

Dwie etiudy na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomowość a problem parodii

Paweł Szymański skomponował wiele oryginalnych i pięknych utworów, wśród których są m.in. *Partita III* na klawesyn i orkiestrę, *quasi una sinfonia* na orkiestrę, *Misere-re* na głosy i instrumenty, *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, *Singletrack* na fortepian, *Cztery utwory* na kwartet smyczkowy. Originalność jego kompozycji bierze się z techniki dwupoziomowej¹, polegającej na komponowaniu nie z elementarnych cech dźwięku i prostych relacji między dźwiękami, lecz z obiektów i rozbudowanych gestów pochodzących z różnych muzycznych tradycji². Wybrane konwencjonalne struktury podlegają różnego rodzaju transformacjom,

¹ P. Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 296-297; *Idem, From Idea to Sound. A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound. Proceedings of the International Musicological Symposium held at Castle Nieborów in Poland, 4-5 IX 1985*, red. A. Czekanowska, M. Velimirovič, Z. Skowron, Warszawa 1993, s. 134.

² Ważniejsza literatura na temat dwupoziomowej muzyki P. Szymańskiego: K. Naliwajek, *Modele struktury muzycznej w „Bagatelle für A.W.” Pawła Szymańskiego*, „Muzyka” 2001, nr 1; K. Naliwajek, „*Partita IV*” Pawła Szymańskiego i jego „*utopia podwójności muzyki*”, „Przegląd Muzykologiczny” 2004, nr 4; A. Granat-Janki, *Klasyczne archetypy w dziełach Pawła Szymańskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego archetyp. The musical work and its archetype*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2006; A. Granat-Janki, „*Surconventionalism*” in the interpretation of Paweł

począwszy od metod ściśle algorytmicznych aż po takie, które przypominają improwizację³. Każdy wymyślony przez kompozytora algorytm jest inny, a na szczycie takich eksperymentalnych kompozycji stoi jedyny w swoim rodzaju *Singletrack*⁴. O tym, że muzyka Pawła Szymańskiego jest wartościowa, świadczy cała seria znakomitych recenzji, w których czytamy, że wywołuje ona niezapomniane wrażenia, oddziałuje jednocześnie na zmysły i intelekt, budzi wieloznaczne skojarzenia, na długo przykuwa uwagę, fascynuje, a nawet hipnotyzuje⁵. Dla przykładu przytaczam opinię Elżbiety Szczepańskiej-Lange na temat utworów nagranych na płycie wydanej przez firmę CD Accord (*Partita III, Lux aeterna, Partita IV, Dwie etudy, Miserere*):

W każdym z tych utworów kompozytor proponuje jakąś grę i udział w niej jest na tyle atrakcyjnym zajęciem, że w siedemdziesiątej minucie nagrania nie czujemy jeszcze potrzeby odpoczynku. To dość rzadki przypadek w muzyce współczesnej. Każda gra jest inna, jednak zawsze Szymański operuje bardziej strukturami niż dźwiękami, i wprzęga do niej na ogromną skalę naszą pamięć muzyczną i skojarzenia. (...) Wiele przy tej okazji niezwykle pomysłów⁶.

Większość kompozycji Pawła Szymańskiego ma „u spodu” struktury konwencjonalne, które razem z odmiennymi strukturami powierzchniowymi dają słuchaczom wrażenie pewnej dwoistości czy dwupoziomowości. Dla takich właśnie kompozycji opracowałam metodę badawczą, na którą składają się: 1) odkrycie ukrytej struktury

Szymański and Stanisław Krupowicz, „Musicology Today”, Rumunia 2010, www.embedit.in/Nu-cVkXLJWj.swf (5.08.2011).

³ P. Szymański (wypowiedź z 1979 r.), w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego*, książka programowa pod red. A. Chłopeckiego, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 54.

⁴ Literatura autorki niniejszego artykułu na temat kompozycji algorytmicznych P. Szymańskiego: *Kompozycje algorytmiczne Pawła Szymańskiego. Metoda badawcza i jej zastosowanie do drugiej z „Dwóch etud” na fortepian*, w: *Forum Muzykologiczne 2012-2013. Musica ecclesiastica – vetus et nova*, Warszawa 2014; „*Singletrack*” na fortepian Pawła Szymańskiego. Algorytm i struktura, „*Muzyka*” 2013, nr 4; „*Singletrack*” na fortepian Pawła Szymańskiego jako utwór algorytmiczny, artykuł przygotowywany do wydania w gdańskim roczniku „*Aspekty Muzyki*”; *Muzyka Pawła Szymańskiego. Nawiązania do tradycji i algorytmiczne konstrukcje w „Preludium i Fudze” na fortepian oraz w „Compartiment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, artykuł przygotowywany do druku w wydawnictwie Musica lagellonica; „*Through the Looking Glass I*” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa i jej estetyczne szaty, artykuł przeznaczony do druku w „*Polskim Roczniku Muzykologicznym*” 2014; „*Through the Looking Glass I*” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa, artykuł przygotowywany do druku w wydawnictwie Akademii Muzycznej w Bydgoszczy; *Paweł Szymański’s Music in the Context of Sociocultural Changes of the last Decades*, artykuł przygotowywany do wydania przez *Lithuanian Academy of Music and Theatre* w Wilnie.

⁵ V. Kostka, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „*Krytyka Muzyczna*” 2011, nr 5, red. M. Bristiger, www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_5_kostka1.pdf (28.02.2014); V. Kostka, *Values of Paweł Szymański’s Music*, w: *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification. Kraków, Poland, October 2, 2010*, red. T. Malecka, M. Pawłowska, Kraków 2013, t. 2, s. 605-615.

