rezonansowego kontrabasu ma imitować duży bęben w zestawie jazzowym.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Krupówki' by R. Augustyn, specifically measures 121-124. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments visible include Violin I (Va I), Violin II (Va II), Viola (VI), and Violoncello (Vc). The notation includes various musical symbols such as dynamics (ppp, mf, p, f), articulation marks, and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 121, 122, 123, and 124 clearly marked. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, characteristic of the composer's style in this work.

Przykład 6. R. Augustyn, *Krupówki*, t. 121–124 – cytat z muzyki góralskiej. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 40

Na końcu utworu pojawia się także ukłon w stronę Karola Szymanowskiego, patrona festiwalu, podczas którego odbyło się prawykonanie dzieła. Jest to cytat melodii z ostatniego, kilkuminutowego Obrazu III baletu *Harnasie* – w oryginalnie śpiewanej przez solistkę z tekstem „Powidz-ze mi powidz do uska prawego” pieśni miłosnej harnasia do porwanej dziewczyny. W *Krupówkach* Rafała Augustyna melodię tę, choć momentami rozplywającą się i ginącą pod dźwiękami „strumyka”, sływać jednak wyraźnie (zob. przykład 7, s. 87).

The image displays a musical score for the piece *Krupówki* by Rafał Augustyn, specifically measures 143 to 146. The score is arranged in a standard orchestral format with five systems of staves. The first system includes five staves for Violins I (Vi I), Violins II (Vi II), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp* are used throughout. The score is divided into two systems, with measure numbers 143, 145, and 146 clearly marked. The bottom system includes the instruction *pizz.* (pizzicato) for the Cb part.

Przykład 7. R. Augustyn, *Krupówki*, t. 143–146 – cytat z *Harnasiów* Karola Szymanowskiego. Reprodukacja za: R. Augustyn, *Krupówki*, wydruk..., s. 46

Krupówki to utwór intertekstualny, w którym kompozytor wykorzystał elementy będące, jak sam mówi, „przedmiotem znalezionym”²¹. Występują tutaj „teksty” zaczerpnięte zarówno z natury, takie jak szmer potoku, ćwierkanie

21 R. Augustyn, „*On tam być musi*...”, s. 2.

ptaków, szum wiatru, jak i z „życia”, czyli odgłosy rozmów, kroków, warkot silników samochodowych, bicie dzwonu kościelnego, a także cytaty z muzyki góralskiej i niegóralskiej – w postaci przyspiewek wędrujących tatrzańskimi szlakami turystów. W tym dziele Augustyn „namalował” pejzaż dźwiękowy stolicy polskich Tatr.

Bibliografia

- Arnold Irina, *Semantika, semiotika, stylistyka, intertekstualność*, Sankt-Peterburg 1999.
- Augustyn Rafał, „My” „Musical” „Language” – ?, „Musicology Today”, Vol. 12 (2015), No. 1.
- Augustyn Rafał, [komentarz do:] *Krupówki*, [w:] 39. Dni Muzyki Karola Szymanowskiego, Zakopane 23–31 lipca 2016 [program], Zakopane 2016, [online:] http://www.szymanowski.zakopane.pl/index.php?option=com_k2&view=item&id=368:23-31-07-2016&Itemid=725&lang=en [24.02.2022].
- Augustyn Rafał, „On tam być musi”. *Próba przeglądu relacji tekstowo-muzycznych w moich kompozycjach*, „Res Facta Nova” 2016, nr 17 (26).
- Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
- Granat-Janki Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003.
- Intertekstualność*, [hasło w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Interlektura utworów-intertekstów. Wysłyszeć głosy innych*, „Aspekty Muzyki”, t. 7 (2017).
- Kapelański Maksymilian, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka”, t. 50 (2005), nr 2.
- Krajobraz*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online:] https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4079&ind=0&w_szukaj=krajobraz [23.02.2022].
- Kristeva Julia, *Słowo, dialog i powieść*, tłum. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Losiak Robert, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.
- McLuhan Marshall, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, [w serii:] „Wiedza o Kulturze”, Warszawa 2003.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemdaj, Kraków 2005.

Pejzaż, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [online:] https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=4078&id_znaczenia=2337034&l=14&ind=0 [26.02.2022].

Schafer Raymond Murray, *The New Soundscape*, London 1968.

Schafer Raymond Murray, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.

Schafer Raymond Murray, *Temples of Silence, Voices of Tyranny*, tłum. M. Kapełański, Bancroft, Ontario 1993.

Sławiński Janusz, *Intertekstualność*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.

The Soundscape of Zakopane in the Composition *Krupówki* by Rafał Augustyn

Summary

Krupówki is a twelve-minute chronicle illustrating the sound aura of the famous street in Zakopane. The source material consists of the sounds heard and partially recorded by Rafał Augustyn during his short visit in Zakopane in May – the period of, presumably, relative rest between the winter tourist season and the high summer season. The composer wanted to present the landscape of *Krupówki* through sounds – sometimes naïvely imitated, sometimes transformed, occasionally imagined. The music of the piece represents the sounds of nature, such as the rustle of a stream or the wind, as well as city sounds, e.g. those of a church bell or cars, and it also includes quotes from highlander and other types of music (performed by highlander bands, heard in street pubs, etc.). In her analysis of the work, the author uses the category of representation, which should be understood as a composer’s subjective representation of reality in a work of art. In this way, she is able to show the phenomena of nature occurring in Rafał Augustyn’s *Krupówki*.

Rafał Fundowicz

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Analiza muzyki algorytmicznej z komputerową resyntezą na przykładzie pierwszej z *Dwóch etud* Pawła Szymańskiego

Pola badawcze

Dwudziesty wiek był czasem znacznego rozwoju interdyscyplinarności. Zarówno kompozytorów, jak i teoretyków muzyki zainteresowały liczne dziedziny nauki, na których styku powstały nowe pola badawcze. Poszukiwanie tego typu punktów wspólnych jest ważnym kierunkiem badań, w tym również analizy dzieła muzycznego.

Wśród wielu dziedzin i zagadnień, jakie mogą mieć zastosowanie w analizie komputerowej, znajdują się m.in. statystyka, statystyka komputerowa, algorytmika, teoria informacji, algorytmiczna teoria informacji, danologia, teoria chaosu, teoria złożoności, teoria automatów i języków formalnych oraz modelowanie matematyczne.

Analiza dzieła muzycznego może niekiedy nawiązywać do zagadnień pokrewnych wymienionym dziedzinom z wykorzystaniem pojęć ugruntowanych w teorii muzyki. Poszerzanie aparatu badawczego będzie wówczas wymagać uzgadniania terminologii lub nowego spojrzenia na opisane już zagadnienia.

Cele analizy

Metody i wyniki analizy dzieła muzycznego różnią się w zależności od badacza, jego założeń i rodzaju badanej muzyki. Odpowiedź na pytanie, jak został skonstruowany dany utwór, może być udzielona w wielorakiej formie i na rozmaite sposoby, a do analizującego należy ich wybór. W wypadku korzystania z metod leżących na pograniczu różnych dziedzin nauki wydaje się konieczne także dobranie analizowanego repertuaru do własnych kompetencji.

Klasyczna analiza formy i struktury nie wymaga specjalistycznej wiedzy spoza zakresu teorii muzyki, ale też nie odzwierciedla całej istoty utworu, a w odniesieniu do muzyki XX i XXI wieku może wykazać niską skuteczność. Bierze się stąd poszukiwanie nowych metod, od analizy schenkerowskiej i postschenkerowskiej po próby odnajdywania punktów wspólnych teorii muzyki z innymi naukami, takimi jak semiotyka czy statystyka.

Rezultat analizy dzieła muzycznego przeprowadzonej przy pomocy takich metod przestaje być jednolity, a każdy przypadek należy traktować indywidualnie. Systemy dźwiękowe powstające na potrzeby jednego utworu lub artysty pomagają się opisu. Większość badanych kompozycji dzieli się na mniejsze części konceptualne, niekoniecznie rozłożone w czasie czy uchwytnie podczas słuchania utworu. Do wskazania takich podziałów może prowadzić analiza poszczególnych elementów dzieła muzycznego oraz ich współdziałania lub wyodrębnienie różnych koncepcji czy metod kształtowania danych odcinków utworu.

Cele analizy mogą być dowolnie określone przez badacza. Często należy do nich reprezentacja utworu w uproszczonej formie (jak schemat formalny, diagram schenkerowski, reprezentacja graficzna), za reprezentacją tą powinno się jednak kryć również głębokie zrozumienie danego dzieła. Innym celem może być znalezienie podobieństw i różnic w obrębie konkretnego utworu lub między różnymi utworami, refleksja na temat percepcji, odtworzenie intencji i technik kompozytorskich czy opis systemu dźwiękowego użytego w analizowanym dziele, nawet wraz z dyskusją co do jego kompletności, możliwości ponownego wykorzystania czy uniwersalności. Wreszcie można próbować ocenić miejsce utworu w kontekście tendencji muzycznych w omawianym zakresie (np. rozwoju stylu danego kompozytora) czy też wskazać na relacje muzyki i zjawisk pozamuzycznych (np. w wypadku badań socjologicznych).

Reprezentacja muzyki na potrzeby analizy komputerowej

Wiele problemów w analizie dzieła muzycznego można sprowadzić do działań na liczbach. Partytura utworu jest jego reprezentacją dopasowaną przede wszystkim

do potrzeb wykonawców. Wyodrębnienie z niej pewnych danych w formie liczbowej często pozwala na ich łatwiejszą interpretację. W procesie tym pomocna może być reprezentacja graficzna. Wybór danych do analizy ułatwia natomiast przyjęcie odpowiedniej perspektywy badawczej. Analizować w ten sposób można nie tylko utwory, lecz także abstrakcyjne systemy dźwiękowe.

Każdy rodzaj reprezentacji ma swój określony cel i został przeznaczony do odczytu zgodnie z przyjętą konwencją. Komputerowe reprezentacje muzyki nie są wyjątkiem. Każda metoda wiąże się z wyborem aspektów, które zostaną zakodowane przy pominięciu wszystkich pozostałych, w sposób odpowiadający potrzebom twórców systemu.

Również algorytmy i programy komputerowe generujące muzykę można traktować jako jej reprezentacje. Muszą one zostać zapisane przy pomocy pewnego kodu (języka programowania, pseudokodu lub opisu słownego). Programy komputerowe generują muzykę według określonej konwencji (np. w postaci pliku MIDI).

Modele danych

Modelowanie oznacza w matematyce formalne opisywanie pewnego systemu. W kontekście analizy dzieła muzycznego może wiązać się przede wszystkim z charakteryzowaniem danych zawartych w partyturze. Dzięki sporządzaniu takich opisów możliwa jest odpowiednia interpretacja muzycznej treści z wykorzystaniem aparatu matematycznego.

Proces tworzenia modelu najczęściej opiera się na intuicji badacza, który dokonuje próby ujęcia własnego toku myślenia w pewne ramy formalne, podejmując decyzje co do właściwości modelu. W procesie tym korzysta się również z zewnętrznych danych dotyczących opisywanego systemu. Ważnym czynnikiem wymagającym uwzględnienia jest złożoność modelu – prostsze modele oddają właściwości systemu z mniejszą precyzją, ale pozwalają na zaobserwowanie ogólniejszych zależności, co zwykle jest celem analizy.

W procesie modelowania często korzysta się z formalnych metod dopasowywania parametrów; niekiedy proponuje się ścisłą metodę oceny precyzji modelu. Ponieważ jednak model jest jedynie pewnym uproszczeniem systemu, trudno mówić o jego całkowitej poprawności¹. Oznacza to, że pomimo przynależności omawianej metody do świata matematyki, jej wykorzystanie wiąże się z subiektywnym spojrzeniem badacza. Nieodzowna może być zatem indywidualna interpretacja metod w kontekście analizowanej muzyki.

¹ G.E.P. Box, *Science and Statistics*, „Journal of the American Statistical Association”, Vol. 71 (1976), No. 356, s. 791–799.

Niekiedy badacz podejmuje próbę dokładnego opisu odcinka muzycznego za pomocą języka formalnego. Każdą partyturę da się odtworzyć na podstawie mniejszej ilości danych niż ta w niej zawarta – oznacza to, że każda partytura zawiera pewne nadmiarowe dane, a w ramach analizy można je wskazać, np. odnotowując imitacje. Przykładem tego typu działania analitycznego jest zastąpienie odcinka muzycznego algorytmem, który w wyniku daje analizowany odcinek, lub dostrzeżenie, że opiera się on na silnie ograniczonym zbiorze dźwięków, np. pod względem wyboru skal i rejestrów – wówczas kodowanie takiego odcinka może zostać uproszczone przez uwzględnienie w kodzie wyłącznie wykorzystanych dźwięków. Podejście to jest zbliżone do zagadnienia kompresji danych.

Omawiane zależności bada teoria informacji Claude'a Shannona i Warrena Weavera². Wprowadza ona pojęcia redundancji i entropii oraz pozwala określić, jak wiele użytecznych informacji niosą dane. Dzięki definicjom formalnym zagadnienia te mogą być przedmiotem obliczeń. Jeśli zdarzenie (np. dźwięk zapisany w partyturze) daje się bezbłędnie przewidzieć bez jego znajomości, wówczas jego entropia jest zerowa; rośnie ona wraz ze stopniem nieprzewidywalności zdarzenia³.

Na styku algorytmiki i teorii informacji powstało również pojęcie złożoności Kołmogorowa⁴, określającej długość najkrótszego programu dającego w rezultacie analizowany obiekt. Niewielka złożoność Kołmogorowa odcinka muzycznego będzie zatem oznaczać, że da się go jednoznacznie odtworzyć na podstawie zwięzłego opisu.

Wysoką redundancję, niską entropię oraz niewielką złożoność Kołmogorowa niekiedy łatwo zaobserwować intuicyjnie – cechują one np. muzykę repetytywną czy kanony. Fakt, że tego typu obiekt muzyczny można odtworzyć na podstawie niewielkiej ilości danych, znajduje niekiedy odzwierciedlenie w notacji, np. w braku zapisu wszystkich głosów kanonu. W pozostałych wypadkach wskazanie na elementy redundantne może być istotą analizy – na takim podejściu opiera się np. klasyczna analiza fugi.

