

# Piąta część *Villanelle* Pawła Szymańskiego w świetle teorii mieszania pojęciowych<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.3

Oglądając przedstawienie teatralne, widzowie zwykle zdają sobie sprawę z tego, że pod wpływem zewnętrznych bodźców tworzą różnego rodzaju mieszaniiny. Bohater, na którym skupiają uwagę, jest postrzegany jako mieszaniina dwóch tożsamości: może być całkowicie fikcyjny, ale porusza się i mówi tak, jak aktor, znajduje się tam, gdzie aktor, i wykonuje gesty, które są gestami aktora. Rama znaczeniowa przedstawienia teatralnego jest innego rodzaju mieszaniiną. Patrząc na konkretną scenę, widzowie dostrzegają deski teatralne, rekwizyty i aktora stojącego naprzeciw nich, ale jednocześnie rozumieją, że jest to świat fikcyjny. Te i wiele innych, podobnych sytuacji zainspirowało Gilles'a Fauconniera i Marka Turnera do opracowania teorii mieszania pojęciowych [*conceptual blending theory*], głoszącej, że podstawą dużej części ludzkiego myślenia i działania jest operacja kognitywna, w czasie której dochodzi do mieszania pojęć znanych w celu stworzenia z nich pojęcia nowego, gotowego do wykorzystania w szerszym bądź innym kontekście. Teoria została opublikowana w 2002 roku w książce zatytułowanej *The Way We*

*Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*<sup>2</sup>.

Niemal od początku swego istnienia teoria mieszania pojęciowych Fauconniera i Turnera była przedmiotem zainteresowania specjalistów z różnych dziedzin, którzy ją recenzowali i testowali, ale także metodologicznie dopracowywali, uzupełniali i rozwijali<sup>3</sup>. Okazało się, że znakomicie sprawdza się na gruncie nauk o sztuce, służąc wyjaśnianiu procesów twórczych oraz interpretowaniu sposobów odbioru i rozumienia sztuki. W badania tego rodzaju zaangażowali się także muzykolodzy, których zaciekały przede

<sup>2</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002; polskie wydanie: *Jak myślimy. Mieszaniiny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. I. Michalska, Warszawa 2019. Wcześniej fragmenty tej teorii zostały ogłoszone w serii artykułów, np. M. Turner, G. Fauconnier, *Conceptual Integration and Formal Expression*, "Journal of Metaphor and Symbolic Activity" 1995, t. 10, nr 3, [https://www.researchgate.net/publication/228300228\\_Conceptual\\_Integration\\_and\\_Formal\\_Expression/link](https://www.researchgate.net/publication/228300228_Conceptual_Integration_and_Formal_Expression/link) (dostęp: 12.07.2021).

<sup>3</sup> C. Bache, *Constraining Conceptual Integration Theory. Levels of Blending and Disintegration*, „Journal of Pragmatics” 2005, t. 37, nr 10, s. 1615–1635; T. Rohrer, *Mimesis, Artistic Inspiration and the Blends We Live by*, „Journal of Pragmatics” 2005, t. 37, nr 10, s. 1686–1716; A. Libura, *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław 2010. Zob. *Blending and Conceptual Integration* [bibliografia], <https://markturner.org/blending.html> (dostęp: 21.02.2022).

<sup>1</sup> Problem tego rodzaju został zainicjowany w artykule: V. Kostka, *Conceptual Integration Network as Musicologist's Work Tool*, [w:] *Proceedings of the Worldwide Music Conference 2021*, red. I.D. Khannanov, R. Ruditsa, t. 1, Cham 2021, s. 44–51.

wszystkim reakcje odbiorców na muzykę<sup>4</sup>. Rezultatem ich dotychczasowych badań jest opis mieszanin pojęciowych dwóch rodzajów: muzyczno-muzycznych [*intra-musical blends*]<sup>5</sup> i muzyczno-pozamuzycznych [*extra-musical blends*]<sup>6</sup>. Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie czytelnikowi głównych założeń teorii mieszanin pojęciowych i przedstawienie możliwości wykorzystania jej w praktyce. To ostatnie zadanie zostanie zrealizowane na podstawie mieszanin pojęciowych dostrzeżonych przez mnie podczas słuchania jednego utworu Pawła Szymańskiego, mianowicie piątej części *Villanelle* na kontratenor, dwie altówki i klawesyn do słów Jamesa Joyce’a. Interpretacja obejmie kolejno: ustalenie zbiorów pojęć poetyckich i muzycznych; zaprezentowanie zmieniających się w czasie muzycznych mieszanin stylistycznych i mieszanin semantycznych/znaczeniowych oraz podsumowanie wyników badań. Oprócz tego w tekście znajdują się: wilanella Joyce’a, przykłady nutowe, tabela z charakterystyką trzech faz utworu i diagramy przedstawiające sieci zintegrowanych pojęć.

## GŁÓWNE ZAŁOŻENIA TEORII MIESZANIN POJĘCIOWYCH

Myśl, że kreatywność nie ogranicza się do nauki i sztuki, towarzyszyła ludzkości wiele setek lat, ale początkowo odnosiła się wyłącznie do szczególnych przypadków tego, co jest nazywane mieszaniami pojęciowymi lub miksowaniem. W ostatnich dziesięcioleciach badaczom takim, jak Arthur Koestler, Steven Mithen i Margaret Boden, udało się wyjść poza cechy szczególne pojedynczych przykładów niezwykłej ludzkiej kreatywności i stwierdzić, że nie jest ona zarezerwowana tylko dla geniuszy i nadzwyczajnych aktów

twórczych<sup>7</sup>. W 1993 roku Gilles Fauconnier i Mark Turner rozpoczęli wieloletni projekt badawczy, który zakończył się twierdzeniem, że twórcze myślenie dokonuje się w drodze mieszania pojęciowego i jest podstawową aktywnością ludzkiego umysłu, odpowiadającą za rozwój języka, sztuki, religii, nauki, techniki i wielu innych spraw. Wysoka liczba odkrytych przypadków mieszanin pojęciowych pozwoliła autorom teorii na konkluzję, że „[t]worzenie mieszanin nie jest jakimś dodatkiem do naszego życia w świecie; to jest nasz sposób życia w nim, to «życie w mieszaninie» lub też raczej życie w wielu skoordynowanych ze sobą mieszaninach”<sup>8</sup>. Choć mieszaniny pojęciowe zostały uznane za podstawowe operacje ludzkiego umysłu, autorzy podkreślają, że część z nich jest przez ludzi uświadamiana, inna część natomiast nie, ale niektóre operacje wcześniej „zakulisowe” można poznać przy uważnej analizie ostatecznych efektów myślenia lub podobnych procesów myślenia<sup>9</sup>.