⁶ Elżbieta Szczepańska-Lange, (rec.), „*Studio*” 1998, nr 1, www.cdaccord.com.pl/album.pl.html?acd=038 (16.06.2010).

konwencjonalnej w takim kształcie, w jakim występuje w partyturze, 2) rozpoznanie sposobów transformacji ukrytej struktury i 3) wskazanie parametrów muzycznych, które wpłynęły na estetyczny kształt ostatecznej konstrukcji dźwiękowej⁷. Przedmiotem rozważań niniejszego artykułu są *Dwie etiudy* na fortepian wysnute z tej samej wyjściowej struktury w stylu barokowym⁸, które omawiam osobno, każdą według powyższych problemów.

Dwie etiudy na fortepian powstały w 1986 r., zostały wydane w 1987⁹, a ich prawykonania dokonał Szabolcs Esztényi podczas Warszawskiej Jesieni w 1990 r. Dzisiaj ów dyptyk bywa czasami wykonywany na koncertach, ale jest też dostępny na dwóch płytach w wykonaniu Szabolcsa Esztényiego¹⁰ i Macieja Grzybowskiego¹¹.

Pierwsza etiuda (*Presto ritmico sempre staccato e secco*), akordowa, została ujęta w metrum 5/8, a wszystkie akordy i występujące między nimi pauzy otrzymały wartość ósemki. Kwestie rytmiczne są tu drugoplanowe, na plan pierwszy wysuwa się konstrukcja akordowa będąca wynikiem transformacji struktury wyjściowej za pomocą algorytmu. W trakcie słuchania utworu nietrudno zauważyć, że wszystkie głośnie akordy – ujęte w dynamikę *ff* – to pierwsze pokazy akordów, które są następnie powtarzane co jakiś czas znacznie ciszej – w dynamice *mf* – oraz to, że kolejne głośnie akordy układają się w narrację wykazującą znane – tonalne – powiązania między nimi. Podejrzewając, że wszystkie kolejne akordy *ff* tworzą nierozzerwalną i logiczną strukturę wyjściową, dokonuję jej rekonstrukcji. Zapisuję akordy *ff* obok siebie, nie zmieniając ich postaci, i sprowadzam do wąskiego zakresu, np. c¹-g². Jak się okazuje, zrekonstruowana struktura pierwotna *Pierwszej etiudy* składa się wyłącznie z trójdźwięków. W wyniku analizy całej struktury stwierdzam, że jest ona tonalna, a nawet w dużym stopniu konwencjonalna, bo zawiera sporo harmoniczných napięć w postaci dominant septymowych i dominant wtrąconych, które rozwiązują się na molowe toniki, oraz że jest utrzymana w tonacji f-moll z modulacjami do c-moll, b-moll, es-moll i gis-moll. Cechą charakterystyczną tej struktury są dość liczne powtórzenia akordu, przy czym powtórzenie pojawia się najczęściej w innym przewrocie niż akord główny. Poniżej zamieszczam fragment struktury pierwotnej dowodzący jej tonalności. Znaki chromatyczne obowiązują przy nutach, przy których je postawiono. Pod akordami dopisano ich oznaczenia funkcyjne w tonacji b-moll. Numery 81-103 oznaczają kolejne akordy struktury.

Jak już zauważono, struktura wyjściowa w żadnym miejscu *Pierwszej etiudy* nie występuje w postaci oryginalnej. To, co słyszymy, jest efektem wielu skomplikowanych

⁷ Przedstawiona metoda jest rozwinięciem propozycji przedstawionej w artykule autorki pt. *Kompozycje algorytmiczne Pawła Szymańskiego. Metoda badawcza i jej zastosowanie do drugiej z „Dwóch etiud” na fortepian...*

⁸ A. Chłopecki, komentarz do CD *Paweł Szymański: Partita III, Lux aeterna, Partita IV, Dwie etiudy, Miserere*, CD Accord 1997 (ACD 038), s. 7; K. Łabuś, *Krupowicz i Szymański: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (2)*, „Muzyka21” 2009, nr 6, s. 31.

⁹ P. Szymański, *Dwie etiudy na fortepian. Two Studies for Piano*, Warszawa 1987 Brevis; wydane także jako *Two Studies* przez Chester Music Novello.

¹⁰ *Paweł Szymański. Partita III, Lux aeterna, Partita IV, Dwie etiudy, Miserere*, CD Accord 1997.

¹¹ *Paweł Szymański. Works for Piano. Maciej Grzybowski. Piano*, EMI 2006 (EMI 0946 3 71878 2 1). Wykorzystano nagranie z 2002 roku za zgodą Universal Music Polska.

Przykład 1. Fragment struktury pierwotnej „wyciągnięty” z taktów 208-264 *Pierwszej etudy*

operacji, które można ująć w postaci algorytmu¹². Prawdopodobne kroki tego algorytmu są następujące:

1. trójdźwięki ze struktury pierwotnej podzielić na 8 grup, w ten sposób, aby grupy miały tyle akordów, ile wynoszą drugie potęgi liczb od 1 do 8, czyli $1^2 = 1$, $2^2 = 4$, $3^2 = 9$, $4^2 = 16$, $5^2 = 25$, $6^2 = 36$, $7^2 = 49$, $8^2 = 64$;
2. pobierać ze struktury pierwotnej po jednym akordzie i powtarzać go co 5 ósemek tyle razy, ile wynosi podstawa potęgi grupy, do której akord należy;
3. pierwszemu z serii tożsamy akordów nadaj dynamikę *ff*, a wszystkim pozostałym *mf*, przy czym dźwięki *ff* zapisz w postaci pustych rombów, a dźwięki *mf* – zwykłymi nutami zaczerpionymi; nie zmieniaj rejestru kolejnych pokazów tego samego akordu;
4. każdy kolejny akord struktury wyjściowej umieść na jednej z pięciu pozycji/ósemek w takcie, przy czym możliwe jest wprowadzenie go zarówno w pozycji dotąd „wolnej”, jak i „zajętej”, czyli tam, gdzie już jest akord;
5. odległości między dwoma kolejnymi akordami *ff* powinny w utworze stopniowo maleć od 15 do 3 ósemek;
6. jeśli jakiś moment okaże się trudny wykonawczo, możesz dokonać zmiany liczby powtórzeń akordów i pominąć niektóre składniki akordu;
7. dodaj stosowne zakończenie.