Muzyka o wysokiej entropii niekiedy wykazuje zaś właściwości układu złożonego, tj. zdradzającego pewne cechy jedynie w skali makroskopowej. Wówczas pomimo nieprzewidywalności pojedynczych dźwięków ich układ może być przejrzysty. Z takim założeniem powstawała muzyka Iannisa Xenakisa oparta

2 C.E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949.

3 G. Loy, *Musimathics. The Mathematical Foundations of Music*, Vol. 1, Cambridge, Massachusetts – London 2006, s. 345–349.

4 A. Kolmogorov, *On Tables of Random Numbers*, „Theoretical Computer Science”, Vol. 207 (1998), No. 2, s. 387–395.

na procesach stochastycznych⁵. Celem analizy może być w tym wypadku stworzenie modelu opisującego muzykę analogiczną do zapisanej w partyturze według subiektywnej oceny badacza, a następnie omówienie na podstawie modelu ogólnych zależności.

Nadmierna komplikacja modelu opisującego dane może prowadzić do negatywnych efektów. Istnieje ryzyko, że losowe, nieistotne fluktuacje w zestawie danych wpłyną na zdeformowanie opisu ogólnych zależności⁶.

Resynteza

Analiza komputerowa wpisuje się w nurt analizy normatywnej, a więc cechuje się stosunkowo wysokim stopniem obiektywności, nawet w tej praktyce analitycznej pojawiają się jednak liczne elementy subiektywne. Wykorzystanie inżynierskich metod aproksymacji także wymaga podjęcia arbitralnych decyzji. Każda analiza dzieła muzycznego jest więc w pewnym stopniu subiektywna ze względu na wybór metod i rozpatrywanych aspektów utworu. Cel analizy może być różnoraki, a rezultaty działań analitycznych, również ścisłych, nie muszą być bezpośrednio porównywalne. Zasadnicze znaczenie ma zatem intuicja badawcza, która okazuje się konieczna do sformułowania satysfakcjonujących wniosków.

Jeśli zaproponowane modele i algorytmy oddające istotę analizowanego odcinka zostaną wybrane arbitralnie, komputer może posłużyć do wygenerowania za ich pomocą muzyki, której podobieństwo do oryginału będzie uzasadnieniem poprawności analizy.

Takie podejście nie wskazuje na żadną konkretną metodę pozwalającą odnaleźć pewne zależności, ale nie muszą być one trudne do zauważenia. Dzięki komputerowej resyntezie odcinka muzycznego można przeprowadzić przekonującą analizę na podstawie intuicyjnych spostrzeżeń.

Co ważne, nie każda resynteza musi być w pełni udana. Dzięki wykorzystaniu komputera możliwe jest wypróbowanie różnych wariantów algorytmów i stopniowe ich poprawianie aż do uzyskania najlepszych rezultatów. Łatwo również odrzucić błędne spostrzeżenia i nieudane próby uchwycenia pewnych zależności, np. w sytuacji, w której wygenerowany odcinek muzyczny zawierający struktury identyczne według pewnego opisu odbiega słuchowo od oryginału, ponieważ jego istotą był inny rodzaj zależności.

5 I. Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Stuyvesant, NY 1992, s. 1–109.

6 Zob. G.E.P. Box, *op. cit.*

Paweł Szymański – *Dwie etiudy* – etiuda pierwsza

Dwie etiudy na fortepian zostały skomponowane w 1986 roku, a ukazały się w druku rok później. Prawykonanie odbyło się na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w roku 1990. Dyptyk ten jest przykładem zastosowania techniki dwupoziomowej, zgodnie z którą pewna skomponowana wcześniej struktura zostaje poddana transformacjom prowadzącym do powstania zamierzonego utworu⁷.

Analizy *Dwóch etiud* dokonała w swoim artykule Violetta Kostka⁸, opisując na poziomie ogólnym strukturę pierwotną oraz proponując sposób działania, za pomocą którego mogła ona być transformowana; opis ten nie spełnia jednak kryteriów algorytmiczności Donalda Knutha⁹. Niniejsza analiza jest prawdopodobnie pierwszą próbą ujęcia omawianej etiudy w reguły na tyle ścisłe, by pozwalały na stworzenie opartego na nich programu generującego materiał spójny z tym, który został wykorzystany przez kompozytora. Działanie to dotyczy zarówno generowania struktury pierwotnej, jak i jej transformacji.

Aby lepiej oddać istotę zależności pochodzących z tradycji muzycznych, do jakich odwołuje się etiuda, w analizie nie zostały wykorzystane pewne pojęcia ugruntowane w teorii muzyki (np. tonika i dominanta). Obiektywny opis zjawisk muzycznych pozwolił na poszerzenie aparatu badawczego o metody charakterystyczne dla nauk ścisłych.

Wstępne obserwacje i założenia

Etiuda składa się z akordów wykonywanych *fortissimo* oraz ich powtórzeń w dynamice *mezzo forte*. Pomiędzy kolejnymi powtórzeniami tego samego akordu upływa czas odpowiadający za każdym razem pięciu ósemkom, co symuluje efekt *delay*. Kolejny akord może być wprowadzony jeszcze zanim powtarzanie poprzednich zostanie ukończone, co prowadzi do zagęszczenia tkanki muzycznej oraz rozmycia wyrazistości zastosowanych w utworze klasycznych przebiegów harmoniczných.

Aby zrekonstruować partyturę zgodnie z powyższym opisem potrzebne są następujące dane: lista akordów (obejmująca dźwięki, jakie zawiera każdy z nich), dla każdego akordu liczba jego powtórzeń oraz odstęp czasu pomiędzy

7 V. Kostka, *Dwie etiudy na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomowość a problem paradii*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24).

8 *Ibidem*.

9 Zob. D.E. Knuth, *Sztuka programowania*, t. 1, tłum. G. Jakacki, Warszawa 2002, s. 4–6.

kolejnymi wprowadzeniami akordu w dynamice *fortissimo*. Analiza etiudy sprwadza się więc do analizy trzech zestawów danych oraz efektów, jakie dają one w połączeniu ze sobą. Pominięte w tym podejściu zostanie jedynie *crescendo* pod koniec utworu oraz kilka akordów wieńczących *Etiudę* – są one istotne dla zamknięcia formy, gdyż pełnią funkcję kody. Ich dodanie do modelu danych niewiele jednak wnosi z punktu widzenia niniejszej analizy.

Głównym celem tej analizy jest stworzenie programu, który pozwoli wygenerować wariant utworu różny od wyjściowego, ale spójny z nim pod względem estetycznym, choć tego typu spójność można ocenić wyłącznie subiektywnie. Analiza opiera się zatem na intuicyjnym proponowaniu algorytmów i modeli danych (przy ewentualnym wsparciu metod inżynierskich), a następnie ich weryfikacji słuchowej, która jest możliwa natychmiast po wprowadzeniu do komputera danych i algorytmów w odpowiedniej formie.

Liczba powtórzeń dla poszczególnych akordów

Aby doprecyzować sposób powtarzania akordów w utworze, zliczono wystąpienia każdego trójdźwięku niezależnie od dynamiki. Pierwszy akord występuje dokładnie raz (w dynamice *fortissimo*), kolejne cztery akordy zostają wykonane dwa razy (raz *fortissimo* i raz *mezzo forte*), następne dziewięć akordów – trzy razy itd. Zależność tę opisuje tabela 1.

Tabela 1. Liczba wystąpień kolejnych akordów. Opracowanie własne

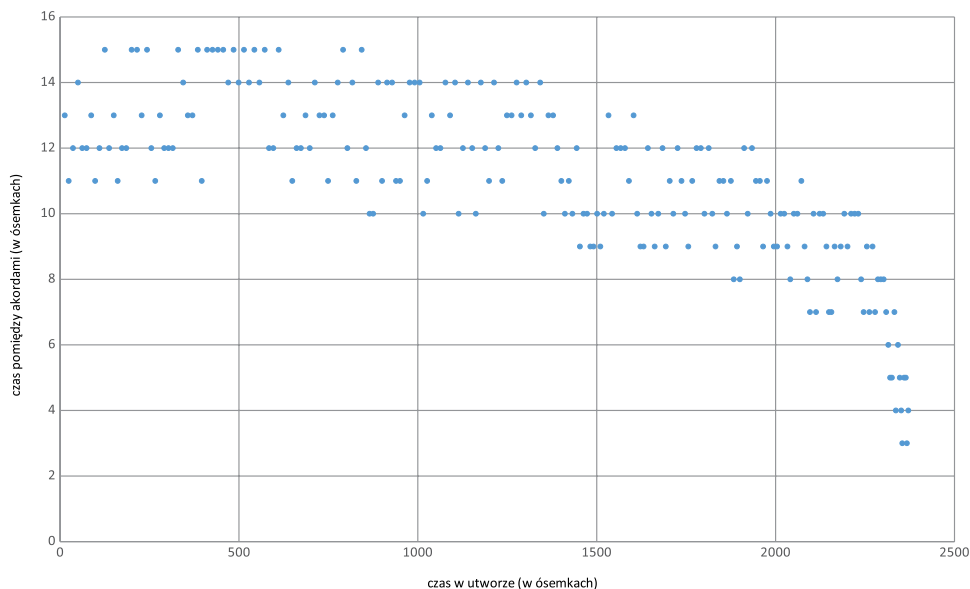
Liczba kolejnych akordów	Liczba wystąpień każdego akordu
1	1
4	2
9	3
16	4
25	5
36	6
49	7
64	8

Etiuda kończy się po pojawieniu się kilku akordów, które mogłyby wystąpić dziewięć razy.

Łatwo zauważyć, że liczba akordów występujących n razy jest równa n^2 .

Momenty pojawienia się kolejnych akordów

Wykres 1 przedstawia odstępów między każdymi dwoma akordami wykonywanymi *fortissimo* w zależności od czasu, jaki upłynął od początku utworu (obydwa parametry mierzone są w ósemkach).



Wykres 1. Odstępy pomiędzy wprowadzeniami kolejnych akordów w utworze. Opracowanie własne

Przydatne w niniejszej analizie byłoby znalezienie uproszczonej zależności pozwalającej na opisanie punktów wyznaczonych na wykresie 1. Zagadnienia interpolacji i aproksymacji znane są naukom ścisłym¹⁰, istnieją ogólnodostępne narzędzia, które umożliwiają przybliżenie danych punktów za pomocą odpowiedniej krzywej. W tym wypadku jednak odpowiedniejsze będzie wyznaczenie dwóch krzywych, pomiędzy którymi znajdą się dane punkty. Wsparcie intuicji odpowiednimi obliczeniami wymaga stworzenia odpowiedniego programu bądź arkusza kalkulacyjnego.

Na potrzeby niniejszej analizy wybrano do tego celu metodę Monte Carlo. Została ona opracowana m.in. przez przedstawiciela lwowskiej szkoły matematycznej

¹⁰ Zob. B. Pańczyk, E. Łukasik, J. Sikora, T. Guziak, *Metody numeryczne w przykładach*, Lublin 2012.

Stanisława Ulama¹¹ i polega na wielokrotnym wykonywaniu obliczeń według deterministycznego modelu matematycznego przy losowym doborze parametrów zgodnym z przyjętym rozkładem. Proste obliczenia przy użyciu tej metody można wykonywać za pomocą arkusza kalkulacyjnego¹².

W niniejszym artykule metoda Monte Carlo została wykorzystana do oszacowania parametrów funkcji aproksymujących dane zaczerpnięte z partytury. Funkcje oraz rozkłady prawdopodobieństwa parametrów wybrano intuicyjnie (dla uproszczenia zastosowano rozkłady jednostajne). Choć w podobnych przykładach możliwe jest użycie metod deterministycznych bądź dokładniejszych oszacowań, zaproponowana metoda cechuje się względną prostotą, a wyniki zostały zweryfikowane i omówione w dalszej części analizy dzieła muzycznego.

Celem jest zaproponowanie obwiedni, w obrębie której znajdują się dane punkty. Do badacza należy wybór krzywej oraz sposób oceny dobranych współczynników. Dzięki optymalizacji metodą Monte Carlo wybór parametrów będzie bliski optimum.

Jako krzywą ograniczającą zestaw punktów od góry wybrano hiperbolę:

$$y = \frac{a}{bx + c} + d$$

Od dołu natomiast krzywą wykładniczą:

$$y = ax^b + c$$

Optymalizację przeprowadzono przy użyciu arkusza kalkulacyjnego. Otrzymano następujący wzór empiryczny:

$$-55,7 * t^{0,038} + 52 < y < \frac{80}{-0,025 * t - 7,8} + 16,9$$

gdzie:

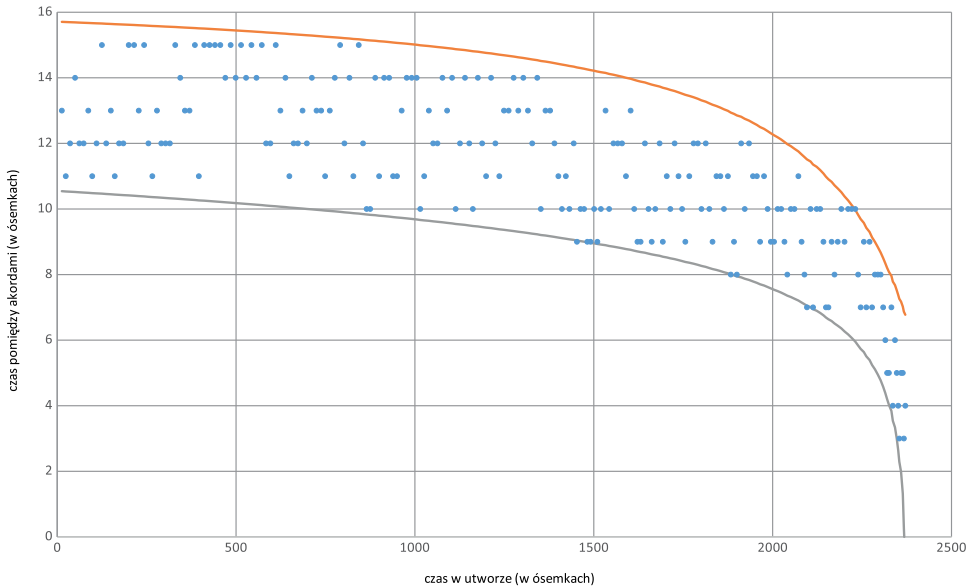
t – czas do końca utworu (w ósemkach),

y – czas pomiędzy kolejnymi wprowadzeniami akordów (w ósemkach), $y \in C$

Otrzymaną obwiednię przedstawiono na wykresie 2 (s. 100).