Kluczowym terminem teorii mieszanin pojęciowych Fauconniera i Turnera jest przestrzeń mentalna [*mental space*], czyli pewien obszar pojęć dotyczących jednej ramy znaczeniowej<sup>10</sup>. W czasie myślenia i mówienia umysł człowieka wytwarza jednocześnie co najmniej trzy lub cztery takie przestrzenie mentalne. Ponieważ proces myślowy jest z reguły złożony, badacze ujmują go w schemat sieci integracji pojęciowej z przestrzeniami mentalnymi ukazanymi za pomocą kół i linii ze strzałkami, podkreślając, że jest to tylko ujęcie migawkowe. Podstawowy diagram obejmuje: dwie przestrzenie wkładowe [*input spaces*], przestrzeń ogólną [*generic space*] oraz przestrzeń zmieszaną [*blended space*]. Dwukierunkowe linie między przestrzeniami mają znaczenie symboliczne i wskazują, że myśl ludzka może ze swobodą przechodzić z przestrzeni ogólnej do wkładów i do przestrzeni zmieszanej, ale także w kierunku odwrotnym.

Omawiany tu proces kognitywny zachodzi zawsze zgodnie z zasadami konstytutywnymi i kierującymi [*constitutive and governing principles*]. Podstawowe

<sup>4</sup> N. Cook, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory” 2001, t. 23, nr 2, s. 170–193; L. Zbikowski, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002; L. Zbikowski, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford 2017; „Musicae Scientiae” 2018, t. 22, nr 1, wyd. specjalne pt. *Creative Conceptual Blending in Music*, red. E. Cambouropoulos, D. Stefanou, C. Tsougras.

<sup>5</sup> Np. C. Tsougras, D. Stefanou, *Embedded Blends and Meaning Construction in Modest Musorgsky’s „Pictures at an Exhibition”*, „Musicae Scientiae” 2018, t. 22, nr 1, op. cit., s. 47–48.

<sup>6</sup> Np. M. Antović, *Multilevel Grounding. A Theory of Musical Meaning*, London–New York 2022.

<sup>7</sup> A. Koestler, *The Act of Creation*, New York 1964; *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, red. S. Mithen, London–New York 1998; M. Boden, *The Creative Mind. Myths and Mechanisms*, London–New York 2003.

<sup>8</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. 589–590.

<sup>9</sup> M. Turner, *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford 2014, s. 2–9.

<sup>10</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. 152.

zasady konstytutywne głoszą, że: część pojęć jednej przestrzeni wkładowej ma swoje odpowiedniki w części pojęć drugiej przestrzeni wkładowej, mieszanina jest zbudowana z wyselekcjonowanych pojęć obu przestrzeni wkładowych i dochodzi w niej do wyłonienia się struktury, jakiej nie miała żadna z przestrzeni wkładowych<sup>11</sup>. Wspomniana emergentna struktura lub emergentne znaczenie może być też coraz bardziej rozwijane. Według autorów teorii taka struktura „[m]oże powstać na trzy sposoby: przez kompozycję projekcji z wkładów, przez domknięcie polegające na niezależnym dobieraniu ram i scenariuszy oraz przez rozwijanie («uruchamianie mieszaniny»)<sup>12</sup>. Zasady kierujące integracją pojęciową obejmują m.in. kompresję, topologię i rozpakowywanie amalgamatu. Najpowszechniejszą z nich jest zasada kompresowania wszystkiego, co rozproszone<sup>13</sup>. Jak wynika z teorii, najczęściej kompresujemy czas, a przykładami skompresowanego czasu są np. streszczenie jakiejś historii i akcentowanie kluczowych momentów czyjegoś życia. Bez względu na wewnętrzne komplikacje, wszystkie zasady konstytutywne i kierujące mają do osiągnięcia jeden nadrzędny cel – uzyskać ludzką miarę dla danej rzeczy lub zjawiska, oraz kilka celów pośrednich, w tym – wzmocnić zachodzące między wkładami istotne związki [*vital relations*], takie jak Czas, Przestrzeń, Przyczyna-Skutek, Część-Całość, Zmiana, Tożsamość, Reprezentacja, Rola, Analogia, Rozbieżność, Podobieństwo itp.<sup>14</sup>.

Wśród różnych typów sieci zintegrowanych pojęć są cztery, których schematy się powtarzają. Pierwszym jest sieć prosta polegająca na tym, że w jednym wkładzie pojawia się rama znaczeniowa, czyli jakiś zakres kulturalnej bądź biologicznej historii człowieka, natomiast w drugiej – tylko niektóre elementy tej ramy. Przykładowo, może to być wkład z rodziną oraz drugi wkład z Paulem i Sally; „[k]iedy wyobrażamy sobie, że Paul jest ojcem Sally, tworzymy mieszaninę, w której jakaś część struktury ramy rodziny zostaje zintegrowana z elementami Paul i Sally.”<sup>15</sup> W sieci lustrzanej wszystkie przestrzenie mają taką samą ramę organizującą,