Z transformowanej za pomocą algorytmu struktury pierwotnej powstała bardzo wyrefinowana konstrukcja dźwiękowa, a dokładniej mówiąc – akordowa. Konstrukcja liczy 217 akordów *ff*, które są rozłożone na 8 faz i zakończenie. Kolejne fazy tej konstrukcji dźwiękowej charakteryzuje coraz większa liczba akordów *ff* i coraz większa liczba powtórzeń tych akordów, co powoduje, że różne miejsca utworu mają różny stopień zagęszczenia akordów. Utwór otwiera jeden niepowtórzony akord *ff*, po dłuższej pauzie pojawiają się cztery akordy *ff*, każdy w dwóch pokazach z pauzami między nimi, potem słyszymy dziewięć akordów *ff*, każdy w trzech pokazach z pauzami między nimi itd. Dla odmiany w ostatnich fazach i zakończeniu akordy *ff* są gęsto otoczone akordami cichszymi. Rozkład akordów *ff* i ich powtórzeń w utworze pokazuje tabela 1.

¹² „ściśle przestrzegane są (...) ilości powtórzeń akordów w danej pozycji, a także relacje pomiędzy pozycjami wyznaczonymi algorytmicznie.” K. Łabuś, *op. cit.*, s. 31.

Tabela 1. Akordy struktury konwencjonalnej i ich występowanie w *Pierwszej etudzie*

Kolejne fazy utworu; w nawiasie podano takty	Liczba akordów struktury pierwotnej (w dynamice <i>ff</i>)	Liczba powtórzeń jednego akordu (w dynamice <i>ff</i> i <i>mf</i>)	Liczba wszystkich akordów (w dynamice <i>ff</i> i <i>mf</i>)
1 (1-2)	$1^2 = 1$	1	1
2 (3-12)	$2^2 = 4$	2	8
3 (13-34)	$3^2 = 9$	3	27
4 (35-77)	$4^2 = 16$	4	64
5 (78-147)	$5^2 = 25$ (w rzeczywistości jest 26)	5	125
6 (148-235)	$6^2 = 36$ (w rzeczywistości jest 35)	6	216
7 (236-345)	$7^2 = 49$	7	343
8 (346-463)	$8^2 = 64$	8	512
Zakończenie (464-476)	13	swobodnie	79
	Razem: 217		Razem: 1375

Inną cechą wcześniejszych założeń są zmieniające się relacje między akordami *ff*. Można je omówić, posługując się liczbą dzielących je ósemek, ale ponieważ w trakcie słuchania utworu słuchacz raczej nie będzie ich liczył, proponuję prostsze rozwiązanie. Polega ono na rozpoznaniu, czy między dwoma akordami *ff* akord wcześniejszy został pokazany trzy, dwa czy tylko jeden raz oraz czy pauza po ostatnim z tych pokazów była długa, krótka czy też w ogóle jej nie było. Relacje między kolejnymi akordami struktury można wtedy przedstawić w postaci symbolu $1/2/3X+0/1/2/3/4Y$, w którym X oznacza akord *ff*, który pojawia od 1 do 3 razy, a Y – pauzę, która wypełnia przestrzeń między ostatnim z pokazów a następnym akordem *ff*, która może mieć wartość od 0 do 4 ósemek.

Koncentrując się na relacjach między akordami *ff*, słuchacz na pewno zauważy, że dzielą się one na dwa podstawowe rodzaje. Pierwszy obejmuje typy wyrażone symbolami $3X+4Y$, $2X+4Y$ i $1X+4Y$. W każdym z tych przypadków nowy akord *ff* pojawia się w tej samej pozycji w takcie, co poprzedni, co powoduje przedłużenie wzoru, spokojną kontynuację pulsu i możliwość koncentracji słuchacza na treści harmoniczej. Drugi rodzaj obejmuje wszystkie pozostałe relacje. Charakteryzują się one tym, że przejście z poprzedniego do następnego akordu *ff* jest nieregularne, co w niektórych przypadkach (kiedy $Y = 0$) może być odebrane jako gwałtowne. Efektem tego rodzaju relacji jest wytrącenie słuchacza z regularnego pulsu. Fakt, że proporcje tych dwóch rodzajów relacji wynoszą 1:3, powoduje, że utwór odbieramy jako niemal stale zaskakujący.

Drugą sprawą, jaka wiąże się z relacjami między akordami *ff*, jest zmniejszająca się odległość między nimi. Możemy powiedzieć, że na przestrzeni utworu relacje te maleją od 15 do 3 ósemek lub od 3 do 1 impulsu, pod impulsami rozumiejąc akord *ff* i jego cichsze powtórzenia. Zmniejszanie odległości między sąsiednimi akordami *ff* na przestrzeni utworu dokonuje się w czterech etapach. W pierwszym z nich, obejmującym pięć pierwszych faz, obserwujemy pewnego rodzaju stabilizację, polegającą na tym, że między akordami *ff* zawsze pojawiają się 3 impulsy akordu poprzedniego, przy czym zmienia się liczba pauz ósemkowych po ostatnim pokazie. Dwie pierwsze fazy są tu wyjątkowe, gdyż kompozytor ukrywa niektóre powtórzenia pod pauzami: w pierwszej – pauzy zastępują drugi i trzeci pokaz akordu *ff*, natomiast w drugiej – wszystkie trzecie pokazy. Drugi etap tworzą fazy szósta i siódma, w których następuje łagodne przejście z trzech impulsów na dwa. Trzeci etap to samodzielna faza ósma, w której

występuje wyraźna dominacja dwóch impulsów (około 78%) nad trzema (około 22%). Ostatni etap to zakończenie, w którym zaznacza się dominacja jednego impulsu (około 85%) nad dwoma (około 15%). Zmniejszanie relacji między kolejnymi akordami *ff* na przestrzeni utworu pokazuje tabela 2.