11 N. Metropolis, *The Beginnings of the Monte Carlo Method*, „Los Alamos Science”, Special Issue 1987, s. 125–130.

12 W. Bartlett, *Conducting Monte Carlo Analysis with Spreadsheet Programs*, SAE Technical Paper 2003-01-0487, Warrendale, Pennsylvania 2003.



Wykres 2. Obwiednia wyznaczająca odstęp między wprowadzeniami kolejnych akordów w utworze. Opracowanie własne

Materiał wysokościowy

Przedstawienie akordów w utworze w formie graficznej (notacja *piano roll*) pozwala w łatwy sposób zaobserwować trzy pasma, w jakich zostały rozmieszczone akordy (zob. ilustracja 1). Wszystkie trzy pasma na początku i końcu utworu



Ilustracja 1. Akordy występujące w etudzie zapisane w notacji *piano roll*. Opracowanie własne

utrzymują się w okolicach oktawy razkreślnej. Dolne pasmo stopniowo się odziera, by w pobliżu połowy utworu znaleźć się trzy oktawy niżej. Górne – podobnie – wznosi się do oktawy trzykreślnej, by następnie stopniowo opaść.

Wszystkie akordy składają się z trzech dźwięków rozmieszczonych w układzie skupionym, zatem materiał wysokościowy może zostać w całości opisany za pomocą klas wysokości występujących w kolejnych akordach oraz pasm, w jakich należy rozmieścić kolejne akordy. Losowy wybór pasma (zgodnego z powyższym opisem) dla każdego akordu prowadzi do satysfakcjonujących słuchowo rezultatów, tj. generuje muzykę zbliżoną do oryginalnej kompozycji.

Analiza materiału wysokościowego pozwoliła podzielić utwór na kilka części na podstawie zastosowanych akordów oraz ich połączeń, choć za sprawą powtórzeń akordów (symulacji efektu *delay*) przejścia między częściami odbywają się w sposób płynny.

Dobrym modelem określającym następstwa prym akordów w poszczególnych częściach może być automat skończony¹³ (bądź łańcuch Markova pierwszego rzędu¹⁴). Tryb i dodane składniki dają się wylosować przy ograniczeniach narzuconych dla danej części.

Z braku lepszego określenia tryb oraz dodane i pominięte składniki akordu będziemy na potrzeby tej analizy łącznie nazywać jego „formą”, zauważając, że w etudzie występuje jedynie dziewięć form (zob. tabela 2):

Tabela 2. Formy akordów. Opracowanie własne

L.p.	Nazwa	Oznaczenie	Przykład
1.	trójdźwięk molowy	x	b
2.	trójdźwięk durowy	X	B
3.	trójdźwięk molowy z septymą małą bez kwinty	x^7	b^7
4.	trójdźwięk durowy z septymą małą bez kwinty	X^7	B^7
5.	trójdźwięk durowy z septymą wielką bez kwinty	$X^{7<}$	$B^{7<}$
6.	trójdźwięk zmniejszony	$x >$	$b >$
7.	trójdźwięk zmniejszony z septymą małą bez tercji	$x >^7$	$b >^7$
8.	trójdźwięk molowy z sekstą wielką bez prymy	x_{\pm}^6	b_{\pm}^6
9.	akord kwartowo-trytonowy	–	$g-c-fis$

¹³ Zob. P. Linz, *Formal Languages and Automata*, 4th ed., Sudbury, Massachusetts 2006.

¹⁴ Zob. G. Loy, *op. cit.*, s. 363–371.

Dla uproszczenia nie będzie notowany brak kwinty lub tercji, powyższa tabela pozwala jednak uniknąć niejednoznaczności. Warto zauważyć, że użycie akordu kwartowo-trytonowego wyróżnia się na tle innych akordów.

Przebieg utworu

Utwór rozpoczyna się ośmiokrotnym powtórzeniem trójdźwięku *f-moll*, które inicjuje narrację. Zabieg ten jest na tyle charakterystyczny, że warto, aby model danych uwzględniał go w całości.

Po takim wstępie następuje część A. Diagram 1 przedstawia automat, jaki mogłyby wyznaczać prymy akordów użytych w tej części¹⁵, występujące tryby i dodane składniki dla każdej prymy akordu zaznaczono zaś w tabeli 3 (s. 103).

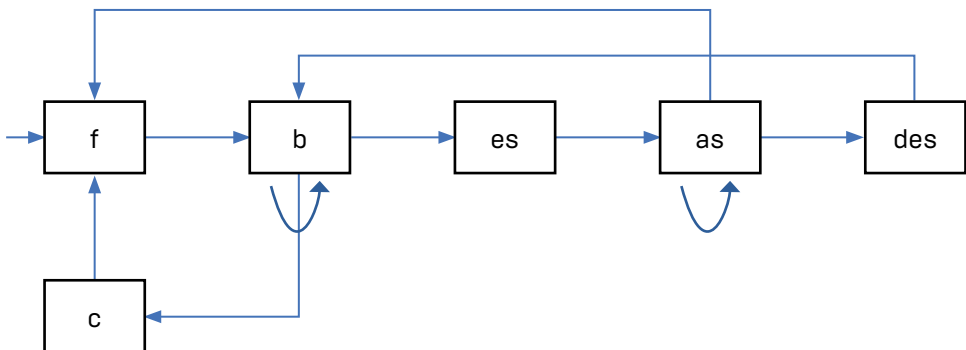


Diagram 1. Automat wyznaczający prymy akordów użytych w części A. Opracowanie własne

Aby wyznaczyć kolejny akord, losuje się jedną z jego możliwych prym na podstawie poprzedniej prymy według automatu (np. po *b* może wystąpić *b*, *c* lub *es*). Po wybraniu prymy losuje się jedną z możliwych form akordu z tabeli (np. akord o primie *as* może przyjąć formę *As* lub *As^{7<}*).

¹⁵ Przedstawiony diagram nie uwzględnia tego, jakie symbole powodują przejścia do poszczególnych stanów, gdyż automat za każdym razem odczytuje jedynie żądanie zmiany stanu na dowolny spośród dozwolonych. Jest to zatem przykład automatu niedeterministycznego. Celem jego użycia jest jedynie odczytywanie stanów, jakie kolejno on przyjmuje. Działanie automatu kończy się wraz z upływem pewnego czasu w utworze, stan końcowy zaś nie jest istotny. Inne podejście mogłoby polegać na stworzeniu automatu, który akceptowałby sekwencje prym użyte w utworze, taki automat byłby jednak mniej interesujący z punktu widzenia niniejszej analizy.

Tabela 3. Tryby i dodane składniki dla każdej primy akordu występującej w części A. Opracowanie własne

	x	x^7	X	X^7	$X^{7<}$	x^6_{\uparrow}
<i>f</i>	V	–	–	V	–	–
<i>b</i>	V	V	–	–	–	V
<i>es</i>	–	–	V	V	–	–
<i>as</i>	–	–	V	–	V	–
<i>des</i>	–	–	–	–	V	–
<i>c</i>	–	–	–	V	–	–

Do około 520. ósemki w utworze tak wyznaczone akordy powtarzane są dwukrotnie, dalej zaś – jednokrotnie. Część kończy się około 580. ósemki.

Materiał następującej później części B stanowią pojedyncze akordy, których primy opisuje automat przedstawiony na diagramie 2 (akord kwartowo-trytonowy wymaga szczególnego uwzględnienia). Tryby i dodane składniki ukazuje tabela 4.

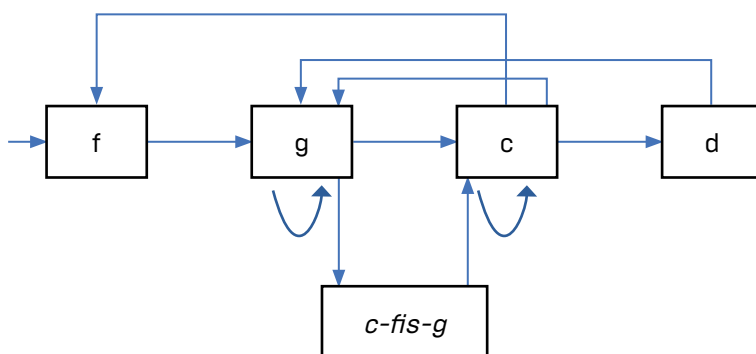


Diagram 2. Automat wyznaczający primy akordów użytych w części B. Opracowanie własne

Tabela 4. Tryby i dodane składniki dla każdej primy akordu występującej w części B. Opracowanie własne

	x	x^7	X	X^7	x^6_{\uparrow}
<i>f</i>	–	–	–	–	V
<i>g</i>	V	V	–	V	–
<i>c</i>	–	–	V	V	V
<i>d</i>	–	–	–	V	–

Około 790. ósemki następuje charakterystyczna figura powtarzająca się w kolejnych częściach – pięć opadających trójdźwięków zmniejszonych pozostających w relacjach półtonowych, z których ostatni zostaje powtórzony. W tej części pierwszym trójdźwiękiem tej figury jest $e>$ (ostatni, $c>$, zostaje wyjątkowo zastąpiony przez $es>$, co jest niekonsekwentne względem pozostałych wystąpień tej figury).

Po pochodzie trójdźwięków zmniejszonych następuje część A1, w której prymy akordów wybierane są parami zgodnie z automatem przedstawionym na diagramie 3, od około 1230. ósemki zaś – pojedynczo, według diagramu 4. Występujące w części A1 tryby i dodane składniki obrazuje tabela 5.

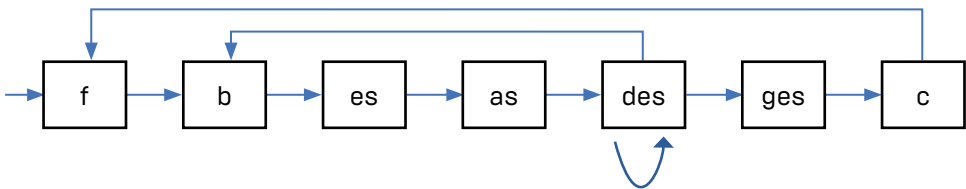


Diagram 3. Pierwszy automat wyznaczający prymy akordów użytych w części A1. Opracowanie własne

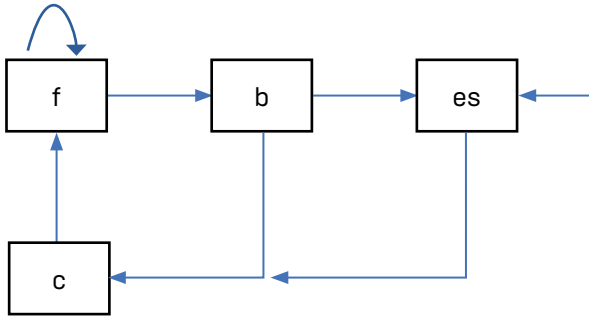


Diagram 4. Drugi automat wyznaczający prymy akordów użytych w części A1. Opracowanie własne

Tabela 5. Tryby i dodane składniki dla każdej prymy akordu występującej w części A1. Opracowanie własne

	x	x^7	X	X^7	$X^{7<}$	$x^{>7}$	x^6_{\neq}
f	–	–	V	V	–	–	–
b	V	–	–	V	–	–	V
es	V	V	–	–	–	–	–

	x	x^7	X	X^7	$X^{7<}$	$x >^7$	$x^6_{\frac{1}{2}}$
<i>as</i>	–	–	V	V	–	–	–
<i>des</i>	–	–	V	–	V	–	–
<i>ges</i>	–	–	–	–	V	–	–
<i>c</i>	–	–	–	V	–	V	–

Od około 1410. ósemki następuje część B1, w której akordy wybierane są pojedynczo według automatu przedstawionego na diagramie 5. Formy losowane są z tabeli 6.

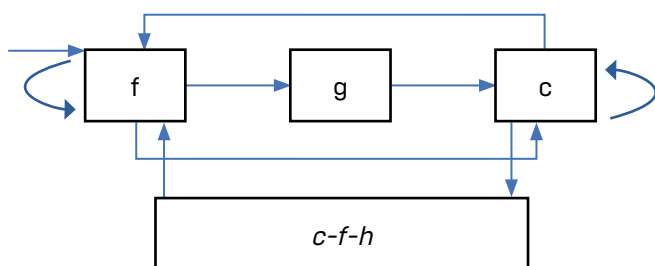


Diagram 5. Automat wyznaczający primy akordów użytych w części B1. Opracowanie własne

Tabela 6. Tryby i dodane składniki dla każdej primy akordu występującej w części A1. Opracowanie własne

	x	x^7	X^7	$x >$	$x^6_{\frac{1}{2}}$
<i>f</i>	–	–	V	–	V
<i>g</i>	–	–	V	–	–
<i>c</i>	V	V	–	V	–

Około 1510. ósemki pojawia się charakterystyczna figura złożona z opadających trójdźwięków zmniejszonych (podobnie jak w części B), od *a>* do *f>*. Następnie powraca model z początku części, akordy wybierane na jego podstawie są jednak powtarzane dwukrotnie.

Około 1720. ósemki rozpoczyna się część C, którą wyróżnia pochod akordów pozostających w relacjach kwintowych. Każdy akord jest powtórzony dwukrotnie, a jego forma zostaje wybrana spośród form zastosowanych w utworze. Występujące kolejno akordy to: *ais>*, *Dis^7*, *gis*, *cis*, *Fis*, *H*, *E*.

Bezpośrednio po pochodzie z części C następuje analogiczny pochod w części C1 – pojawiają się wówczas akordy B^7 , es , as^7 , Des^7 , $Ges^{7\zeta}$, $Ces^{7\zeta}$.