czyli taką samą naturę istotnych działań, zdarzeń i ich uczestników. Sieć takiego typu powstaje np. kiedy próbujemy odpowiedzieć na pytanie: w którym miejscu buddyjski mnich spotkałby sam siebie na górskiej ścieżce, wzięwszy pod uwagę, że jednego dnia zaczął wchodzić na górę o świcie i dotarł na szczyt o zachodzie słońca oraz to, że innego dnia zaczął schodzić z góry o świcie i dotarł na dół o zachodzie? W tym przypadku przestrzenie ogólna i wkładowe zawierają człowieka/mnicha na górskiej ścieżce, a przestrzeń zmieszana – dwóch mężczyzn idących po górskiej ścieżce w przeciwnych kierunkach, spotykających się w jednym konkretnym miejscu<sup>16</sup>. Trzecim typem jest sieć jednozakresowa, która posiada „dwie przestrzenie wkładów z różnymi ramami organizującymi, z których jedna jest wykorzystana do zorganizowania mieszaniny”<sup>17</sup>. Sieci jednozakresowe są prototypami wysoce konwencjonalnych metafor typu źródło-cel, doskonale opisanymi przez George’a Lakoffa i Marka Johnsona<sup>18</sup>. Ostatni typ sieci – dwuzakresowy – charakteryzuje się wkładami z odmiennymi ramami organizującymi oraz ramą organizującą mieszaninę, która zawiera elementy każdej ramy z wkładów. Przykładem może być „pulpit komputera”<sup>19</sup>. W jednym wkładzie jest tu rama pracy biurowej (o czym świadczą foldery i kosze na śmieci), w drugim – rama standardowych poleceń komputerowych, natomiast mieszanina czerpie zarówno z jednej, jak i drugiej ramy wkładowej. Ponieważ w tym typie sieci niejednokrotnie dochodzi do gwałtownej kolizji aktywizującej wyobraźnię, uznano go za szczególnie ważny w kreowaniu i interpretowaniu sztuki.

Jest już wystarczająco dobrze udowodnione, że mieszaniny pojęciowe są dostępne nawet dzieciom w bardzo młodym wieku. Jako przykład podana jest bajka *Harold and the Purple Crayon* (1983) Crocketta Johnsona, opowiadająca historie małego Harolda, który „używa swojej purpurowej kredki do rysowania, a cokolwiek narysuje staje się prawdziwe”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>18</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980; polskie wydanie: *Metafory w naszym życiu*, tłum. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2020.

<sup>19</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. 193.

<sup>20</sup> M. Turner, *The Art of Compression*, [w:] *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, red. M. Turner, New York 2006, s. 107. To i dalsze tłumaczenia z angielskiego – autorka.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 464.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 520.

<sup>14</sup> Rozpoczynanie nazw istotnych związków wielką literą jest po-  
mysłem Fauconniera i Turnera.

<sup>15</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. 177.

Pokazująca mieszanie rysunków z rzeczywistością książka jest bez problemu rozumiana nawet przez trzyletnich członków naszego społeczeństwa. Mimo zaawansowanego stanu badań, wciąż jednak nie znamy momentu pojawienia się mieszanin pojęciowych w toku ewolucji. Autorzy teorii wysuwają hipotezę, że mogło to się zacząć około pięćdziesiąt tysięcy lat temu, w epoce górnego paleolitu<sup>21</sup>. W późniejszych swoich pracach Turner często przytacza materialne dowody na istnienie najstarszych mieszanin pojęciowych; w jednej z nich przywołuje prehistoryczną figurkę lwa-człowieka<sup>22</sup>, w innej – rysunki naskalne z jaskini w Lascaux we Francji<sup>23</sup>.

### VILLANELLE NA KONTRATENOR, DWIE ALTÓWKI I KLAWESYN DO SŁÓW JAMESA JOYCE’A

Paweł Szymański skomponował *Villanelle* na kontratenor, dwie altówki i klawesyn do słów Jamesa Joyce’a na zamówienie Krzysztofa Pendereckiego na II Festiwal w Luślawicach-Dworze „Pieśń Romantyczna” w kwietniu 1981 roku. Z racji tego właśnie zamówienia utwór został zadedykowany „Państwu Elżbiecie i Krzysztofowi Pendereckim”. Prawykonanie odbyło się w ramach wspomnianego festiwalu 12 września 1983 roku. Ponieważ było to krótko po zniesieniu w Polsce stanu wojennego (22 lipca 1983 roku), artyści zbojkotowali rządowe stacje radia i telewizji, prosząc o wyłączenie kamer, co poskutkowało brakiem nagrania utworu (wyjątkowo dokonała tego telewizja niemiecka). Drugie ważniejsze wykonanie *Villanelle* miało miejsce podczas tygodniowego Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego w Warszawie 30 listopada 2006 roku. Wtedy utwór został zarejestrowany, a następnie wydany w 4-płytowym albumie DVD<sup>24</sup>. Materiał nutowy jest dostępny u kompozytora.

*Villanelle* Szymańskiego ma u swoich podstaw słynny wiersz *Villanelle of the Temptress* Jamesa Joyce’a (1882–1941). Napisany przez prawdopodobnie 18-letniego pisarza miał znaleźć się w którymś z wcześniejszych, obecnie zaginionych zbiorów *Moods* lub *Shine and Dark*. Ocalenie i niesłabnące zainteresowanie zawdzięcza temu, że Joyce włączył go do swej powieści *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ukończony w 1914 roku. Wiersz, w kunsztownej formie wilelly, posłużył kompozytorowi do stworzenia pięcioczęściowego cyklu pieśniowego. Rozplanowanie wiersza w cyklu jest nietypowe. W całości wiersz występuje w ostatniej części cyklu, podczas gdy każda z części od pierwszej do trzeciej wykorzystuje tylko pierwszą zwrotkę, a czwarta część – tylko pierwszy wers tej zwrotki. Oczywiście, jak wielu kompozytorów przed nim, Szymański dokonał powtórzeń pewnych fraz słownych i pojedynczych słów, czasami po to, by uwypuklić sens, czasami – by zgrabnie rozwinąć strukturę muzyczną. Części cyklu mocno różnią się pod względem długości: nieparzyste są wyraźnie bardziej rozwinięte od parzystych. Wszystkie zostały skomponowane w charakterystycznej dla Szymańskiego poetyce intertekstualnej<sup>25</sup> i nawiązują do bardzo różnych gatunków, technik i środków tradycyjnych, głównie barokowych. Ideą nadrzędną cyklu jest kontrast części, osiągnięty przez zmianę materiału muzycznego przy jednoczesnej zmianie proporcji między środkami tradycyjnymi a nowoczesnymi: w częściach nieparzystych szala przechyla się na korzyść środków dawnych, natomiast w częściach parzystych – na korzyść środków nowoczesnych.