Tabela 2. Relacje między sąsiednimi akordami *ff* na przestrzeni całego utworu.

Kolejne fazy utworu	Odległości między sąsiednimi akordami <i>ff</i> wyrażone liczbą ósemek	Liczba impulsów, czyli pokazów akordu struktury przed wejściem następnego akordu struktury; w nawiasie liczba takich zdarzeń	Typy relacji między sąsiednimi akordami <i>ff</i> wyrażone symbolami; X – akord struktury w dynamice <i>ff</i> i <i>mf</i> , Y – pauza; w nawiasie liczba wystąpień danego typu relacji
1	13	1 (1)	3X+2Y (1)
2	14-11	2 (4)	3X+1Y (2), 3X+0Y (1), 3X+3Y (1)
3	15-11	3 (9)	3X+1Y (4), 3X+2Y (2), 3X+0Y (2), 3X+4Y (1)
4	15-11	3 (16)	3X+4Y (5), 3X+1Y (5), 3X+2Y (4), 3X+3Y (1), 3X+0Y (1)
5	15-11	3 (26)	3X+4Y (10), 3X+3Y (5), 3X+1Y (5), 3X+2Y (4), 3X+0Y (2)
6	15-10	3 (30) 2 (5)	3X+3Y (12), 3X+1Y (6), 3X+0Y (6), 2X+4Y (5), 3X+2Y (4), 3X+4Y (2)
7		3 (30) 2 (19)	2X+4Y (12), 3X+1Y (10), 3X+2Y (8), 2X+3Y (7), 3X+3Y (6), 3X+0Y (6)
8		2 (50) 3 (14)	2X+4Y (18), 2X+3Y (14), 3X+0Y (9), 2X+2Y (9), 2X+1Y (8), 3X+1Y (5), 2X+0Y (1)
Zakończenie	7-3	1 (11) 2 (2)	1X+4Y (5), 1X+3Y (3), 1X+2Y (3), 2X+1Y (1), 2X+0Y (1)

Zobaczmy, jak przedstawia się fragment tej wyrafinowanej konstrukcji akordowej. Aby ostro widzieć różnicę między strukturą konwencjonalną a tą po przekształceniach algorytmicznych, wybieram fragment, który powstał z części wcześniej omówionej struktury konwencjonalnej w tonacji b-moll, mianowicie fragment zbudowany na akordach struktury nr 86-92 (zob. przykład 2). Pięć z akordów struktury należy do fazy szóstej, a ostatni do fazy siódmej. Pociąga to za sobą fakt, że akordy początkowe – z wyjątkiem akordu nr 89 – są powtarzane po sześć razy, a ostatni – według zasady – siedem razy. Jak podano wcześniej, w zakresie relacji między akordami *ff* faza szósta charakteryzuje się dominacją trzech impulsów nad dwoma impulsami. Omawiany przykład jest tego wyraźnym dowodem. Otwierający ten fragment akord nr 86, który w strukturze konwencjonalnej pełnił funkcję molowej subdominandy, tu jest ulokowany na pierwszej pozycji w takcie w oktawie trzykreślnej. Akord nr 87, pełniący w strukturze pierwotnej funkcję dominandy wtrąconej do molowej toniki trzeciego stopnia, został osadzony niżej od poprzedniego, mianowicie w oktawie razkreślnej. Pojawia się on w tym samym momencie, co trzeci pokaz poprzedniego akordu *ff*, powodując spokojną kontynuację pulsu. Z powodu nałożenia się dwóch różnych akordów struktury powstaje współbrzmienie as-c-es-ges-b, które jest czterokrotnie powtórzone, a które wnosi „powiew świeżości”. Wraz z akordem nr 88 akcja muzyczna przenosi się w jeszcze niższe rejestry, dokładnie do oktawy wielkiej. Cztery kolejne akordy to różne przewroty minorowej toniki trzeciego stopnia, czyli akordu Des-dur, powodujące w *Etudzie* pewnego

rodzaju ustabilizowanie akcji harmonicznego. Ze względu na duże podobieństwo akordy te otrzymują różne brzmienia; pojawiają się na zmianę w trzech rejestrach fortepianu.

Przykład 2. *Pierwsza etiuda*, t. 220-236. Wszystkie akordy *ff* dodatkowo zaznaczono obwódką i opatrzone numerem akordu struktury, a przy powtórzeniach postawiono liczby porządkowe

Oryginalną konstrukcją akordową połączoną z oryginalnie rozplanowaną dynamiką wspomaga artykulacja. Jeśli dynamika *ff* sprzyja łączeniu akordów w jeden ciąg, to zastosowana tu artykulacja – *sempre staccato e secco* – ma za zadanie rozdzielać akordy od siebie, aby słycać było ich pulsowanie. Z obiema etiudami wiąże się jeszcze kwestia stroju. Paweł Szymański podaje: „Wskazane jest, aby utwór wykonywać na fortepianie nastrojonym w specjalny sposób: wszystkie kwinty powinny być naturalne (3:2), każda kwinta powinna być podzielona na siedem równych półtonów”¹³. Do utworu dołączona jest tabela, która podaje przybliżone częstotliwości w tym stroju, przy $a^1 = 440$ Hz.

Druga etiuda (Prestissimo senza metro ma ritmico), melodyczna, zapisana w większości w kluczu wiolinowym, nie posiada ani metrum, ani znaków przykluczowych, ani kresek taktowych, odznacza się natomiast tym, że wszystkie dźwięki mają wartość szesnastki i przebiegają jednogłoso bez żadnych przerw. Pomocą w rozczytywaniu lawiny nut w drobnych wartościach rytmicznych jest grupowanie szesnastek, wyraźnie uzależnione od małych jednostek, jakimi są motywy.