Po części C1 następuje część A2, w której akordy generowane są parami, a od około 2190. ósemki w utworze – pojedynczo, zgodnie z automatem przedstawionym na diagramie 6. Formy losowane są z tabeli 7.

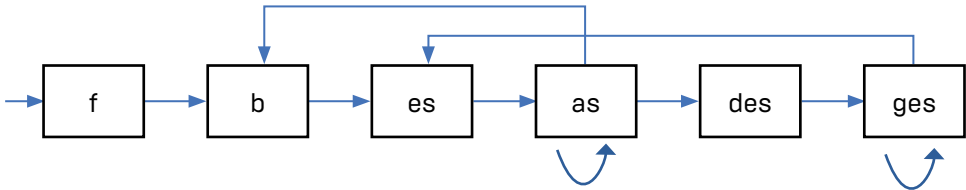


Diagram 6. Automat wyznaczający primy akordów użytych w części A2. Opracowanie własne

Tabela 7. Tryby i dodane składniki dla każdej primy akordu występującej w części A2. Opracowanie własne

	x	x^7	X	X^7	$x>^7$	$x_{\frac{6}{7}}$
<i>f</i>	–	–	–	–	V	–
<i>b</i>	–	–	–	V	–	–
<i>es</i>	V	–	–	V	–	–
<i>as</i>	V	V	–	–	–	–
<i>des</i>	–	–	–	V	–	–
<i>ges</i>	–	–	V	–	–	–

Około 2210. ósemki w utworze rozpoczyna się część B2, w której primy akordów można wyznaczyć za pomocą automatu przedstawionego na diagramie 7. Formy można losować z tabeli 8 (s. 107).

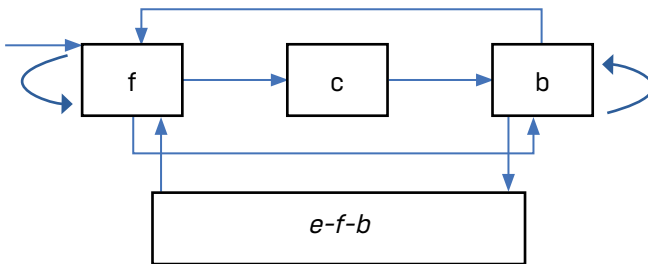


Diagram 7. Automat wyznaczający primy akordów użytych w części B2. Opracowanie własne

Tabela 8. Tryby i dodane składniki dla każdej prymy akordu występującej w części B2. Opracowanie własne

	x	x^7	X	X^7	$x >^7$	x^6_{\pm}
f	V	–	–	V	V	–
b	–	–	V	V	–	V
c	–	–	–	V	V	–

Około 2340. ósemki pojawia się trzeci charakterystyczny pochod trójdźwięków zmniejszonych, tym razem od $d >$ do $b >$.

Utwór trwa około 2370 ósemek. Do tego czasu dodawane są akordy generowane jak na początku części B2. Nie wszystkie powtórzenia ostatnich akordów zostają zrealizowane – na koniec następuje przerwanie narracji.

Krytyka analizy

Zastosowanie powyższego modelu prowadzi do satysfakcjonujących rezultatów, szczególnie w wypadku części A i C. Przejścia między akordami pozostającymi na ogół w relacjach kwintowych, okazjonalnie urozmaicone innymi przejściami, oraz ograniczony dobór form akordów dobrze oddają w potrzebnym zakresie istotę harmoniki dur-moll. Jako pewną wadę zaproponowanego modelu można wskazać jego stosunkowo dużą złożoność względem długości niektórych z opisywanych części.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy generowane za pomocą modelu części B nie tracą nieco na wyrazistości. Duża liczba możliwych przejść względem liczby stanów automatu jest ku temu dodatkową przesłanką. Ponadto model nie uwzględnia tego, że każdy z trzech zastosowanych akordów kwartowo-trytonowych jest użyty dokładnie raz.

Nasuwa się pytanie o możliwości uproszczenia modelu. Dalsze rozważania mogłyby więc dotyczyć proceduralnego generowania automatów, innego sposobu wyrażania czasu w utworze czy poszukiwania ogólnych reguł wyboru form akordów. Łatwo zauważyć, że w poszczególnych częściach każda z prym zostaje powiązana z jedną, dwiema lub trzema formami akordu. Ponadto prosta symulacja potwierdza, że losowy wybór jednej z trzech form dla każdej prymy w każdej z części dałby z największym prawdopodobieństwem liczbę form zbliżoną do rzeczywiście występującej w utworze. Niemniej rezultat takiego losowania nie okazał się satysfakcjonujący słuchowo (tj. spójny stylistycznie z *Etiudą* Szymańskiego). Dobór form akordów mógł więc być arbitralnym działaniem kompozytora, mógł też przebiegać według innej reguły, zastosowanej przez niego świadomie bądź nie.

Wnioski

Ogólne reguły, na których opiera się *Etiuda* Szymańskiego, dają się łatwo zaobserwować i wyjaśnić. Algorytmy zastosowane do jej napisania nie są rozpoznawalne słuchowo, odpowiednia reprezentacja pewnych elementów natychmiast zdradza jednak wykorzystanie przez kompozytora sformalizowanych metod komponowania. Sięgnięcie po odpowiedni aparat badawczy pozwala natomiast zaproponować konkretne rozwiązania, które dają efekt spójny ze stanem faktycznym. Ich zaprogramowanie umożliwia weryfikację słuchową rezultatów badań. Przykład 1 (s. 108–109) zawiera stronę partytury przygotowanej na podstawie resyntezy *Etiudy*.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system is labeled '361' and contains four measures. The second system is labeled '365' and also contains four measures. The third system is labeled '369' and contains four measures. The fourth system is labeled '373' and contains four measures. The notation includes various chords, some with accidentals (sharps and naturals), and rests. The overall style is highly chromatic and complex.

Przykład 1. Strona partytury przygotowanej na podstawie resyntezy *Etiudy*. Opracowanie własne

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 377, features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The second system, starting at measure 381, continues the piece with similar notation. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat).

Przykład 1 cd. Strona partytury przygotowanej na podstawie resyntezy *Etiudy*. Opracowanie własne

Przedstawiona analiza materiału harmonicznego nie korzysta z metod ugruntowanych obecnie w teorii muzyki. Odrzucenie pojęć tradycyjnie związanych z harmoniką dur-moll (takich jak tonika czy dominanta) pozwoliło na zweryfikowanie stopnia złożoności systemu dźwiękowego zastosowanego w utworze. Jak wykazała analiza, wynikającą z tradycji bogatą siatkę zależności tonalnych można zastąpić prostymi relacjami.

Pomimo obfitego czerpania z metod kompozycji algorytmicznej zasadnicze znaczenie zachowuje praca twórcza kompozytora polegająca na dobraniu odpowiednich narzędzi do zamierzonych rezultatów i łączeniu ich w sposób pozwalający na uzyskanie spójnych, satysfakcjonujących efektów.

Bibliografia

- Bartlett Wade, *Conducting Monte Carlo Analysis with Spreadsheet Programs*, SAE Technical Paper 2003-01-0487, Warrendale, Pennsylvania 2003.
- Box George E.P., *Science and Statistics*, „Journal of the American Statistical Association”, Vol. 71 (1976), No. 356.
- Chaitin Gregory J., *Algorithmic Information Theory*, Cambridge 1987.
- Cook Nicholas, *Przewodnik po analizie muzycznej*, tłum. S. Będkowski, Kraków 2014.
- Gentle James E., *Elements of Computational Statistics*, New York 2002.
- Harel David, *Rzecz o istocie informatyki. Algorytmika*, tłum. Z. Weiss, P. Carlson, Warszawa 1992, 2000.

- Hiller Lejaren A., Isaacson Leonard M., *Experimental Music: Composition With an Electronic Computer*, 2nd ed., New York 1959.
- Kolmogorov Andrey, *On Tables of Random Numbers*, „Theoretical Computer Science”, Vol. 207 (1998), No. 2.
- Knuth Donald E., *Sztuka programowania*, t. 1, tłum. G. Jakacki, Warszawa 2002.
- Lerdahl Fred, Jackendoff Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts 1983.
- Linz Peter, *Formal Languages and Automata*, 4th ed., Sudbury, Massachusetts 2006.
- Loy Gareth, *Musimathics. The Mathematical Foundations of Music*, Vol. 1, Cambridge, Massachusetts – London 2006.
- Manning Peter, *Electronic and Computer Music*, Oxford 1985.
- Metropolis Nicholas, *The Beginnings of the Monte Carlo Method*, „Los Alamos Science”, Special Issue 1987.
- Oleszkowicz Jan, *Muzyka, elektronika, informatyka*, Warszawa 2010.
- Pańczyk Beata, Łukasik Edyta, Sikora Jan, Guziak Teresa, *Metody numeryczne w przykładach*, Lublin 2012.
- Roads Curtis, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, Massachusetts – London 1996.
- Shannon Claude E., Weaver Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949.
- Silverman Bernard W., *Density Estimation for Statistics and Data Analysis*, London 1998.
- Szymański Paweł, *Dwie etiudy na fortepian*, Warszawa 1987.
- Violetta Kostka, *Dwie etiudy na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomość a problem parodii*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15 (24).
- Xenakis Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Stuyvesant – New York 1992.
-

The analysis of Algorithmic Music with Computer Resynthesis – Based on the First of Paweł Szymański's *Two Etudes*

Summary

The first of Paweł Szymański's *Two Etudes* is an example of a composition based on a two-level technique, in which a precomposed structure is transformed. Relationships observed in this piece indicate the usage of formalised methods of shaping musical material. A fully accurate description of these and other relationships allows the creation of a computer program which generates music resembling the analysed piece. This similarity indicates the analysis is correct.

Representing the composition as several interacting data sets constitutes an important part of the article. These data sets can be described individually, and their mathematical representation allows the use of engineering methods. The musical interpretation of the data is also important, especially in the context of the composition as a whole.

Gabriela Irzyk

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Analiza multifonów jako bifurkacji w równaniach różniczkowych

Wstęp

Artykuł ten jest próbą opisu zjawiska akustycznego, jakim są multifony, przy pomocy układów dynamicznych. By wydobyć multifon na instrumencie dętym, należy zmniejszyć lub zwiększyć ciśnienie powietrza¹. Przy pewnej krytycznej wartości ciśnienia, zanim dźwięk przerodzi się w szum, pojawia się multifon, który z matematycznego punktu widzenia może być rozważany jako bifurkacja – jakościowa zmiana w rozwiązaniach równań różniczkowych przy niewielkiej zmianie parametrów². Innymi słowy, będzie to znaczna zmiana charakteru rozwiązania równania wynikająca z małej zmiany parametru krytycznego. Podstawą rozważań jest standardowe równanie modelu IPF – Impulse Pattern Formulation. To prosty, ale uniwersalny model pozwalający opisać dźwięk wydobywany na wielu instrumentach. Wymaga jedynie założenia, że interakcje między poszczególnymi częściami instrumentu mają charakter impulsowy. Model ten

-
- 1 Zależy to od preferowanego przez instrumentalistę podejścia. W wypadku gdy jako wyjściowy traktuje się wyższy dźwięk, ciśnienie powietrza jest zmniejszane. Gdy wyjściowy jest zaś dźwięk dolny, ciśnienie powietrza powinno się zwiększyć.
 - 2 H. Żołądek, *Teoria bifurkacji*, [w:] *Jakościowa Teoria Równań Różniczkowych Zwyczajnych*, [online:] <https://mst.mimuw.edu.pl/lecture.php?lecture=rrj&part=Ch3> [12.06.2022].

jest modelem jakościowym, nie ilościowym, stąd trudno otrzymać na jego podstawie konkretne wyniki rzeczywiste. Pod względem teoretycznym IPF zapewnia jednak bardzo dobry matematyczny opis omawianego zjawiska fizycznego.

Multifony jako zjawisko akustyczne

Multifony należą do grupy rozszerzonych technik wykonawczych. Z ich użyciem spotykamy się głównie w wypadku instrumentów dętych drewnianych, można je jednak wykonać również na instrumentach dętych blaszanych czy za pomocą głosu ludzkiego. Jest to zjawisko, podczas którego na instrumencie monofonicznym wydobywa się dwa dźwięki lub więcej. Jako zamierzony efekt multifony zostały po raz pierwszy użyte przez Luciana Beria w utworze *Sequenza I* na flet poprzeczny solo w 1958 roku³.

Jak wspomniano, multifony są najczęściej wykonywane na instrumentach dętych drewnianych. Z tego względu warto przyjrzeć się dokładniej sposobowi wydobywania dźwięku w tej grupie instrumentów. W dętych stroikowych głównym generatorem dźwięku jest właśnie stroik. Za sprawą ciśnienia powietrza wysyłane są z niego impulsy, które wędrują wzdłuż piszczałki. Następnie odbijają się od ścianki bądź wylotu instrumentu i wracają do stroika. Ten po wystąpieniu pojedynczego impulsu niejako się „zamyka” i pozostaje w tym stanie aż do momentu, w którym odbity impuls powraca i wymusza ponowne otwarcie stroika. W wypadku instrumentów wargowych sytuacja jest bardziej skomplikowana – na dźwięk wpływa znacznie więcej parametrów⁴. Niemniej gdy celem jest modelowanie multifonów w uproszczeniu, opisany poniżej model IPF sprawdza się w obu wypadkach. Trzeba jednak mieć świadomość, że wyniki mogą się różnić od tych rzeczywistych, mimo dobrze oddanego charakteru zjawiska.