### ZAKRES PODSTAWOWYCH POJĘĆ DOTYCZĄCYCH WARSTWY POETYCKIEJ PIĄTEJ CZĘŚCI VILLANELLE

Do interpretacji została wybrana piąta część cyklu, wykorzystująca cały wiersz *Villanelle of the Temptress*. Wiersz jest dobrze znany na świecie, o czym świadczy m.in. jego obecność w różnych antologiach i znaczna liczba omówień<sup>26</sup>. W *Portrecie artysty z czasów*

<sup>25</sup> V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Gdańsk–Kraków 2018.

<sup>26</sup> Np. B. Benstock, *The Temptation of St. Stephen. A View of the Villanelle*, „James Joyce Quarterly” 1976, t. 14, nr 1, s. 31–38; M. Pfister,

<sup>21</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. V.

<sup>22</sup> M. Turner, *The Origin of Ideas...*, op. cit., s. 11.

<sup>23</sup> M. Turner, *The Art of Compression...*, op. cit., s. 99.

<sup>24</sup> Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego [film, 4 płyty DVD], Warszawa 2006. DVD nr 4, wykonawcy: Piotr Olech – kontratenor, Ryszard Groblewski i Piotr Reichert – altówki, Marek Toporowski – klawesyn. Obecnie *Villanelle* jest przygotowywana do wydania na CD; wykonawcy: Jakub Borowczyk – kontratenor, Nel Żmuda-Trzebiatowska i Jakub Cieszyński – altówki, Aleksandra Żebrowska – klawesyn.

*młodości* jest podawany fragmentami i suto przetykany myślami tworzącego go poety – Stefana Dedalusa. W końcu jednak młody artysta zapisuje cały wiersz, który przedstawia się następująco:

Are you not weary of ardent ways,  
Lure of the fallen seraphim?  
Tell no more of enchanted days.

Your eyes have set man's heart ablaze  
And you have had your will of him.  
Are you not weary of ardent ways?

Above the flame the smoke of praise  
Goes up from ocean rim to rim.  
Tell no more of enchanted days.

Our broken cries and mournful lays  
Rise in one eucharistic hymn.  
Are you not weary of ardent ways?

While sacrificing hands upraise  
The chalice flowing to the brim.  
Tell no more of enchanted days.

And still you hold our longing gaze  
With languorous look and lavish limb!  
Are you not weary of ardent ways?  
Tell no more of enchanted days<sup>27</sup>.

Przez lata badacze twórczości Joyce'a zastanawiali się, czy *wilanelle* Stefana jest przykładem geniuszu młodości, czy też złą sztuką wynikającą z niedojrzałości artysty. Między skrajnymi stanowiskami pojawiły się też pośrednie, jak np. to zaprezentowane przez Doris Wight: „*Villanelle of the Temptress* jest zarówno ironiczna, jak i poważna, lecz przede wszystkim poważna, jest osią i klejnotem całej powieści”<sup>28</sup>. Nicią

przewodnią wiersza są refleksje Stefana na temat miłości zmysłowej kojarzonej z E. C. (Emma). Stefanem targają zmienne uczucia wahające się między fascynacją i uwielbieniem a wyczerpaniem; jego muza raz jest określana mianem anioła, innym razem demona, kusicielki<sup>29</sup>. Dwie pierwsze zwrotki są adresowane wprost do niej, natomiast środkowe do ogółu odbiorców; pojawiające się tam słowo *our* [nasze] odnosi się do wszystkich mężczyzn, szczególnie takich jak Stefan kapłanów „wiecznej wyobraźni”, którzy cierpią z powodu niespełnionej miłości. Oprócz tego w zwrotkach środkowych pojawia się katolicko-liturgiczna symbolika miłostnego kultu, nawiązująca do irlandzkiego środowiska kulturowego, w którym wychowywał się młody artysta. Ostatnia, czterowersowa zwrotka znowu jest adresowana do E. C., ale także do twórczej wyobraźni Stefana. Kiedy dobrze wczytać się w kontekst powieści, staje się jasne, że ta zwrotka opisuje już nieco inny niż poprzednio moment życia artysty, mianowicie moment przejścia z pasywności do aktywności, co dotyczy zarazem jego życia uczuciowego, jak i twórczego. Na pierwszym planie jest tu oczywiście aktywność w życiu uczuciowym, oznaczająca przekierowanie myśli od romantycznych marzeń do doświadczania rzeczywistości. Wight konkluduje:

Przechodzenie młodego mężczyzny z pasywnego, nazbyt romantycznego kochanka w kochanka aktywnego dobiegło końca. Marzyciel poddał się bardziej zwierzęcej, nawet brutalnej istocie seksualnej, która w razie potrzeby znajduje ulgę w normalnych, zdrowych instynktach seksualnych przez samo-stymulację. Pojawiająca się w umyśle Stefana kusicielka nie jest już obojętną Maryją Dziewicą, lecz kochającą, reagującą, [...] prawdziwą istotą ludzką<sup>30</sup>.

Sugestywna nieokreśloność poetyckiej treści jest w pewnym napięciu ze ściśle określoną formą wiersza. Jest to bowiem utwór liryczny należący do znanego od XV wieku gatunku literackiego *wilaneli*, który po okresie świetności w wiekach XVI i XVII przeżył renesans w początkowym okresie modernizmu<sup>31</sup>. Władimir Marka Stranda i Eavana Bolanda budowę tego

*Die Villanelle in der englischen Moderne. Joyce, Empson, Dylan Thomas*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 1982, nr 2, s. 296–312; D.T. Wight, *Stephen's Villanelle. From Passive to Active Creation*, „Colby Library Quarterly” 1986, t. 22, nr 4, s. 215–224; J. Dembińska-Pawelec, *Villanelle od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006.

<sup>27</sup> J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Planet e-Book, s. 278–279, <https://www.planetebook.com/free-ebooks/a-portrait-of-the-artist-as-a-young-man.pdf> (dostęp: 14.12.2020).

<sup>28</sup> D. Wight, op. cit., s. 216.

<sup>29</sup> M. Pfister, op. cit., s. 300–301.

<sup>30</sup> D. Wight, op. cit., s. 223.