Druga etiuda, podobnie jak pierwsza, oparta jest na strukturze pierwotnej i już podczas słuchania nie można mieć wątpliwości, że jest ona tonalna. Żeby dokonać jej rekonstrukcji, należy odrzucić wszystkie powtórzenia dźwięków i całych motywów, a następnie spisać pozostałe dźwięki na jednej pięciolinii. Po dokonaniu rekonstrukcji struktury wyjściowej, a następnie po przeprowadzeniu analizy tonalno-harmonicznej można stwierdzić, że jest ona utrzymana w tonacji h-moll z modulacjami do e-moll, fis-moll i cis-moll. Zauważono, że melodia opiera się w większości na konwencjonal-

¹³ P. Szymański, *Dwie etiudy...*, op. cit., s. 2.

nych połączeniach akordowych, wśród których często powracają układy ${}^0T-{}^0S-D-{}^0T$. Za cechy charakterystyczne tej struktury można uznać licznie występujące akordy zmniejszone (${}^0S_{II}$, D_{VII}), a także przesunięcia motywu lub też przesunięcia motywu z jednocześnie jego przekształcaniem, charakterystyczne raczej dla twórczości posttonalnej. Poniżej zamieszczam fragment zrekonstruowanej struktury pierwotnej dowodzący jej tonalności. Znaki chromatyczne obowiązują przy nutach, przy których stoją. Pod melodią dopisano funkcje harmoniczne „prawdopodobnych” akordów w tonacji e-moll. Liczby 42-45 oznaczają numerację cykli, o których będzie mowa w dalszej kolejności.

The image shows a musical score fragment with two staves. The first staff contains measures 42 and 43, and the second staff contains measures 44 and 45. The key signature is one flat (e-moll). Below the staves, harmonic functions are indicated: D, 0T, S, and SII. The numbers 42, 43, 44, and 45 are placed above the notes in their respective measures.

Przykład 3. Fragment struktury pierwotnej „wyciągnięty” z pięciolinii nr 57-63 *Drugiej etudy*

Podobnie jak w przypadku *Pierwszej etudy*, także i na jednogłosową strukturę pierwotną *Drugiej* został narzucony algorytm, który doprowadził do powstania całkowicie nowej konstrukcji dźwiękowej. Można go przedstawić w następujących krokach:

1. z konwencjonalnego obiektu zaczerpnij motyw o liczbie dźwięków od 3 do 7;
2. zestaw go z takim samym motywem skróconym o ostatni dźwięk;
3. z pary motywów utwórz jednogłos w ten sposób, że zaczynając od krótszego motywu pobieraj na zmianę z każdego motywu po jednym dźwięku, a kiedy dźwięki któregoś z motywów się wyczerpią, zacznij je pobierać z początku tego motywu; kontynuuj zadanie do momentu, kiedy wystąpią po sobie ostatnie dźwięki dwóch motywów, najpierw krótszego, potem dłuższego;
4. dodaj jeden dźwięk o takiej wysokości, jaką zakończył się poprzedni odcinek;
5. z konwencjonalnego obiektu zaczerpnij następny motyw o liczbie dźwięków od 1 do 14;
6. dokonaj repetycji każdego dźwięku tego motywu;
7. oceń utworzoną konstrukcję dźwiękową i po jej akceptacji zacznij tworzyć następną opartą na następnych partiach materiału obiektu konwencjonalnego.

Efektom działania algorytmu na melodycznym obiekcie konwencjonalnym jest konstrukcja dźwiękowa złożona z regularnych cykli, przy czym każdy cykl obejmuje: 1) odcinek oparty na desynchronizacji pary motywów, który będę nazywać odcinkiem desynchronizacyjnym; 2) pojedynczy dźwięk dodany, 3) odcinek oparty na repetycjach dźwięku, czyli repetycyjny.

Odcinek desynchronizacyjny ma bardzo precyzyjną budowę, a dostrzeżenie na jej początku pary motywów pozwala przewidzieć ciąg dalszy. Przewidywalna jest nie tylko liczba dźwięków i liczba motywów w odcinku, ale także dokładny przebieg dźwięków w czasie. Istnienie aż pięciu rozmiarów par motywów o liczbach dźwięków 2 i 3, 3 i 4, 4 i 5, 5 i 6, 6 i 7 pociąga za sobą powstanie pięciu rozmiarów odcinków. Liczbę dźwięków odcinka można obliczyć, stosując najmniejszą wspólną wielokrotność dwóch liczb, w tym przypadku liczb dźwięków w parze motywów. Ponieważ motywy nie pokazują się

w dwugłosie, lecz w jednogłosie, wynik trzeba jeszcze pomnożyć przez dwa. Dla kolejnych par motywów pełen obrót, czyli przebieg od początku dwóch motywów do ich zakończenia, będzie liczył 12, 24, 40, 60 i 84 dźwięki. Niezależnie od rozmiaru wszystkie odcinki desynchronizacyjne mają podobny schemat. Motywy zaczynają w nich przebiegać jakby jeden za drugim, przynosząc repetycje. Od początku drugiego wejścia krótszego motywu zaczyna się proces desynchronizacji, inaczej mówiąc, proces „zapętlenia” motywów. Najpierw czoła motywów stopniowo „oddalają” się od siebie, w środku odcinka pojawia się samotnie czoło krótszego motywu, potem z kolei czoła tych motywów stopniowo „przybliżają” się do siebie. Na koniec motywy znowu przebiegają jakby jeden za drugim, dając pewną liczbę repetycji. Oczywiście, im dłuższe motywy, tym dłuższa środkowa faza – z desynchronizacją motywów.

Podobnie jak w przypadku odcinka desynchronizacyjnego, także i w odcinku repetycyjnym materiałem wyjściowym są konwencjonalne motywy. Ich rozmiary – od 1 do 14 dźwięków – i poddanie każdego jego dźwięku repetycji powoduje, że powstają odcinki w czternastu rozmiarach; najkrótszy liczy 2, a najdłuższy – 28 dźwięków.