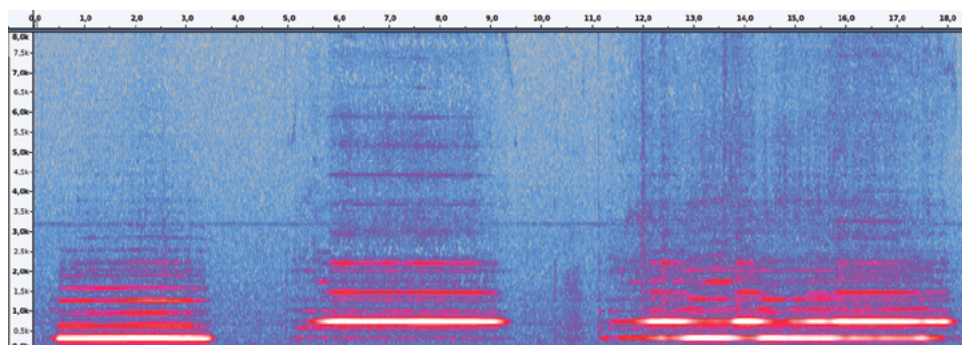
Wykonywanie multifonów

Należy zaznaczyć, że multifony, mimo swojej obecnej popularności, są jednym z trudniejszych przykładów technik rozszerzonych. Każda minimalna różnica między instrumentami, a także w aparacie wykonawczym muzyka, może sprawić, że wykonanie multifonu będzie inne. Zasadniczo każdy multifon wymaga

3 Śpiew alikwotowy był znany już wcześniej, stosowany jest w muzyce ludowej różnych regionów świata, m.in. Altaju i Mongolii.

4 Do dokładnego modelowania dźwięku na flecie poprzecznym używa się równań mechaniki płynów, m.in. równania Naviera–Stokesa.

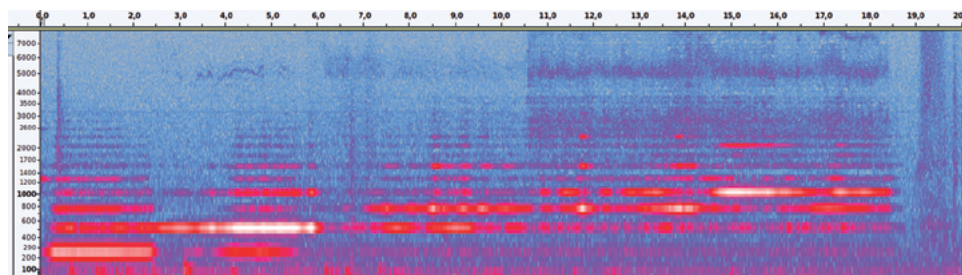
niejako indywidualnego podejścia: może być wykonywany w różnej dynamice czy też być mniej lub bardziej stabilny pod względem uzyskiwanych wysokości dźwięku. Rysunek 1 przedstawia spektrogram multifonu $\uparrow dis-fis^5$ wykonanego na flecie poprzecznym.



Rysunek 1. Spektrogram dla multifonu $\uparrow dis-fis$. Opracowanie własne

Multifony na instrumentach dętych drewnianych można osiągnąć na trzy sposoby: przez zmniejszanie lub zwiększanie ciśnienia powietrza oraz przez zastosowanie alternatywnych chwytów (w połączeniu z obniżonym ciśnieniem).

Na rysunku 2 przedstawiono spektrogram dla multifonu powstałego wyłącznie przez modulację ciśnienia powietrza. Użyty chwyt jest standardowym chwytym dla dźwięku c^1 . W pierwszej części wykresu widać dźwięk podstawowy, a z czasem pojawiają się kolejne składowe harmoniczne o podobnym poziomie głośności.



Rysunek 2. Spektrogram dla multifonu, który powstaje na podstawie składowych harmonicznych dźwięku c^1 . Opracowanie własne

5 Strzałka w górę oznacza, że wykonywany jest dźwięk o częstotliwości wyższej niż ta odpowiadająca dźwiękowi *dis* w stroju równomiernie temperowanym.

Model Impulse Pattern Formulation – IPF

Impulse Pattern Formulation (IPF) to jedna z wygodniejszych i najbardziej uniwersalnych metod opisu dźwięku wydobywanego na instrumentach. Podstawowe założenie pozwalające na jej zastosowanie jest takie, że interakcje między poszczególnymi częściami instrumentu mają charakter impulsowy. Innymi słowy, zakładamy, że impulsy są tworzone przez generator i odbijają się w instrumencie, wpływając na kolejne generowane impulsy. W ten sposób sprowadzamy wiele powiązanych systemów do jednego oddziałującego z samym sobą. Niewątpliwą zaletą nieliniowości IPF jest możliwość opisanego stanów zarówno stabilnych, jak i niestabilnych, m.in. bifurkacji. W wypadku instrumentów dętych model najlepiej sprawdza się dla grupy dętych drewnianych, ponieważ stosunkowo niewiele dodatkowych czynników wpływa na dźwięk. W analizie multifonów najważniejszymi parametrami będą częstotliwość dźwięku oraz ciśnienie powietrza.

W najprostszy sposób wzajemne wpływanie na siebie impulsów możemy przedstawić następująco⁶:

$$(1) \quad \frac{\partial \bar{x}}{\partial t} = \frac{1}{\alpha} \bar{x}$$

Funkcja x będzie odzwierciedlała częstotliwość fali dźwiękowej (\bar{x} oznacza wartość funkcji w nieokreślonym dotychczas momencie)⁷. Parametr α zawiera informacje o własnościach konkretnego instrumentu⁸. Z racji dość znacznych różnic między nimi interpretacja parametru również może być odmienna. W wypadku instrumentów dętych przyjęło się traktować go jako ciśnienie powietrza. Dodatkowo, aby model był bliższy rzeczywistości, możemy dodać do niego wykładnicze tłumienie:

$$(2) \quad e^{\frac{\partial \bar{x}}{\partial t}} = \frac{1}{\alpha} \bar{x}$$

Konstrukcja odwzorowania Poincarégo

Idea zapisania układów dynamicznych z czasem ciągłym w postaci układów z czasem dyskretnym po raz pierwszy pojawiła się w koncepcji francuskiego

6 R. Bader, *Nonlinearities and Synchronization in Musical Acoustics and Music Psychology*, Berlin–Heidelberg, 2013, s. 286.

7 W założeniach modelu wymaga się jedynie, aby funkcja x była jakąś funkcją okresową, mogliśmy zatem traktować ją również jako amplitudę.

8 Zapis równania (1) jest standardowym zapisem cząstkowych równań różniczkowych.

matematyka, fizyka i filozofa Henriego Poincarégo. Stąd takie układy nazywane są odwzorowaniami Poincarégo, a z ich zastosowania może płynąć wiele zalet, m.in.:

- redukcja wymiaru układu – konstrukcja odwzorowania wymaga eliminacji przynajmniej jednej zmiennej,
- prostsza analiza punktów stałych i ich stabilności,
- łatwiejsze obliczenia numeryczne.

W wypadku równania (2) sytuacja jest dość prosta. Zapiszmy je w następującej postaci:

$$(3) \quad e^{\frac{\Delta \bar{x}}{\Delta t}} = \frac{1}{\alpha} \bar{x}$$

Zauważmy, że możemy przyjąć, iż $\Delta t=1$, ponieważ Δt można potraktować jako jednostkową odległość między kolejnymi impulsami. Dodatkowo zapiszmy Δx w postaci $x_{n+1}-x_n$, natomiast $x=x_n$. Wtedy otrzymujemy:

$$(4) \quad e^{x_{n+1}-x_n} = \frac{1}{\alpha} \bar{x}$$

Po przekształceniu dochodzimy do następującej postaci:

$$(5) \quad x_{n+1} = x_n - \ln \frac{1}{\alpha} \bar{x}$$

Warto zaznaczyć, że model będzie odzwierciedlał sytuację, w której multifon powstaje tylko przez zmniejszenie ciśnienia powietrza. Zatem dodatkowe dźwięki będą składowymi harmonicznymi dźwięku podstawowego.

Wyznaczanie punktów stałych i sprawdzanie stabilności

By znaleźć punkt stały odwzorowania, rozwiązujemy równanie:

$$f(x, \alpha) - x = 0$$

W wypadku tego modelu będzie miało ono postać:

$$(6) \quad x_n - \ln \left(\frac{1}{\alpha} x_n \right) - x_n = 0$$

W ten sposób otrzymujemy punkt stały równy $x = \alpha$. Punkt stały będzie stabilny, gdy $|f'(x_0)| < 1$, czyli:

$$(7) \quad \left| 1 - \frac{1}{\alpha} \right| < 1$$

Z powyższego otrzymujemy: $0 < \frac{1}{\alpha} < 2$. Dla takich parametrów α rozwiązanie $x_0 = \alpha$ jest rozwiązaniem stabilnym.

Punkt stały dla orbity o okresie dwa

Pochodna odwzorowania ma postać $f'(x, \alpha) = 1 - \frac{1}{x}$, zatem na podstawie twierdzenia zamieszczonego w publikacji *Chaos. An Introduction to Dynamical Systems*:

Twierdzenie 11.11. Niech f będzie rodziną jednoparametrycznych gładkich odwzorowań. Niech \bar{x} będzie punktem stałym $f_{\bar{\alpha}}$, takim że $f'_{\bar{\alpha}}(\bar{x}) = -1$. Jeśli obliczymy $f'_{\bar{\alpha}}(x)$ wzdłuż ścieżki punktów stałych, to gdy $(\bar{x}, \bar{\alpha})$ przechodzi -1 , wtedy każde otoczenie $(\bar{x}, \bar{\alpha})$ [...] posiada orbitę podwojonego okresu⁹.

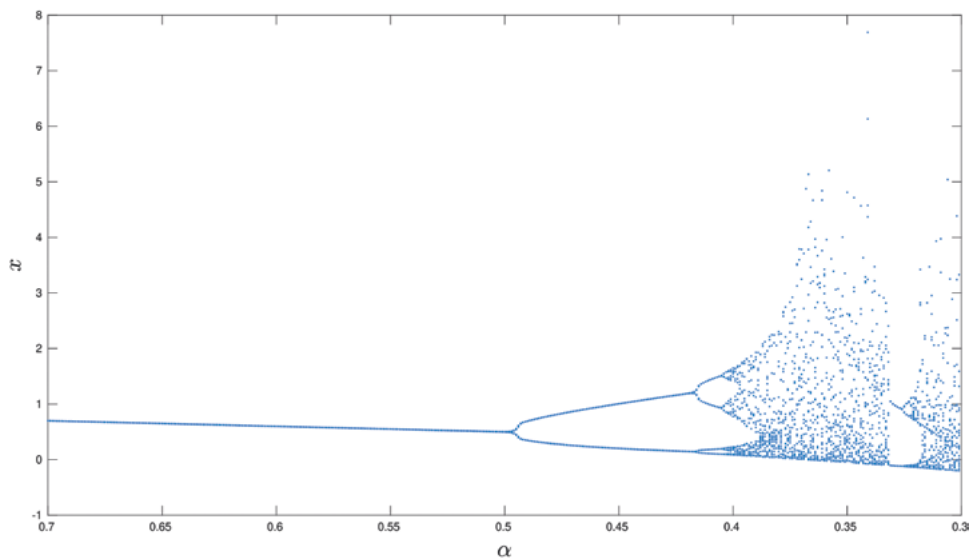
jeśli punkt stały $x_0 = \alpha$, to gdy $f'(x_0) = 1 - \frac{1}{\alpha} = -1$, odnajdziemy punkt krytyczny, dla którego zajdzie bifurkacja podwojonego okresu. Będzie miał on wartość $\alpha = \frac{1}{2}$ (zob. rysunek 3, s. 119).

Stabilność punktu o okresie dwa

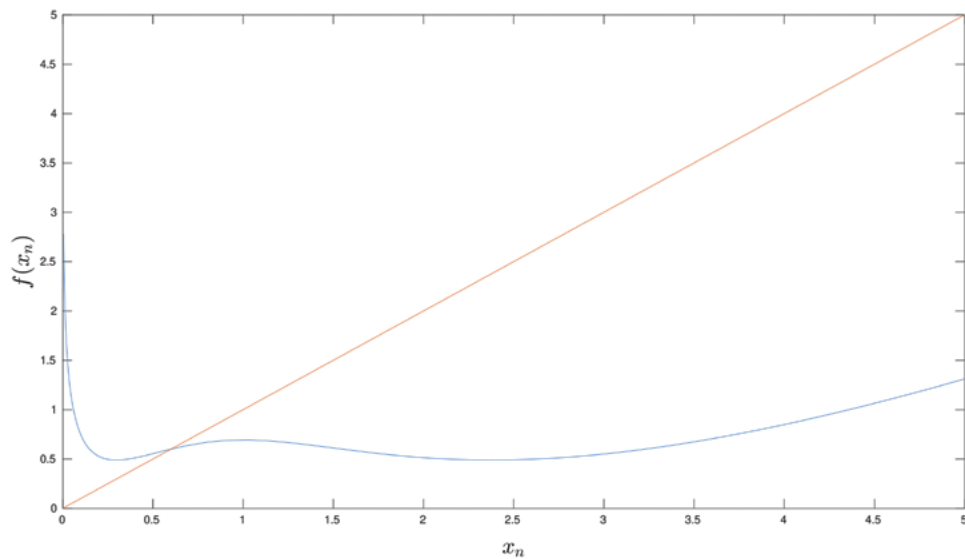
Punkt stały, który jest niestabilny po bifurkacji, nosi nazwę *flip repeller*, gdy pochodna jest mniejsza niż -1 . Gdy natomiast jest większa niż 1 , punkt taki nazwiemy *regular repeller*. Trudno jest zauważyć, gdzie dokładnie leżą punkty krytyczne. W tym celu jednak możemy skorzystać ze złożenia funkcji f z samą sobą. Będziemy ją oznaczać jako f^2 .

Rysunek 4 (s. 119) przedstawia wykres złożenia funkcji oraz funkcję $y = x$. Widzimy jedno miejsce przecięcia, zatem punkt stały jest atraktorem.

⁹ K.T. Alligood, T.D. Sauer, J.A. Yorke, *Chaos. An Introduction to Dynamical Systems*, New York 1996, s. 467; tłum. G.I. Tekst oryginalny: „Theorem 11.11. Let f be a smooth one-parameter family of maps. Assume that \bar{x} is a fixed point of $f_{\bar{\alpha}}$ such that $f'_{\bar{\alpha}}(\bar{x}) = -1$. If $f'_{\bar{\alpha}}(x)$ evaluated along the path of fixed points through $(\bar{\alpha}, \bar{x})$ crosses -1 at $(\bar{\alpha}, \bar{x})$, then every neighborhood of $(\bar{\alpha}, \bar{x})$ (in $\mathbb{R} \times \mathbb{R}$) contains a period-two orbit”.