<sup>31</sup> J. Dembińska-Pawelec, op. cit.

zblizonego do sonetu gatunku reguluje sześć zasad:

1. wiersz składa się z dziewiętnastu wersów,
2. zawiera pięć strof trzywersowych i szóstą czterowersową,
3. pierwszy wers pierwszej strofy (a1) jest powtórzony jako ostatni wers drugiej i czwartej strofy,
4. trzeci wers pierwszej strofy (a2) jest powtórzony jako ostatni wers trzeciej i piątej strofy,
5. naprzemiennie powtarzane wersy a1 i a2 w ostatniej strofie zbiegają się jako przedostatni i ostatni wers wiersza,
6. w całym wierszu występują tylko dwa rymy: w tercynach aba, w ostatniej strofie abaa<sup>32</sup>.

Jak widzimy w załączonym wierszu, Joyce nie odstępował od żadnej z tych zasad: wiersz składa się z pięciu tercyn i jednej zwrotki czterowersowej; każdy z dwóch refrenicznych wersów (*Are you not weary of ardent ways?, Tell no more of enchanted days*) pojawia się naprzemiennie po cztery razy; rymy aba i abaa odznaczają się wysokim stopniem dokładności, przy czym współdzwicznosc jednego typu pojawia się trzydzieści razy (*ways, days, ablaze, ways, praise, days, lays, ways, uprise, days, gaze, ways, days*), a drugiego typu – sześć razy (*seraphim, him, rim, hymn, brim, limb*).

Na podstawie powyższych informacji i na potrzeby kreowania znaczeń omawianego utworu zostaje ustalona następująca pula podstawowych pojęć poetyckich: (1) kochanek i artysta w jednej osobie; (2) miłość mężczyzny i kobiety; (3) zmienne uczucia kochanka do kobiety; (4) kościelna symbolika miłostnego kultu; (5) pasywność – aktywność; (6) doświadczenie przez kochanka rzeczywistości i cielesności; (7) powtórzenia dwóch wersów refrenicznych; (8) dwa typy współbrzmiających wyrazów; (9) napięcie między treścią a formą wiersza.

## ZAKRES PODSTAWOWYCH POJĘĆ DOTYCZĄCYCH WARSTWY MUZYCZNEJ PIĄTEJ CZĘŚCI VILLANELLE

40

Biorąc pod uwagę warstwę muzyczną piątej części *Villanelle*, na początku trzeba rozważyć kwestię środków

wykonawczych, które są tu wyjątkowe. Jak wynika z podtytułu, kompozycja jest przeznaczona na kontratenor, dwie altówki i klawesyn. Wiadomo, że kontratenor był powszechnie używany w muzyce baroku, najczęściej w muzyce świeckiej; można go było usłyszeć w operach, ale także w różnych pieśniach z towarzyszeniem *basso continuo*. Podobnie było z klawesynem; był znany już w renesansie, ale w baroku miał status króla instrumentów. Gdy chodzi o altówki, też były znane w baroku (najstarszy zachowany egzemplarz altówki pochodzi z 1580 roku), ale znacznie mniej popularne niż poprzednie środki wykonawcze. Taką obsadę można skonstruować twierdzeniem, że kompozytorowi zależało na tym, aby uzyskać brzmienie budzące silne konotacje ze stylem barokowym.

Podstawą konstrukcji dźwiękowej tej kompozycji jest formuła basowa, która obraca się w obrębie pięciu dźwięków: *g, f, es, d, c*, porusza się ćwierćnutami w metrum  $\frac{3}{4}$  na przestrzeni czterech taktów na przemian w dół i w górę, w następujący sposób: *g-f-es, d-es-f, es-d-c, d-es-f* (zob. przykład 1). Została umieszczona w partii lewej ręki klawesynu, powtarza się dwadzieścia razy (w  $\frac{3}{4}$  długości utworu cztery razy w formie szczałkowej) i stanowi podstawę dla wielogłosowej konstrukcji, której cechą charakterystyczną są tradycyjne ozdobniki i tryle (przy szczałkowej formule basowej ozdobniki i tryle zostają ograniczone). Figura basowa jest niczym innym, jak współczesną inkarnacją barokowej figury nazywanej *ground bass* lub krótko *ground*, czyli melodii w basie, powracającej wielokrotnie i stanowiącej podstawę dla wariacji w wyższych głosach<sup>33</sup>. Nie ulega wątpliwości, że nieco różni się od *ground bass* w wąskim znaczeniu, w którym chodzi o figurę czterech dźwięków opadających o kwartę w dół, służącą kompozytorom do tworzenia takich form, jak *chaconne*, *passacaglia* czy *aria* w ekspresji *dolores* we wczesnych operach<sup>34</sup>.

Drugi wyróżniający się głos tej kompozycji to partia kontratenora, która niesie dziewiętnaście wersów

<sup>33</sup> R. Hudson, *Ground*, [w:] *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011840?rsk=VZcPO9> (dostęp: 19.09.2023).

<sup>34</sup> B.a., [hasło] *Ground/Ostinato*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 658–660. Do najsłynniejszych utworów z *ground bass* w wąskim znaczeniu należą *Lamento della ninfa* z VIII Księgi *madrygałów* Monteverdiego i *Dido's Lament* z opery *Dido and Aeneas* Purcella.

<sup>32</sup> *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, red. E. Boland, M. Strand, New York–London 2001, s. 5.

wiersza, każdy pomieszczony w jednej frazie. Frazy te nadbudowują się nad formułami basowymi od drugiej począwszy i są wariacyjnymi opracowaniami pierwszej połowy tej formuły (zob. przykłady 1 i 2). Cechą charakterystyczną większości z nich (od pierwszej do czternastej oraz osiemnastej) jest nasycenie ich ozdobnikami, podobnymi do tych, jakie stosowano w praktyce barokowej. Bardzo często pojedyncza sylaba łączy się z dłuższym dźwiękiem opłatanym kilkoma lub kilkunastoma dźwiękami w trzydziestodwójkach lub szesnastkach, lub w jednych i drugich wartościach. Na przykład druga sylaba słowa *uprise* (trzynasta fraza) jest niesiona aż przez dwadzieścia pięć dźwięków w najdrobniejszych wartościach, natomiast słowo *ways* (osiemnasta fraza) – przez piętnaście takich dźwięków.