Odcinki desynchronizacyjny i repetycyjny są scalone z sobą za pomocą dodatkowego dźwięku o takiej wysokości, jaką posiada ostatni dźwięk odcinka desynchronizacyjnego. Dlaczego kompozytor wprowadził ten dźwięk? Moim zdaniem uczynił tak, aby ułatwić pianiście wykonanie utworu. Zwróćmy uwagę na to, że zarówno odcinek desynchronizacyjny, jak i repetycyjny mają parzystą liczbę dźwięków. W wyniku ich bezpośredniego połączenia otrzymuje się parzystą liczbę dźwięków, co oznacza, że pianista musiałby zaczynać każdy kolejny cykl zawsze tą samą ręką, co nie wydaje się rozwiązaniem komfortowym. Dodanie jednego dźwięku w środku cyklu zdecydowanie zmienia tę sytuację. Dzięki temu zabiegowi pianista rozpoczyna każdy kolejny cykl inną ręką. Pobocznym efektem wprowadzenia dodatkowego dźwięku jest utworzenie jeszcze jednej repetycji.

Druga etiuda składa się z 72 cykli, z których najdłuższy liczy 113 szesnastek ($84 + 1 + 28 = 113$), a najkrótszy 15 szesnastek ($12 + 1 + 2 = 15$). Z oglądu cykli pod różnymi względami można sądzić, że Szymański tworzył je z pewną swobodą. Cykle są regularne z wyjątkiem numerów 2, 7, 9 i 12, w których nastąpiła niewielkich rozmiarów redukcja materiału. Z pięciu rozmiarów odcinków desynchronizacyjnych każdy pojawia się inną liczbę razy. Do najczęściej występujących należą odcinki z motywami najkrótszymi, przy czym zdecydowanie dominują odcinki oparte na motywach 3- i 4-dźwiękowym. Bardziej melodyjne od desynchronizacyjnych odcinki repetycyjne mają długość niezależną od wcześniejszych fragmentów konstrukcji dźwiękowej; np. desynchronizacje motywów 2- i 3-dźwiękowych są uzupełniane zarówno najkrótszymi, jak i najdłuższymi odcinkami repetycyjnymi. Całościową formę *Drugiej etiudy* tworzą obok 72 cykli krótki wstęp i bardziej od niego rozwinięte zakończenie, oba zbudowane wyłącznie z nieregularnych desynchronizacji motywów.

Tonalna struktura wyjściowa przetransformowana za pomocą algorytmu wyłania się w nowej konstrukcji dźwiękowej miejscami w sposób bardziej uchwytnej, a miejscami mniej. Słuchanie *Drugiej etiudy* to ciągłe przechodzenie z tonalności w posttonalność. Przyjrzyjmy się cyklowi nr 45 utworu, który jest algorytmicznym przetworzeniem części fragmentu struktury konwencjonalnej przedstawionej w przykładzie 3. Wybrany cykl ma „u spodu” 16-dźwiękową melodię w tonacji e-moll, której podstawę harmoniczną mogłyby tworzyć akordy subdominanty i subdominanty drugiego stopnia, a więc akordy A-dur i fis-moll. Te 16 dźwięków pozwoliło na skonstruowanie 81-dźwiękowej, 3-elementowej konstrukcji. Rozpoczynający cykl odcinek desynchronizacyjny powstał z motywów 5- i 6-dźwiękowego, przy czym dłuższy motyw ma następujący skład dźwiękowy: e³-d³-

cis³-h²-a²-gis². Obydwa motywy interferują ze sobą, przynosząc ciekawe „zapętlenie dźwięków” o rozmiarze 60 szesnastek. Jeśli przyjąć za czoło motywów dźwięk e³, to relacje między czołami wszystkich wejść motywów przedstawiają się następująco: 1) dwa czoła następują bezpośrednio po sobie, 2) w drugiej parze drugie czoło w stosunku do pierwszego wchodzi z opóźnieniem trzech dźwięków, 3) w trzeciej parze drugie czoło wchodzi z opóźnieniem pięciu dźwięków, 4) czoło krótszego motywu pozostaje bez pary, 5) w czwartej parze drugie czoło wchodzi z opóźnieniem trzech dźwięków, 6) w piątej parze czoła następują bezpośrednio po sobie. Otrzymana struktura dźwiękowa raczej nie budzi skojarzeń z tonalnością. Ostatnim dźwiękiem odcinka desynchronizacyjnego jest gis², który zgodnie z zasadą został zdublowany. Bezpośrednio po nim następuje odcinek repetycyjny zbudowany na 10-dźwiękowym motywie. W przeciwieństwie do poprzedniego, ten jest całkowicie tonalny; tak jak jego pierwowzór pokazuje przejście z akordu A-dur na fis-moll.

Przykład 4. Cykl nr 45 (pięciolinie nr 60-63). Obwódką zaznaczono dźwięk dodatkowy, łączący odcinki desynchronizacyjny i repetycyjny