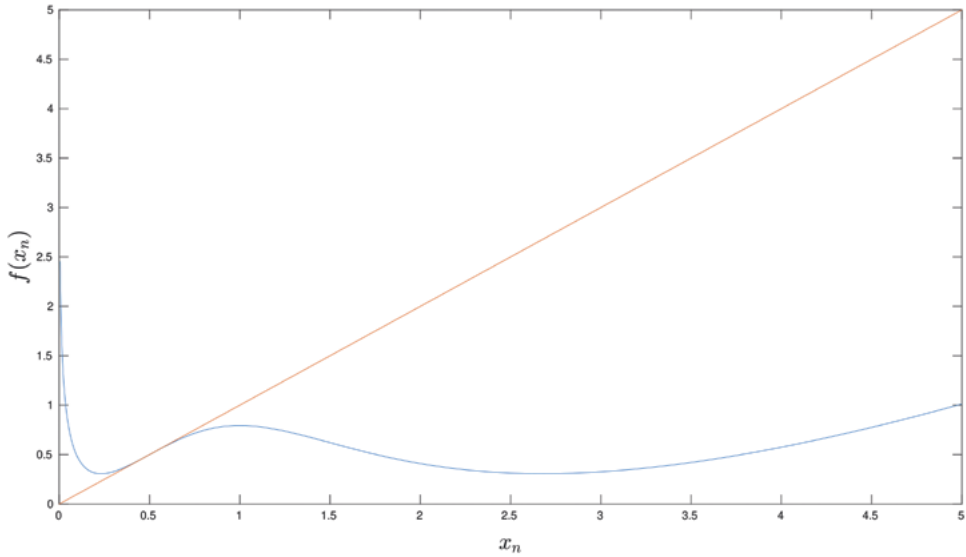


Rysunek 3. Wykres bifurkacji w zależności od parametru α . Opracowanie własne



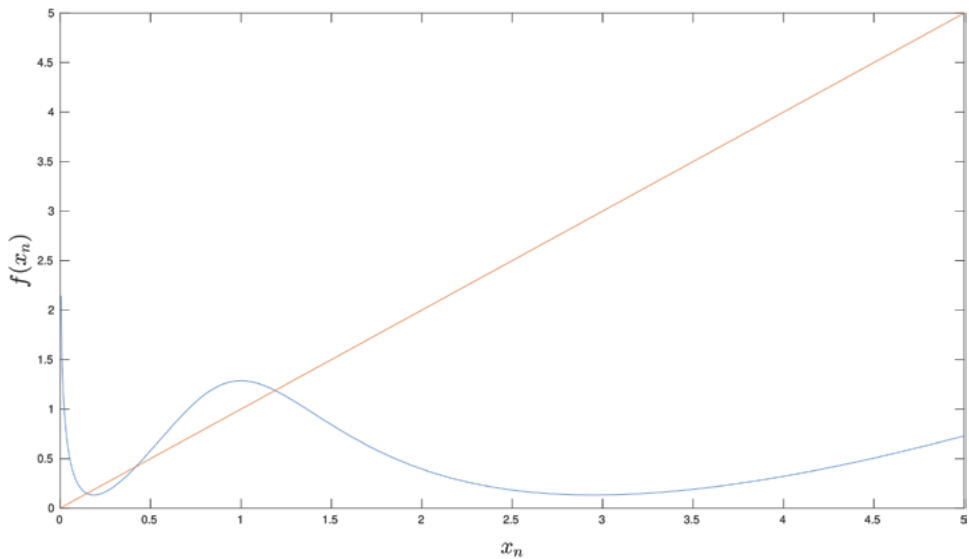
Rysunek 4. Wykres złożenia funkcji z nałożoną funkcją liniową $\alpha = 0,6$. Opracowanie własne

Rysunek 5 (s. 120) przedstawia wykres f^2 z parametrem $\alpha = 0,5$. Tutaj funkcja $y = x$ jest styczną. Wtedy punkt stały nadal jest atraktorem, ale nie hiperbolicznym.



Rysunek 5. Wykres złożenia funkcji z nałożoną funkcją liniową $\alpha = 0,5$. Opracowanie własne

Na rysunku 6 widoczny jest wykres złożenia f^2 dla $\alpha = 0,42$, czyli po bifurkacji. Prosta $y = x$ przecina wykres w trzech punktach, co odpowiada punktowi krytycznemu *flip repeller* otoczonemu atraktorami o okresie 2.



Rysunek 6. Wykres złożenia funkcji z nałożoną funkcją liniową $\alpha = 0,42$. Opracowanie własne

Model a wartości rzeczywiste

Trzeba mieć świadomość, że użyty model IPF jest modelem jakościowym, a nie ilościowym. Ukazuje zatem charakter danego zjawiska, nie oddaje zaś dokładnych wartości. Skonstruowanie modelu, który precyzyjnie uwzględniałby rzeczywiste wartości, byłoby jednak dość trudne, a jeszcze trudniejsza okazałaby się jego analiza. Co więcej, odnalezienie parametrów, dla których pojawiają się bifurkacje, a więc i multifony, byłoby niezmiernie skomplikowane. Trzeba natomiast podkreślić, że powiązanie wyników, które otrzymujemy z IPF, z ewentualnymi obserwacjami eksperymentalnymi w tej postaci modelu nie jest możliwe. Zauważmy, że związek ciśnienia powietrza w jamie ustnej instrumentalisty z częstotliwością dźwięku ma w przybliżeniu charakter liniowy¹⁰. Trudno natomiast powiązać ten fakt z IPF, ponieważ podczas wykonywania multifonów mówimy o dwóch lub więcej częstotliwościach. Dodatkowo parametr α w równaniu (5) zawiera także informacje o różnych własnościach instrumentu, a nie jedynie o ciśnieniu powietrza.

Analizując układy dynamiczne, stoimy najczęściej przed dylematem: czy zastosować model bardziej skomplikowany, powodujący dużo większe trudności w badaniu analitycznym i numerycznym, ale lepiej obrazujący rzeczywistość, czy też znacznie uprościć model, mając równocześnie świadomość, że pomija on część parametrów. Nierzadko okazuje się, że właśnie proste modele opisują dane zjawisko w sposób wystarczający i dość bliski rzeczywistości. Takim przykładem może być chociażby wzrost logistyczny krzywej populacji, który jest też jednym z pierwszych wprowadzanych odwzorowań w wypadku analizy bifurkacji. Dość interesujący wydaje się fakt, że diagram bifurkacyjny może – zarówno dla modelu IPF, jak i dla krzywej logistycznej – wyglądać bardzo podobnie.

Sądzę, że możliwe byłoby stworzenie takiego modelu, który pozwalałby dopasować wartości ciśnienia, częstotliwości itd. do tych rzeczywistych, oprócz dużo większego skomplikowania niezbędne byłyby jednak dokładne dane doświadczalne, które są niemożliwe do uzyskania w szeroko pojętych warunkach domowych. Moim celem było jednak zrozumienie zjawiska, z którym mam styczność na co dzień, a analiza IPF jest w tym celu wystarczająca. Pokazuje – zgodnie z intuicją – że kiedy zmniejszamy parametr, w którym zawiera się odzwierciedlenie, nie zaś ściśle odwzorowanie ciśnienie powietrza, funkcja częstotliwości się rozszczepia.

Wnioski

Celem artykułu była analiza multifonów jako zjawiska akustycznego, które matematycznie możemy postrzegać jako bifurkacje. Okazuje się, że nawet bardzo

¹⁰ N.H. Fletcher, T.D. Rossing, *The Physics of Musical Instruments*, New York 1991, s. 737–741.

prosty i ogólny model może w wystarczający sposób ukazywać zjawisko obserwowane w rzeczywistości. Trzeba przy tym zaznaczyć, że sytuację znacznie upraszcza zapisanie układów za pomocą odwzorowań Poincarégo. Dużo łatwiejszy pod względem analizy jest jednowymiarowy model z jednym parametrem. Główna jego zaleta, czyli prostota, to jednocześnie jego wada – niestety nie jesteśmy w stanie otrzymać wyników porównywalnych z tymi rzeczywistymi. Dokładna analiza modelu, który zawierałby wszystkie parametry wpływające na dźwięk instrumentu, byłaby jednak praktycznie niemożliwa. W takim razie, jeśli jesteśmy zmuszeni wprowadzić pewne uproszczenia, to model, który trafnie opisuje sytuację, mimo swojej niedokładności, powinien być modelem wystarczającym do ukazania istoty zjawiska. Udało się również pokazać, że trudności wykonawcze w realizacji multifonów wiążą się z własnościami modelu, który je opisuje. Prócz oczywistych korzyści płynących ze zrozumienia zjawisk leżących u podstaw powstawania multifonów warte uwagi są również zagadnienia z zakresu analizy bifurkacyjnej poruszone w niniejszym artykule.

Bibliografia

- Alligood Kathleen T., Sauer Tim D., Yorke James A., *Chaos. An Introduction to Dynamical Systems*, New York 1996.
- Bader Rolf, *Nonlinearities and Synchronization in Musical Acoustics and Music Psychology*, Berlin–Heidelberg 2013.
- Cencini Massimo, Ceconi Fabio, Vulpiani Angelo, *Chaos. From Simple Models to Complex Systems*, Singapore, 2010.
- Dick Robert, *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Oxford 1975.
- Fletcher Neville H., Rossing Thomas D., *The Physics of Musical Instruments*, New York 1991.
- Kuznetsov, Yuri A., *Elements of Applied Bifurcation Theory*, 2nd ed., New York 1998.

The Analysis of Multiphonics as Bifurcations in Differential Equations

Summary

This article intends to mathematically explain the phenomenon of multiphonics – an extended technique used on woodwind instruments. Impulse Pattern Formulation was

used to model the sound. The very phenomenon can be equated to bifurcation in differential equations. Analysis of said equations gives the possibility of understanding the conditions in which multiphones are created on different instruments. Relative simplicity of this model prevents us, unfortunately, from comparing the achieved results with real values. Moreover, measuring values such as the air pressure in the performer's mouth, although not impossible, proves difficult. Nevertheless, the article attempts to describe the phenomenon in question by means of the said model. As it seems, the model's behaviour is similar to one that can be observed during the analysis of the logistic model, which is one of the most widespread and simple population models.

Martyna Krymska

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Sinfonietta nr 2 na orkiestrę smyczkową Grażyny Bacewicz – wybrane aspekty analityczne

Sinfonietta w polskiej muzyce XX wieku jest dość marginalnie traktowanym tematem badań naukowych. Autorka podjęła się opisanie tego zagadnienia w swojej pracy magisterskiej¹. Na podstawie wyników analiz wybranych polskich kompozycji ustaliła, że sinfonieta, rozumiana przede wszystkim jako drobna symfonia, bywa postrzegana również jako osobny gatunek. Sinfonietę można więc zdefiniować jako czasowo nierozbudowane dzieło o niesprecyzowanym aparacie wykonawczym². Charakteryzuje ją krótki temat lub motyw integrujący całość. W takich utworach przeważają taneczne lub marszowe figury rytmiczne, występują elementy imitacji zaczerpniętej z tradycji barokowej oraz motoryczny rytm szesnastkowy. Sinfonietta cechuje się melodyką figuracyjną oraz typem brzmienia *secco*, brak w niej dramaturgii właściwej dla gatunku symfonii.

Grażyna Bacewicz (1909–1969), wybitna kompozytorka, o której Stefan Kisielewski pisał, że „Nie ma na kuli ziemskiej drugiej kobiety, która napisałaby tyle utworów muzycznych, tak rozmaitych rodzajów i na tak wysokim poziomie”³, kojarzona jest przede wszystkim z nurtem neoklasycznym w polskiej

1 M. Krymska, *Koncert altówkowy Grażyny Bacewicz w kontekście gatunku, praca licencjacka, maszynopis*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2018.

2 Występują sinfoniety na orkiestry smyczkowe, kameralne i symfoniczne.

3 S. Kisielewski, *Grażyna Bacewicz i jej czasy*, Kraków 1964, s. 196.

muzyce, obecnie największym zainteresowaniem cieszą się jednak jej utwory z lat sześćdziesiątych. Wszystkie jej dzieła, także sinfonietta, zdradzają niezwykłą dbałość o szczegóły i znajomość rzemiosła oraz klarowność i żywiołowość, a szczególnie zauważalne jest to w pierwszym okresie twórczości autorki⁴. Wielu utworów wówczas nie wydano z woli samej kompozytorki, która część z nich zniszczyła, traktując jako nieistotne wprawki. Mimo jej niechęci do dzielenia się młodzieńczą twórczością prasa ochoczo donosiła o tym, że napisała ona koncert skrzypcowy (1937) – podobno jako pierwsza kobieta w historii⁵.

W niniejszych rozważaniach autorka skoncentruje się na wczesnym utworze Grażyny Bacewicz – *Sinfonietcie nr 2* na orkiestrę smyczkową z 1935 roku. To kompozycja stosunkowo mało znana i do tej pory niepoddana pogłębionej analizie⁶. Omówione zostaną wybrane aspekty motywiczne, rytmiczne, melodyczne, harmoniczne i kolorystyczne dzieła, a także technika kompozytorska, język muzyczny, forma i styl jej twórczyni.

Bacewiczówna jest autorką dwóch sinfoniet⁷, które z entuzjazmem zostały przyjęte przez krytykę. *Sinfonietta nr 2* uzyskała nawet wyróżnienie na konkursie kompozytorskim Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w 1936 roku. Dziwi więc, że dzieła te nie są obecnie wykonywane⁸. Omawiany utwór powstał już po powrocie kompozytorki ze stypendium w Paryżu, gdy działała jako pedagog w swoim macierzystym konserwatorium w Łodzi⁹.