Wszystkie głosy razem podlegają technice heterofonicznej, polegającej na równoczesnym wykonywaniu formuły basowej w dolnej partii klawesynu i jej ornamentowanych wariantów w pozostałych głosach (zob. przykład 1). Nie jest to jednak prosta technika spotykana u ludów orientalnych<sup>35</sup>, lecz technika rozwinięta przez kompozytorów XX wieku, którą zresztą Szymański opisał w swojej pracy magisterskiej<sup>36</sup>. Będzie tu nazywana zaawansowaną techniką heterofoniczną. Zaawansowanie przejawia się przede wszystkim w różnorodności porządkowania materiału wysokościowego i rytmicznego, w tym w gęsto stosowanych rytmach nieregularnych, ale także w wykorzystaniu desynchronizacji głosów. Najciekawiej owa desynchronizacja przedstawia się między partią lewej ręki klawesynu a głosem wokalnym. Formuły basowe i frazy wokalne czasami zaczynają się jednocześnie, czasami są przesunięte względem siebie o drobną wartość rytmiczną, a czasami nawet o trzy takty.

Następnym ważnym aspektem omawianej kompozycji jest konsekwentne stosowanie skali modalnej, a dokładnie hypofrygijskiej w transpozycji od *d*: *d*, *es*, *f*, *g*, *as*, *b*, *c*. Trzeba podkreślić, że kompozytor stosuje tę skalę konsekwentnie w całej kompozycji, ale na różne sposoby. Na początku i w ostatnich kilku taktach utworu skala jest podstawą struktur melodycznych, co skutkuje wrażeniem modalności, natomiast w około

The image shows a musical score for Example 1, titled 'Przykład 1. Paweł Szymański, Villanella, część V, t. 1-8.' The score is written for voice and piano. It features a complex texture with multiple staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is marked with a circled 'V' at the top right. The tempo is marked '♩ = 60'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are: 'you not waa-ry of a-ndant ways'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-8 and the second system containing measures 9-16.

Przykład 1. Paweł Szymański, *Villanella*, część V, t. 1-8. Wykorzystano za zgodą kompozytora.

The image shows a musical score for Example 2, titled 'Przykład 2. Paweł Szymański, Villanella, część V, t. 73-80.' The score is written for voice and piano. It features a complex texture with multiple staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is marked with a circled 'V' at the top right. The tempo is marked '♩ = 60'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are: 'Asymmetry of cadences?'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 73-80 and the second system containing measures 81-88.

Przykład 2. Paweł Szymański, *Villanella*, część V, t. 73-80. Wykorzystano za zgodą kompozytora.

3/4 długości utworu zostaje wykorzystana także do budowy dysonansowych akordów, co jest już całkowicie nowoczesnym pomysłem kompozytorskim, dlatego w tym przypadku należy mówić o wrażeniu postmodalności.

<sup>35</sup> B.a., [hasło] *Heterofonia*, [w:] *Encyklopedia muzyki...*, op. cit., s. 363-364.

<sup>36</sup> P. Szymański, *O heterofonii. Próba definicji. Przykłady występowania w muzyce współczesnej*, „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” 1979, nr 4, red. K. Droba, s. 4-26.

Uważnemu słuchaczowi nie ujdzie uwagi, że mimo tak wielu nawiązań do muzyki dawnej, w piątej części *Villanelle* pojawiają się także środki nowoczesne. Była już mowa o zaawansowanej heterofonii połączonej z desynchronizacją głosów, ale to nie wszystko. Nagromadzenie nowoczesnych środków ma miejsce w około  $\frac{3}{4}$  długości utworu (zob. przykład 2). Można tam usłyszeć serie współbrzmień sekundowych lub septymowych, a także bogate współbrzmienia dysonujące, których poszczególne dźwięki są wykonywane jednocześnie lub stopniowo. Współbrzmienia ostatniego rodzaju wykorzystują kolejne dźwięki skali modalnej, np. *d, es, f, g* czy *g, as, b, c* (t. 71–2). Innymi nowoczesnymi środkami są nieregularne rytmy, w tym nowemole i decymole (t. 75), polirytmia (t. 82–4) oraz kaskada dźwięków w dynamice *forte* na przestrzeni trzech oktaw w partiach instrumentalnych. Oprócz tego, w całym utworze kompozytor posługuje się zniuansowaną dynamiką, polegającą m.in. na stosowaniu *crescendo* i *diminuendo* na krótkich lub bardzo krótkich motywach.

Ostatnia uwaga dotyczy formy utworu. Można w niej wyróżnić odcinki i fazy. Odcinek obejmuje jedną formułę basową wraz z rozwijającymi się nad nią w sposób wariacyjny pozostałymi głosami. W utworze jest dwadzieścia odcinków. Faza jest kategorią szerszą, służącą do porządkowania odcinków. Z analizy wynika, że cała pieśń dzieli się na trzy fazy typu ABA<sub>1</sub>. Pierwsza zawiera piętnaście odcinków charakteryzujących się wyeksponowaniem formuły basowej. Druga jest zbudowana z odcinków od szesnastego do dziewiętnastego, odznaczających się umniejszeniem roli *ground bass* i pojawieniem się wielu modernistycznych środków, z których kaskada

dźwięków *forte* stanowi kulminację fazy i jednocześnie całej pieśni. Trzecia faza jest równoznaczna z odcinkiem dwudziestym przywracającym znaczenie formuły basowej i dopełniającym utwór kilkoma taktami instrumentalnymi.

Podsumowując wyniki analizy muzycznej piątej części *Villanelle* należy stwierdzić, że ukształtowana przez Szymańskiego warstwa kompozycji wzbudza następujące pojęcia: (1) środki wykonawcze przywołujące barokowe brzmienia; (2) *ground bass* oraz długie ozdobniki i tryle; (3) partia kontratenora złożona z dziewiętnastu fraz; (4) zaawansowana technika heterofoniczna; (5) skala modalna; (6) nowoczesne środki harmoniczne, rytmiczne i fakturalne w około  $\frac{3}{4}$  długości utworu; (7) zniuansowana dynamika; (8) trzy kontrastujące z sobą fazy typu ABA<sub>1</sub>. Ponieważ omawiane w kolejnych podrozdziałach mieszaniny pojęciowe będą odnosić się do poszczególnych faz kompozycji, poniżej zamieszczono tabelę z ogólną charakterystyką tych faz, co może podnieść czytelność dalszych wywodów (zob. tabela 1).