Konstrukcja dźwiękowa to jednak nie cała *Druga etiuda*, lecz zaledwie jej podstawowy szkielet, który w dalszej fazie twórczej został uzupełniony wieloma niuansami. W celu uniknięcia monotonii i uatrakcyjnienia tej „mechanicznej” kompozycji Paweł Szymański wprowadził dla wybranych dźwięków etiudy artykulację *poco marcato*, w notacji oddaną za pomocą pustych rombów. Aby taka artykulacja robiła odpowiednie wrażenie, musiała być stosowana oszczędnie. Pojawia się tylko w 11 odcinkach desynchronizacyjnych, z których trzy przypadają na pierwszą połowę utworu (cykle nr 7, 18, 28), a osiem – na drugą połowę (cykle nr 37, 45, 52, 58, 63, 67, 70, 72). Takie proporcje mogą świadczyć o tym, że kompozytor zamierzał uatrakcyjnić być może już w jakimś stopniu rozpoznaną

przez słuchaczy konstrukcję. W każdym z jedenastu odcinków *poco marcato* stosowane jest według z góry określonych zasad. Pojawia się zawsze na początku odcinka, zawsze w parach dźwięków o tej samej wysokości, przy czym w kolejnych parach odstęp tych artykulacji rośnie regularnie o dwa dźwięki. Z uwagi na zróżnicowanie motywiczne odcinków desynchronizacyjnych różne są miejsca występowania kolejnych par dźwięków *poco marcato*. Np. w odcinku z motywami 3- i 4-dźwiękowym druga para *poco marcato* jest ulokowana na 9. i 12. szesnastkach, a w odcinku z motywami 6- i 7-dźwiękowym – już na 15. i 18. Oprócz tego Szymański uzależnia liczbę par dźwięków *poco marcato* od rozmiaru odcinka; najkrótsze mają po jednej parze takich artykulacji, najdłuższe – po pięć.

Wśród innych parametrów, które wyniosły *Drugą etiudę* z obszaru czystej techniki w obszar estetyczny, istotne są przede wszystkim: usytuowanie dźwięków w najwyższych rejestrach fortepianu, tempo *prestissimo*, dynamika *ppp*, zastosowanie pedału i efektu *lascia vibrare* oraz strój z naturalnymi kwintami, który ewentualnie może być zastąpiony strojem równomiernie temperowanym. Po *Pierwszej etiudzie*, która zaprowadziła słuchacza w krainę trójdźwięków wędrujących po różnych rejestrach fortepianu, *Druga* przenosi go w krainę melodii w górnych rejestrach fortepianu.

Fakt, że *Dwie etiudy* na fortepian Pawła Szymańskiego są pewnego rodzaju muzyką samozwrotną o dwoistej strukturze, skłania mnie do usytuowania ich w szerokim kręgu tekstów, które Linda Hutcheon nazywa współczesną parodią¹⁴. Według tej kanadyjskiej badaczki literatury współczesna parodia – traktowana jako gatunek – to powtórzenie, które z krytyczną różnicą implikuje „dystans pomiędzy tekstem w tle, który jest parodiowany, a nowym wcielającym go dziełem”¹⁵. Przykładami tego współczesnego gatunku parodii są historiograficzne metapowieści typu *Imię róży* Umberta Eco czy *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa¹⁶, filmy, np. *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam* Woody’ego Allena, obrazy, np. *Plenti-Grand Odalisque* Mela Ramosa, a także utwory muzyczne, np. *Sinfonia* Luciano Berio. *Dwie etiudy* Pawła Szymańskiego spełniają wszelkie warunki współczesnej parodii muzycznej. Tekstem parodiowanym jest w każdej etiudzie tonalna muzyka późnego baroku, tekstem parodiującym – nowa konstrukcja dźwiękowa powstała przez różnego rodzaju transformacje struktury pierwotnej, wśród których ważną rolę odgrywają transformacje algorytmiczne. Na dowód, że nie jest to przypadek, przytaczam stosowny fragment wypowiedzi kompozytora:

Mnie interesuje taka sytuacja, kiedy punktem wyjścia staje się struktura już w jakimś stopniu złożona. Komponowanie odbywa się wtedy poprzez przekształcanie tej struktury. Biegnie ona wówczas, jak gdyby równoległe do utworu, ale w podtekście, nie występuje nigdy w oryginalnej postaci. Aby nie było to czystą spekulacją trzeba zrobić tak, żeby w odbiorze możliwe było odróżnienie tego, co należy do struktury pierwotnej od tego, co jest jej transformacją lub pochodzi wręcz z zewnątrz. Innymi słowy, trzeba potencjalnemu słuchaczowi dać szansę domyślania się tego podtekstu.¹⁷

Linda Hutcheon w swojej teorii parodii nie ogranicza się jednak do wymiaru tekstowego i stwierdza, że parodia ma także wymiar pragmatyczny, który przybiera u niej

¹⁴ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.

¹⁵ *Ibidem*, s. 64.

¹⁶ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 216-229.

¹⁷ P. Szymański, *Autorefleksja...*, *op. cit.*, s. 297.

nazwę etosu. Podaje, że etos parodii to regulatywny, zaplanowany przez twórcę odbiór osiągnięty przez działanie samego tekstu¹⁸. Etos parodii ma wiele możliwości nacechowania; sięga od etosu ośmieszania przez etos neutralny aż do etosu poważania. Przykładami muzycznymi, podanymi przez samą Hutcheon, są *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* Bertolta Brechta i Kurta Weilla jako parodia ośmieszająca i *Sinfonia* Luciana Berio jako parodia poważna. Ustalenie, jakiego rodzaju etos parodii niosą z sobą *Dwie etiudy* Pawła Szymańskiego, raczej nie sprawia kłopotów. Zdecydowanie mamy tutaj do czynienia z etosem poważnym. Etos ten polega na wskazaniu wartości, jaką w muzyce przeszłości stanowiła tonalność, ale jednocześnie na wskazaniu nowej wartości, jaką może być – otrzymana drogą wyrafinowanych decyzji – posttonalność.

Violetta Kostka

Summary

Dwie etiudy na fortepian Pawła Szymańskiego. Dwupoziomowość a problem parodii

Większość kompozycji Pawła Szymańskiego ma „u spodu” struktury konwencjonalne, które razem z odmiennymi strukturami powierzchniowymi dają słuchaczom wrażenie pewnej dwoistości czy dwupoziomowości. Dla takich właśnie kompozycji opracowałam metodę badawczą, na którą składają się: 1) odkrycie ukrytej struktury konwencjonalnej w takim kształcie, w jakim występuje w partyturze, 2) rozpoznanie sposobów transformacji konwencjonalnej struktury i 3) wskazanie parametrów muzycznych, które wpłynęły na estetyczny kształt ostatecznej konstrukcji dźwiękowej. W niniejszym artykule tą właśnie metodą przeanalizowane zostały *Dwie etiudy* na fortepian (1985).