Jedną z najbardziej cenionych badaczek dorobku Bacewicz, Małgorzata Gąsiorowska, pisze w swojej monografii, że w kontekście typowego przejawu neoklasycyzmu *Sinfonietta nr 2* „ze swym przerostem pewnych, idiomatycznych cech stylu [jest] owego nurtu postacią skrajną, by nie rzec – karykaturalną”¹⁰. Istotnie, w porównaniu do innych dzieł Bacewiczówny z tego okresu, np. *Tria* na obój, skrzypce i wiolonczelę (1935) czy *I Kwartetu smyczkowego* (1938), *Sinfonietta* wyraźnie prezentuje się jako niezwykle prosta w swojej formie. Kompozytorka świadomie

4 A. Thomas dzieli twórczość Bacewiczówny na trzy etapy: młodzieńczy (1932–1944), eksperymentalny (1945–1959) oraz późny (1960–1969), mający cechy sonoryzmu. Zob. A. Thomas, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Los Angeles 1985, s. 23.

5 Wypowiedź Iwony Lindstedt, zamieszczona w programie *Muzyczne wizytówki#45, Grażyna Bacewicz* na oficjalnym kanale YouTube PWM Edition, zob. [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=a6Z7MncfZOQ> [6.01.2022].

6 *Sinfonietta nr 2* została poddana opracowaniu wykonawczemu przez Jana Lewtaka, dyrektora Orkiestry Kameralnej Filharmonii Warszawskiej, i wydana dopiero w 2008 roku. Do tej pory ukazało się tylko jedno nagranie, wydane przez Sony Music w 2009 roku.

7 *Sinfonietta nr 1* na orkiestrę smyczkową powstała w 1929 roku.

8 Warto przy tym zaznaczyć, że *Sinfonietta nr 1* nadal znana jest wyłącznie w formie rękopisu, przechowywanego w Bibliotece Narodowej.

9 W latach 1932–1933 kompozytorka przebywała w Paryżu, gdzie studiowała u Nadii Boulanger.

10 M. Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999, s. 103.

przełamuje jednak owe symplifikacje, stosując bogatą szatę harmoniczną (szczególnie w części II). Właściwe dla sinfonietty uproszczenie architektoniki przejawia się u Bacewicz m.in. redukcją obsady instrumentalnej – utwór skomponowany został na orkiestrę smyczkową. Czas trwania dzieła jest stosunkowo krótki, co sugeruje, że mamy do czynienia z utworem drobniejszym, dramaturgicznie mniej rozbudowanym – trwa on bowiem około 11 minut. Forma nawiązuje do trzyczęściowego (skróconego, podobnie jak np. w koncercie) cyklu sonatowego. Układ części opiera się na zasadzie kontrastu wyznaczającej następstwo: szybka – wolna – szybka.

Część I: *Allegro*, rozpoczyna się energicznym, akordowym wstępem w dynamice *fortissimo* (zob. przykład 1, s. 128). W tym krótkim fragmencie inicjalnym kompozytorka prezentuje układ interwałów bardzo ważny dla dalszego rozwoju harmoniki w całym utworze. Piony akordowe zbudowane zostały przez zastosowanie naprzemiennie interwałów tercji wielkiej oraz tercji małej. Z analizy wynika, że można je uporządkować na zasadzie morfologii tercjowej, choć wykraczającej poza relacje funkcyjne dur-moll:

1. akord *C-dur* z dodaną sekstą wielką i septymą wielką,
2. akord *d-moll* z dodaną septymą małą,
3. akord *f-moll* oraz akord *Ces-dur* z dodaną septymą wielką (superpozycja),
4. akord *a-moll* i akord *G-dur* (superpozycja).

Kompozytorka stosuje równoległe pochody, tworząc np. paralelizmy współbrzmień kwartowych w partii kontrabasów czy struktur akordowych w partii skrzypiec. Zabieg ten będzie konsekwentnie stosowany w dalszym przebiegu utworu. Temat pierwszy prezentowany jest w partii skrzypiec I (zob. przykład 1, s. 128)¹¹. Rozpoczyna się on sekundowym pochodem diatonicznym, charakteryzuje się motorycznością i lekkością (niemal identyczną motywiką cechuje się część III wspomnianego *I Kwartetu smyczkowego*). Kontrapunktuje go partia wiolonczel, które wykonują rozłożony akord *e-moll*, następnie *F-dur*. Tak proste traktowanie harmoniki wydaje się dość niezwykle, gdyż w początkowej fazie swojej twórczości Bacewicz dużo eksperymentowała, unikała akordów o budowie tercjowej, wprowadzała częste zmiany metrum, mieszała różne typy faktur, np. polifoniczną i homofoniczną¹². Witold Lutosławski uważał, że kompozytorka już w latach trzydziestych XX wieku „pokonała przeszkodę ulegania sugestywnym, lecz zamykającym drogę indywidualnych poszukiwań wzorcom”¹³.

Temat pierwszy, a także pozostałe odcinki utworu kształtowane są przez dominację czynnika rytmicznego. Kompozytorka stosuje stałą, miarową pulsację

11 Stała repetycja jednej wysokości upodabnia ten temat do pierwszych dźwięków innych dzieł Bacewiczówny – *Koncertu na orkiestrę smyczkową* z 1948 roku czy *Etiudy koncertującej nr 1* na fortepian z 1956 roku.

12 M. Gąsiorowska, *Grażyna Bacewicz: Neoklasyk?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 3, s. 3–6.

13 W. Lutosławski, *Pamięci Grażyny Bacewicz*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 7, s. 5.

Allegro

Violini I
Violini II
Violo
Violoncelli
Contrabassi

Vni I
Vni II
Vie
Vc.
Cb.

Przykład 1. G. Bacewicz, *Sinfonieta*, część I, t. 1–10 – charakterystyczny akordowy wstęp oraz prezentacja tematu I. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *Sinfonieta* na orkiestrę smyczkową, PWM, Kraków 2008, s. 3

szesnastkową, nasuwającą skojarzenia z *perpetuum mobile*, oraz rytmy marszowe, przeciwstawia je sobie natomiast za pomocą nieregularnej akcentacji (t. 8–10). Jednostajny tok rytmiczny zostaje również zaburzony przez ponowne wprowadzenie akordów zaprezentowanych we wstępie. Bacewicz nie operuje żadną łatwo uchwytną skalą, ale wprowadzenie pochodzącego diatonicznego w *C-dur* oraz opadające odchylenia interwałowe mogą sugerować reminiscencje dawnej tonalności. Owa jednolitość i konsekwencja w prowadzeniu linii melodycznych jest typowa dla dzieł neoklasycznych, w których centralizacja brzmienia dotyczy zwłaszcza początków i zakończeń ważnych momentów formy¹⁴. Kompozytorka zachowuje zasadę centralizacji brzmienia, za centrum tonalne przyjmuje

¹⁴ O operowaniu centrum tonalnym oraz zastosowaniu skal pisze Zofia Helman. Zob. eadem, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 91–95.

dźwięk *c*. Kolejnym ważnym czynnikiem kształtującym fakturę jest imitacja w ruchu prostym, przechodząca płynnie przez wszystkie partie instrumentalne.

W łączniku Bacewicz operuje przede wszystkim kontrastem dynamicznym. W akompaniamencie przeważa miarowa pulsacja ósemkowa. Wahadłowa linia melodyczna prezentowana w partii skrzypiec zostaje zaburzona przez wprowadzenie ruchu triolowego (zob. przykład 2).

Przykład 2. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część I, t. 31–34 – fragment łącznika z charakterystyczną wahadłową figurą melodyczno-rytmiczną w partii skrzypiec. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 5

Grupa tematu drugiego rozpoczyna się szesnastkową figuracją kwartowych współbrzmień prowadzoną paralelnie w ruchu sekundowym. Na ich tle altówki intonują kantylenowy temat (zob. przykład 3, s. 130). Jest on zbudowany z wahadłowych segmentów oddzielonych pauzami (będzie to miało znaczenie w kształtowaniu tematu w reprzyzie). Linie melodyczne uzupełniają partie wiolonczel i kontrabasów, które na interwale kwarty czystej realizują strukturę o charakterze burdonu, typową dla muzyki neoklasycznej.

Ekspozycję wieńczy epilog, utrzymany w stałym ósemkowym pulsie. Kompozytorka nawiązuje w nim do muzyki ludowej przez zastosowanie miarowego *ostinato* w partiach basowych oraz eksponowanie „pustych” współbrzmień kwartowo-kwintowych¹⁵ (zob. przykład 4, s. 130).

¹⁵ Elementy folkloru rodzimego i litewskiego wielokrotnie pojawiały się w kompozycjach Bacewiczówny. W latach trzydziestych XX wieku jedno z najważniejszych źródeł inspiracji stanowiła dla niej twórczość Karola Szymanowskiego. Jednocześnie naturalne w czasach socrealizmu było pisanie muzyki zawierającej cytaty ludowe, pozbawionej eksperymentalności muzyki tonalnej nawiązującej do wielkich klasyków. Bacewicz po te charakterystyczne, rustykalne tematy czy rytmy sięgała zarówno we wczesnych, jak i w późniejszych utworach. Zabieg ten może więc wskazywać, że kompozytorka reprezentowała niezależne stanowisko, dalekie od panujących w tym okresie kanonów i narzucanych zasad.

53

Vni I *dim.* *pp*

Vni II *dim.* *pp* en dehors

Vle

Vc. *mf*

Cb. *mf*

58

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

Przykład 3. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część I, t. 53–61 – temat II. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 7

82

Vni I *pizz.*

Vni II *pizz.*

Vle *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Przykład 4. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część I, t. 82–87 – epilog nawiązujący do muzyki ludowej. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 9

Przetworzenie nie jest rozbudowane, ale prezentuje kolejno zmodyfikowaną formę łącznika oraz obu tematów.

Kompozytorka wyraźnie ukazuje energiczny ruch oraz lekką artykulację zmienną dla tematu pierwszego. Analogicznie do oryginału eliminuje partię kontrabasów, zamiast rozłożonych trójdźwięków w partii wiolonczel stosuje

jednak synkopowane piony akordowe o budowie tercjowej (t. 110–112). Charakterystyczne szesnastkowe biegniki towarzyszące tematowi drugiemu są prowadzone w partiach skrzypiec i altówek w ruchu przeciwnym (zob. przykład 5). Podobnie ukształtowany został sam temat, gdyż jego linia melodyczna przebiega odwrotnie do altówkowego oryginału.

Przykład 5. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część I, t. 122–126 – przetworzenie tematu II. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 11

Dzięki takiemu zróżnicowaniu interwałowemu kompozytorka nadaje tematowi element świeżości i oryginalności. Mimo że pozostaje on w bezpośredniej relacji z pierwowzorem, sprawia wrażenie nowo podjętego wątku melodycznego.

Repryza rozpoczyna się dosłownym powtórzeniem akordów z ekspozycji, linia melodyczna tematu pierwszego zostaje jednak przeniesiona do partii wiolonczel i altówek, przez co następuje wyraźna zmiana rejestru. Po wystąpieniu figur rytmicznych charakterystycznych dla łącznika wiolonczele w wysokim rejestrze intonują temat kantylenowy (zob. przykład 6). Przejmują go i uzupełniają

Przykład 6. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część I, t. 177–181 – prezentacja tematu II przez dwie sekcje instrumentalne. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 15

skrzypce I, co stanowi istotną zmianę względem ekspozycji, w której melodie wykonywały wyłącznie altówki. Bardzo ważnym aspektem jest uzgodnienie dźwięków obu tematów w reprzyzie względem centrum tonalnego *c*, na wzór dawnego ujednoczenia tonacji w klasycznie rozumianej formie sonatowej. Całą część wieńczy koda nawiązująca do epilogu. Charakteryzuje się ona akcentacją na słabą część taktu i rozszerzeniem wolumenu brzmienia.

W części I widoczne jest przywiązanie Bacewicz do historycznie uprawnionych, trwałych wzorców formalnych. Tradycyjny schemat formy sonatowej zbudowany jest według planu przedstawionego w tabeli 1.

Tabela 1. Analiza formalna pierwszej części *Sinfonietty* Grażyny Bacewicz ze wskazaniem taktów wchodzących w skład poszczególnych odcinków formalnych – budowa wyraźnie nawiązująca do klasycznych wzorców. Opracowanie własne

Ekspozycja				
Wstęp	Temat I	Łącznik	Temat II	Epilog
1–3	3–24	25–48	49–66	67–88
Przetworzenie				
Łącznik		Temat I	Temat II	
89–109		110–120	121–129	
Repryza				
Wstęp	Temat I	Łącznik	Temat II	Epilog
130–132	132–154	155–173	174–192	193–203

Część II: *Andante*, skonstruowana jest z wyraźnie kontrastujących pod względem agogicznym oraz motywicznym odcinków. W pierwszym z nich kompozytorka stosuje zupełnie inny typ brzmienia niż w części I, gdyż na przestrzeni czterech taktów prezentuje pole harmoniczne operujące wszystkimi dwunastoma stopniami skali (zob. przykład 7, s. 133).

Interwałami formotwórczymi dla tego ogniwa są sekunda mała i wielka oraz oktawa. Zostają one ze sobą zestawione, tworząc powtarzający się charakterystyczny motyw – skok o oktawę w kierunku opadającym oraz wychylenie o sekundę w ruchu przeciwnym (t. 5). Kompozytorka łączy ekspresyjną, liryczną linię melodyczną skrzypiec i altówek z podstawą harmoniczną partii basowej – opartej na interwałach kwarty i kwinty. W odcinku *andante* występuje rytmika uzupełniająca, budująca ciągłą, nieprzerwaną narrację.

W drugim odcinku, dookreślonym terminem *meno mosso*, kompozytorka wyodrębnia partie instrumentów solo oraz akompaniujących na wzór dawnego

The image displays a musical score for the beginning of the second movement of Grażyna Bacewicz's Sinfonietta No. 2 for string orchestra. The score is in 4/4 time and marked 'Andante'. It features five staves: Violini I, Violini II, Violo, Violoncelli, and Contrabassi. The first system shows the strings playing a rhythmic pattern with dynamics 'f' and 'f espress.'. The second system includes a 'sul D' instruction for the Violini I. The second system of staves (measures 5-7) includes Violini I, Violini II, Violo, Vc., and Cb. with dynamics 'mf espress.', 'p', 'mf', and 'en dehors espress.'.