## MIESZANINY STYLISTYCZNE

Podczas słuchania piątej części *Villanelle* wyrobiony muzycznie odbiorca nie może nie zauważyć, że warstwa muzyczna jest nowoczesna, ale jednocześnie silnie nawiązująca do tradycji (w większym stopniu do baroku, w mniejszym – do epok wcześniejszych, na co wskazuje np. użyta skala). Innymi słowy, raczej bez problemu dostrzeże charakterystyczny dla Szymańskiego polistyliizm (w innej metodologii nazywany jawną intertekstualnością), czyli mieszaninę

Tabela 1. Charakterystyka trzech faz piątej części *Villanelle*.

	Faza A (t. 1–60)	Faza B (t. 61–80)	Faza A <sub>1</sub> (t. 81–87)
Poezja	wersy 1–14; refleksje kochanka / artysty na temat zmiennego uczucia do kobiety	wersy 15–18; myśli kochanka oddające doświadczenie rzeczywistości	wers 19; romantyczne rozważania kochanka, jak na początku wiersza
Muzyka	<i>ground bass</i> × 15 (1. wers łączy się z 2. prezentacją <i>ground bass</i> ); skala modalna podstawą struktur melodycznych; desynchronizacja głosów; ozdobniki, tryle i zniuansowana dynamika	<i>ground bass</i> zatarty i nieregularnej długości × 4; skala modalna podstawą gęstych akordów; zniuansowana dynamika; kaskada dźwięków <i>forte</i> kulminacją fazy i całego utworu	<i>ground bass</i> × 1; skala modalna podstawą struktur melodycznych; instrumentalne zakończenie



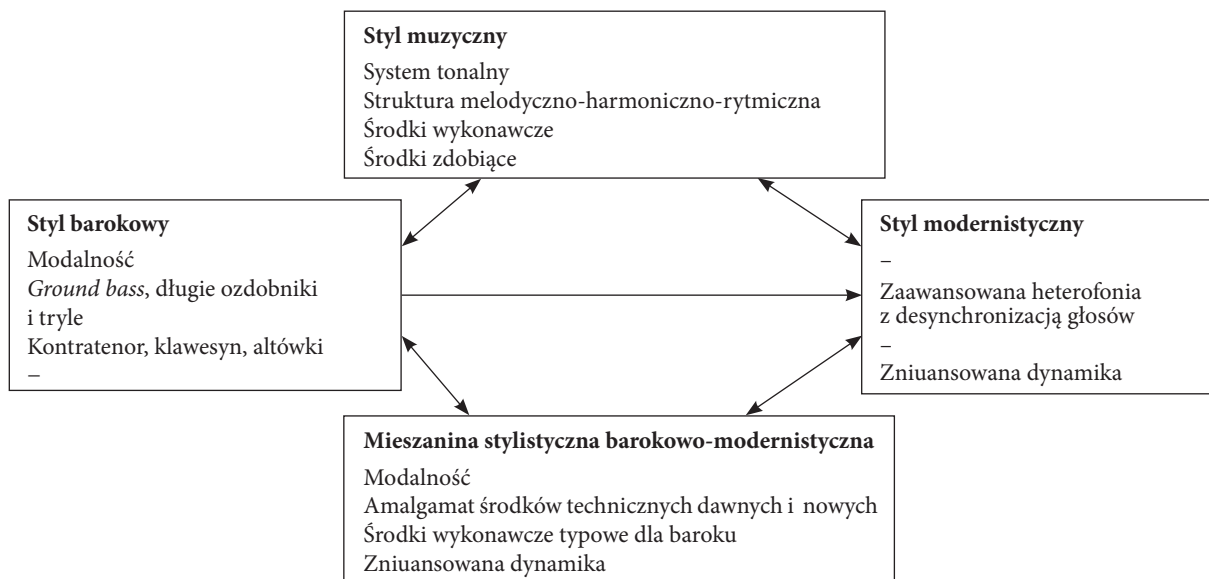


Diagram 1. Sieć integracji pojęciowej stylistycznej dla pierwszej fazy utworu.

elementów barokowych z modernistycznymi. Ponieważ muzyka jest procesem dynamicznym, trzeba tu jednak mówić nie o jednej, lecz co najmniej o trzech mieszaninach stylistycznych powiązanych z kolejnymi fazami utworu, z których każda może mieć swoje bardziej szczegółowe podtypy. Wszystkie trzy główne mieszaniny tego rodzaju opierają się na sieci zintegrowanych pojęć typu lustrzanego, charakteryzującego się tym, że jego przestrzenie mentalne mają tę samą ramę organizującą, w tym przypadku ramę stylu muzycznego.

Pierwsza mieszanina stylistyczna jest typową, czteroprzestrzenną konstrukcją (zob. diagram 1). Przestrzeń ogólna z abstrakcyjną kategorią stylu muzycznego zawiera ogólne pojęcia stylistyczne: system tonalny, strukturę melodyczno-harmoniczno-rytmiczną, środki wykonawcze i środki zdobiące typu dynamika, artykulacja. Przestrzeń wkładowa to dwa skontrastowane style muzyczne: barokowy i modernistyczny<sup>37</sup>. Do każdej z nich wchodzi te elementy, które jednocześnie występują w pierwszej fazie utworu i spełniają warunki sieci. Przestrzeń wkładowa ze stylem

barokowym jest wypełniona następującymi pojęciami: modalność; *ground bass* oraz długie ozdobniki i tryle; barokowy zespół złożony z kontratenoru, klawesynu i altówek. Przestrzeń wkładowa ze stylem modernistycznym obejmuje: zaawansowaną heterofonię z desynchronizacją głosów oraz zniuansowaną dynamikę. W tym układzie jest tylko jedna skorelowana z sobą para pojęć: barokowe środki techniczne/strukturalne i modernistyczna technika heterofoniczna, natomiast pozostałe elementy stylu barokowego i modernistycznego pozostają bez swoich odpowiedników. Relacje, jakie zawiązują się między przestrzeniami wkładowymi, reprezentują istotny związek Różnicy.