W wyniku badań *Pierwszej etiudy* stwierdzam, że utwór ma „u spodu” 217 trójdźwięków tworzących narrację w tonacji f-moll. To, co jednak słyszymy „na powierzchni”, to efekt wielu operacji na strukturze konwencjonalnej, z których najważniejsze są: algorytmiczne przekształcenia materiału dźwiękowego połączone z pewnymi założeniami dynamicznymi. Oryginalną konstrukcją wspiera jeszcze specjalna artykulacja i strój naturalny. *Druga etiuda* powstała z melodii w tonacji h-moll, którą charakteryzuje szereg zwrotów konwencjonalnych, ale także **nowsze przesunięcia motywu**. Ostateczny kształt etiudy jest wynikiem zastosowania algorytmu narzuconego na materiał dźwiękowy, a także bardzo precyzyjnie użytej artykulacji *poco marcato*, umieszczenia dźwięków w wysokich rejestrach fortepianu, zastosowaniu stroju naturalnego itp.

Fakt, że *Dwie etiudy* są pewnego rodzaju muzyką samozwrotną o dwoistej strukturze skłania mnie do usytuowania ich w szerokim kręgu tekstów, które Linda Hutcheon nazywa współczesną parodią. Wychodząc z założenia, że nie jest możliwa transhistoryczna definicja parodii, Hutcheon konstruuje własną, wg której parodia to powtórzenie z krytyczną różnicą. Wg tej teorii każda parodia ma swój wymiar strukturalny i pragmatyczny. W *Dwóch etiudach* tekstem parodiowanym jest konwencjonalna muzyka baroku, tekstem parodiującym – dosyć złożona, nowoczesna konstrukcja dźwiękowa, spod której „wyziera” konwencja. Gdy zaś chodzi o pragmatykę, czyli etos, *Dwie etiudy* prezentują etos poważania, co zresztą potwierdzają wypowiedzi kompozytora.

Keywords: Paweł Szymański, *Dwie etiudy*, dwupoziomowość, struktura konwencjonalna, struktura powierzchniowa, algorytm, tonalność, posttonalność, parodia.

¹⁸ L. Hutcheon, *Teoria parodii...*, op. cit., s. 98.

- Chłopecki Andrzej, komentarz do CD *Paweł Szymański: Partita III, Lux aeterna, Partita IV, Dwie etiudy, Miserere*, CD Accord 1997 [ACD 038].
- Granat-Janki Anna, *Klasyczne archetypy w dziełach Pawła Szymańskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego archetyp. The musical work and its archetype*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2006.
- Granat-Janki Anna „Surconventionalism” in the interpretation of Paweł Szymański and Stanisław Krupowicz, „Musicology Today”, Rumunia 2010, www.embedit.in/NucVkJLWj.swf (5.08.2011).
- Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
- Hutcheon Linda, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
- Kostka Violetta, „Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego jako utwór algorytmiczny, artykuł przygotowywany do wydania w gdańskim roczniku „Aspekty Muzyki”.
- Kostka Violetta, „Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Algorytm i struktura*, „Muzyka” 2013, nr 4.
- Kostka Violetta, „Through the Looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa i jej estetyczne szaty*, artykuł przygotowywany do druku w „Polskim Roczniku Muzykologicznym” 2014.
- Kostka Violetta, „Through the Looking Glass I” na orkiestrę Pawła Szymańskiego. *Algorytmiczna konstrukcja dźwiękowa*, artykuł przygotowywany do druku w wydawnictwie Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.
- Kostka Violetta, *Kompozycje algorytmiczne Pawła Szymańskiego. Metoda badawcza i jej zastosowanie do drugiej z „Dwóch etiud” na fortepian*, w: *Forum Muzykologiczne 2012-2013. Musica ecclesiastica – vetus et nova*, Warszawa 2014.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego. Nawiązania do tradycji i algorytmiczne konstrukcje w „Preludium i Fudze” na fortepian oraz w „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, artykuł przygotowywany do druku w wydawnictwie Musica Iagellonica.
- Kostka Violetta, *Paweł Szymański’s Music in the Context of Sociocultural Changes of the last Decades*, artykuł przygotowywany do wydania przez Lithuanian Academy of Music and Theatre w Wilnie.
- Kostka Violetta, *Values of Paweł Szymański’s Music*, w: *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification. Kraków, Poland, October 2, 2010*, red. T. Malecka, M. Pawłowska, Kraków 2013, t. 2.
- Kostka Violetta, *Wartości muzyki Pawła Szymańskiego*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 5, red. M. Bristiger, www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_5_kostka1.pdf (28.02.2014).
- Łabuś Katarzyna, *Krupowicz i Szymański: dwa oblicza surkonwencjonalizmu w polskiej muzyce współczesnej (2)*, „Muzyka21” 2009, nr 6.
- Naliwajek Katarzyna, *Modele struktury muzycznej w „Bagatelle für A.W.” Pawła Szymańskiego*, „Muzyka” 2001, nr 1.
- Naliwajek Katarzyna, „Partita IV” Pawła Szymańskiego i jego „utopia podwójności muzyki”, „Przegląd Muzykologiczny” 2004, nr 4.
- Szymański Paweł, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986.
- Szymański Paweł, *From Idea to Sound. A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound. Proceedings of the International Musicological Symposium held at Castle Nieborów in Poland, 4-5 IX 1985*, red. A. Czekanowska, M. Velimirovič, Z. Skowron, Warszawa 1993.
- Szymański Paweł, [wypowiedź z 1979 roku], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego*, książka programowa pod red. A. Chłopeckiego, K. Naliwajek, Warszawa 2006.