Przykład 7. G. Bacewicz, *Sinfonietta na orkiestrę smyczkową*, część II, t. 1–7 – początek części. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 17

koncertowania polegającego na kontraście różnych korpusów brzmieniowych¹⁶. Głosy niezależniają się melodycznie i motywicznie, co prowadzi do rozszerzenia wolumenu brzmienia. Przez zagęszczenie wartości rytmicznych w taktach zwiększa się również rola czynnika motorycznego. Kompozytorka stosuje jednostajny rytm w akompaniamentie skrzypiec II, jest on jednak zakłócony przez niemiernowe akcenty i ligatury (zob. przykład 8, s. 134).

Moment kulminacyjny tego odcinka zostaje osiągnięty za pomocą *accelerando* oraz imitacyjnego dialogowania instrumentów solowych z wykorzystaniem imitacji melodycznej i rytmicznej. Kompozytorka stosuje również uzupełniający, *quasi*-barokowy akompaniament w ruchu szesnastkowym zbudowany z interwałów kwarty i kwinty (w dolnej partii skrzypiec I, t. 22–24) oraz tremolo, a przebieg rytmiczny urozmaicają pauzy i łukowania (zob. przykład 9, s. 134).

¹⁶ Cechy dystynktywne koncertu zostały omówione m.in. przez Annę Nowak. Pisze ona o technice koncertującej jako współdziałaniu i współzawodniczeniu odrębnych korpusów brzmieniowych. Zob. A. Nowak, *Współczesny koncert polski*, Bydgoszcz 1997, s. 15.

14 **Meno mosso**

solo *dolce*

Vn I *sf*

altri *sf*

Vni II *p*

solo *dolce*

VI *sf*

altri *sf*

solo *div.*

Vc *sf*

altri *sf*

Cb. *sf*

Przykład 8. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część II, t. 14–16 – początek drugiego odcinka. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 18

24

solo *rit.*

Vn I *mf dim.*

altri *pizz.*

solo

Vn II

altri

solo

VI *pizz.*

altri *pizz.*

solo *sf*

Vc *pizz.*

altri *pizz.*

Cb. *pizz.*

Przykład 9. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część II, t. 24–25 – moment kulminacyjny części II we wszystkich partiach instrumentalnych. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 20

Po takim nagromadzeniu myśli muzycznych następuje uspokojenie dzięki zastosowanym określeniom dynamicznym oraz agogicznym: *molto diminuendo* i *ritenuto* (t. 26–28). W dalszym przebiegu kompozytorka ukazuje znany z odcinka pierwszego materiał motywiczny w zmienionej postaci. Odstępstwem od pierwowzoru jest kolejność występowania poszczególnych fraz oraz zachowanie partii instrumentów solowych.

Bacewicz w całej tej części prezentuje zupełnie odmienną szatę brzmieniową niż w częściach skrajnych. Wykorzystuje w tym celu takie środki, jak wykonywanie melodii na jednej strunie w wysokiej pozycji, flazolety, fermaty czy liczne zmiany tempa.

Możliwe jest stwierdzenie, iż opisywana część zawiera się w formie ABA_1 , czyli w jednym z najbardziej popularnych (obok wariacji) układów architektonicznych stosowanych w cyklu sonatowym (zob. tabela 2).

Tabela 2. Analiza formalna drugiej części *Sinfonietty* Grażyny Bacewicz ze wskazaniem taktów wchodzących w skład poszczególnych odcinków formalnych. Opracowanie własne

A	B	A_1
1–13	14–28	29–38

Część III utrzymana jest w tempie *vivace*. Inicjuje ją energiczna myśl I, dla której istotnymi elementami są skoczny rytm punktowany oraz nawiązujący do tematu pierwszego części I wznoszący się szesnastkowy pochod sekundy¹⁷ (zob. przykład 10, s. 136). Rytm punktowany będzie miał duże znaczenie w budowaniu narracji tej części.

Kompozytorka rozrzedza fakturę instrumentalną, wprowadzając główną melodię wyłącznie w partii skrzypiec. Towarzyszący jej akompaniament ogranicza się do występujących na słabej części taktu tercjowych współbrzmień, które rozwijają się do paralelnych akordów. Bacewiczówna kontynuuje narrację przez zastosowanie figuracji w ruchu szesnastkowym opartej na interwale sekundy oraz stopniową polifonizację brzmienia, wprowadzając myśl I imitacyjnie w kolejnych głosach. Pochody diatoniczne oraz liczne figuracje są podstawą melodyki tego odcinka, ale także całej części.

Śpiewna myśl II (t. 33–37) wynurzająca się z powtarzającego się motywu utrzymanego w rytmie punktowanym zostaje zainicjowana w partii wiolonczel (zob. przykład 11, s. 136). Charakteryzuje się repetytywną strukturą opartą na figuracji szesnastkowej. W tym odcinku wyraźnie krystalizuje się tonacja *As-dur*.

¹⁷ Charakterystyczny motyw oparty na interwale oktawy (t. 2–4) upodabnia tę część do I części I *Symfonii D-dur „Klasycznej”* op. 25 Sergieja Prokofiewa.

Przykład 10. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część III, t. 1–4 – początek myśli I w partiach skrzypiec i altówki. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 23

Przykład 11. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część III, t. 33–37 – prezentacja myśli II. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 25

Warto podkreślić, że tonację można tu wyodrębnić pod względem materiałowym i brzmieniowym, a nie z perspektywy harmoniki funkcyjnej. Następnie melodię intonują altówki, towarzyszący im żywiołowy kontrapunkt, którego obszar harmoniczny obejmuje tonacje H-dur i dis-moll, wprowadza jednak pewnego rodzaju napięcie (zob. przykład 12, s. 137). Kompozytorka kontrastuje frazy muzyczne przez zastosowanie przeciwstawnej artykulacji – *legato* oraz *spiccato*.

W kolejnym odcinku, pełniącym funkcję łącznika, kompozytorka zmienia dźwięk centralny najpierw na *fis*, a następnie na *f*, wokół których oscyluje linia melodyczna altówek. Kolejne przeprowadzenia linii melodycznej *pizzicato* w pozostałych instrumentach pozwalają uzyskać efekt przestrzenności dźwięku. Łącznik zbudowany jest również z nakładających się na siebie dwóch głównych myśli muzycznych¹⁸. Myśl I

¹⁸ W takcie 63 pojawia się antycypacja myśli pierwszej. Jest to nawiązanie do praktyki klasycznej, w której bardzo często przed właściwym tematem następowała jego zapowiedź, jak np. w *III Symfonii Es-dur* Ludwiga van Beethovena.

Przykład 12. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część III, t. 43–45 – myśl II ukazana w partii altówek. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 26

powraca w formie fugata, które w kierunku klasycyzującym XX wieku było często wykorzystywanym środkiem technicznym (zob. przykład 13). Wejścia tematu pojawiają się kolejno w ruchu sekundowym od dźwięków *B*, *C*, *d* oraz *e*. Całość kończy się współbrzmieniem, którego podstawą jest dźwięk *c*, kompozytorka zatem niejako uzgadnia dźwięk centralny (t. 82).

Przykład 13. G. Bacewicz, *Sinfonietta*, część III, t. 66–69 – wprowadzenie tematu w poszczególnych głosach. Reprodukacja za: G. Bacewicz, *op. cit.*, s. 28

Główne myśli muzyczne mają istotne znaczenie formotwórcze. Z analizy wynika, że dzięki nim można wyznaczyć trzy główne odcinki części III utworu. Jest ona zatem utrzymana w formie trzyczęściowej $AB_{(A)}A_1>$, której architektura zaprezentowano w tabeli 3 (s. 138).

Sinfonietta nr 2 Grażyny Bacewicz to jedno z jej pierwszych znanych dzieł orkiestrowych. Zdradza wiele cech charakterystycznych dla warsztatu kompozytorki na tym etapie twórczości, ale także dla jej późniejszych utworów: typ brzmienia *secco* (typowy dla parodystycznej odmiany neoklasycyzmu), prostotę

w budowie niektórych tematów, inspiracje folklorystyczne oraz znaczącą rolę kolorystyki instrumentalnej. Widać w nim właściwe dla tego nurtu rysy harmoniczne: akordy tercjowe z „dobrawiającymi” interwałami, np. kwartą czystą, paralelne przesuwanie współbrzmień w kierunku wznoszącym lub opadającym, centralizację brzmienia, stosowanie skal, zestawianie różnego typu trójdźwięków (swoistą odmianę politonalności). W melodii występują bardzo często plany dźwiękowe (melodyczny – „tematyczny”, oraz drugi – „barwiący”).

Tabela 3. Analiza formalna trzeciej części *Sinfonietty* Grażyny Bacewicz ze wskazaniem taktów wchodzących w skład poszczególnych odcinków formalnych. Opracowanie własne

A	B _(A)	A _{1>}
1–31	32–67	68–84

Na podstawie analizy można stwierdzić, że *Sinfonietta nr 2* wykazuje cechy reprezentatywne gatunku. Jest to kompozycja przeznaczona na skład kameralny, o skróconej, trzyczęściowej budowie. Opiera się na nierozbudowanych tematach o lekkim, skoczonym, a nawet tanecznym charakterze; przeważa w niej motoryczny rytm szesnastkowy oraz liczne figuracje (w częściach skrajnych); występują elementy imitacji (szczególnie w części środkowej). Mimo że jest to utwór stosunkowo prosty pod względem technicznym i wykonawczym, warto go poznać, wykonywać i interpretować. To jeden z najwcześniejszych przykładów gatunku *sinfonietty* w muzyce polskiej XX wieku – będzie on inspiracją dla wielu późniejszych wybitnych twórców.

Bibliografia


- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Grażyna Bacewicz: Neoklasyk?*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 3.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Kraków 1999.
- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Kisielewski Stefan, *Grażyna Bacewicz i jej czasy*, Kraków 1964.
- Krymska Martyna, *Koncert altówkowy Grażyny Bacewicz w kontekście gatunku*, praca licencjacka, maszynopis, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2018.
- Lutosławski Witold, *Pamięci Grażyny Bacewicz*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 7.

- Muzyczne wizytówki#45*, Grażyna Bacewicz, oficjalny kanał PWM Edition, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=a6Z7MncfZOQ> [6.04.2020].
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Bydgoszcz 1997.
- Nowak Anna, *Estetyczne antynomie w muzyce Grażyny Bacewicz z perspektywy badaczy i świadków życia artystycznego kompozytorki*, [w:] Grażyna Bacewicz. *Konteksty życia i twórczości*, red. M. Szoka, Łódź 2016.
- Schiller Henryk, *Ze studiów nad muzyką Grażyny Bacewicz*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 3.
- Temperley Nicolas, *Sinfonietta*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 17, ed. S. Sadie, London 1980.
- Thomas Adrian, *Grażyna Bacewicz. Chamber and Orchestral Music*, Los Angeles 1985.
- Thomas Adrian, *Bacewicz*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, ed. S. Sadie, London 2000.
-

Sinfonietta No. 2 for String Orchestra by Grażyna Bacewicz – Selected Analytical Aspects

Summary

In her article, the author presents the little-known *Sinfonietta No. 2* for string orchestra by Grażyna Bacewicz from 1935 – one of the composer’s first surviving works for this group of instruments. In the introduction, she describes the circumstances in which the work was composed and briefly discusses the characteristics of the *sinfonietta* genre, which include broadly understood miniaturisation. The main part of the article contains a detailed analysis of selected aspects of the composition, such as its motifs, rhythm, melody, harmony, and timbre, as well as compositional technique, musical language, form, and style. *Sinfonietta No. 2* is one of the most representative works of the genre. One can find in it not only typical simplifications, but also elements such as the twelve-tone scale and the concertante technique, which make this composition particularly interesting and worthy of in-depth analysis.

The background features a collage of musical scores and a photograph of a choir. The scores are in various colors (yellow, orange, purple, green) and show different parts of a piece, including lyrics like 'non sa-ra el-tu a to' and 'ut so-les diabis jo cos?'. The photograph shows a group of young women in a choir, some with their hands raised, performing on a stage.

Niniejsza książka to już siódmy zbierający prace młodych badaczek i badaczy tom w serii będącej pokłosiem kolejnej edycji Międzynarodowej Studenckiej Konferencji Naukowej Wieloznacność dźwięku, organizowanej przez Koło Naukowo-Artystyczne Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Na publikację złożyło się dziewięć tekstów, a część z nich dotyczy związków muzyki i literatury. Ważnymi zagadnieniami okazały się także pejzaż dźwiękowy i soundscape studies. Nie zabrakło też tekstów odnoszących się do ustaleń nauk ścisłych. Całość dopełniają zaś rozważania na temat rytmiki oraz gatunku sinfonietta. Teksty koncentrują się wokół analizy i interpretacji dzieła muzycznego, choć nie tylko – w wielu z nich zaprezentowano bowiem wyniki badań interdyscyplinarnych. Dzięki temu, prócz zagadnień związanych z formalną analizą muzyki, uwzględnione zostały szerokie konteksty rozumienia sztuki dźwięków. Warto podkreślić, że przedmiotem analiz i interpretacji stała się twórczość historycznie nam bliska, bo współczesna lub najnowsza.

This is the seventh volume in a series of books containing articles by young researchers that have been collected as a result of the subsequent editions of the International Students' Conference 'Sound Ambiguity', organised by the Artistic and Research Club of Composition and Music Theory Students at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. The publication consists of nine texts, some of which touch upon the relationship between music and literature. Others concern the issues of sound landscape and soundscape studies. There are also articles related to findings in the fields of science. The book is rounded off with reflections on eurhythmics and the sinfonietta genre. The texts focus on the analysis and interpretation of a musical work, but not only on that, as many of them present the outcomes of interdisciplinary research. Thus, in addition to issues relating to the formal analysis of music, broad contexts for understanding the art of sound have also been included. It is worth emphasising that the authors have taken the contemporary and recent output, that is works that are historically close to us, as the object of their analysis and interpretation.

ISBN 978-83-65473-40-0



9 788365 473400