Powstająca drogą kompozycyjną mieszanina stylistyczna charakteryzuje się modalnością, amalgamatem środków technicznych dawnych i nowych, środkami wykonawczymi typowymi dla baroku oraz zniuansowaną dynamiką. Biorąc pod uwagę wszystkie wymienione składniki, można ją w skrócie nazywać mieszaniną barokowo-modernistyczną (z wyraźną dominacją pojęć barokowych nad modernistycznymi). Jak w każdej sieci, raz postrzegamy jednolitą mieszaninę pojęciową, innym razem – rozdzielone przestrzenie wkładowe, a jeszcze innym razem możemy pomyśleć o stylu abstrakcyjnym.

<sup>37</sup> Pod pojęciem „styl modernistyczny” rozumiem tu zbiór wszystkich stylów modernistycznych (w tym postmodernistycznych), obejmujący zarówno style całych szkół kompozytorskich, idiomy poszczególnych kompozytorów, jak i style wewnątrz-opusowe.

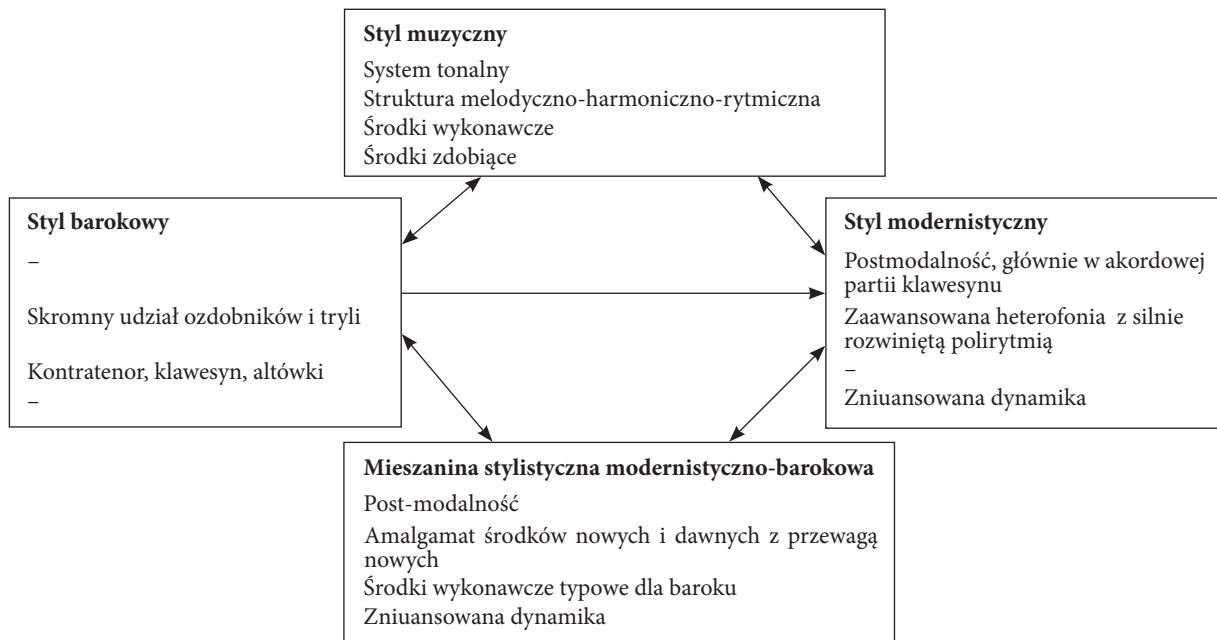


Diagram 2. Sieć integracji pojęciowej stylistycznej dla drugiej fazy utworu.

Drugi rodzaj mieszaniny stylistycznej rodzi się pod wpływem drugiej fazy utworu, czyli odcinków od szesnastego do dziewiętnastego (zob. diagram 2). Ogólna konstrukcja sieci zintegrowanych pojęć dla tej fazy jest bardzo podobna do poprzedniej sieci, ale przestrzenie wkładowe i zmieszana są wypełnione innymi pojęciami. Z przestrzeni barokowej ubywa modalność i *ground bass*, udział ozdobników i tryli zdecydowanie maleje, tylko zespół barokowy nie zmienia się ani trochę. Z kolei do przestrzeni modernistycznej dochodzą: postmodalność, przejawiająca się głównie w akordowej partii klawesynu, oraz silnie rozwinięta polirytmia, która podnosi stopień zaawansowania techniki heterofonicznej. Trzecim elementem jest, tak jak w poprzedniej sieci, zniuansowana dynamika. Taki, a nie inny zestaw pojęć we wkładach powoduje wyłonienie się struktury, którą jest mieszanina stylistyczna modernistyczno-barokowa (z wyraźną dominacją pojęć modernistycznych nad barokowymi).

Trzecia, najkrótsza faza utworu, będąca echem pierwszej fazy, zupełnie naturalnie może wzbudzić w odbiorcy sieć pojęciową bardzo zbliżoną do pierwszej sieci stylistycznej. Jedno tylko w tym procesie myślowym będzie inne: ostatnia sieć nie będzie budowaniem struktury emergentnej od samego po-

czątku, tylko przypomnieniem pierwszej sieci i skorygowaniem jej za pomocą dwóch nowych pojęć: krótkich rozmiarów konstrukcji i instrumentalnego zakończenia.

### KONFRONTACJE POETYCKO-MUZYCZNE PRZYNOŚĄCE ZNACZENIA

W gatunku pieśniowym niemal zawsze dochodzi do stworzenia znaczenia, a dzieje się tak w wyniku współdziałania pojęć poetyckich z muzycznymi w dwuzakresowym typie sieci. Interpretacja w dużym stopniu zależy od tego, jaką ustalimy przestrzeń ogólną opartą na pojęciach znanych z ludzkiego doświadczenia. Ponieważ różne osoby mogą posłużyć się różnymi pojęciami ogólnymi, może się zdarzyć, że ten sam materiał słowno-muzyczny uzyska dwie, a nawet więcej interpretacji. Trzeba też uwzględnić, że znaczenie może się zmieniać w każdym momencie pieśni. W przypadku trójfazowej piątej części *Villanelle* mamy do czynienia z trzema głównymi znaczeniami utworu, ale poszczególne momenty każdej z faz mogą prowadzić do utworzenia dalszych znaczeń.

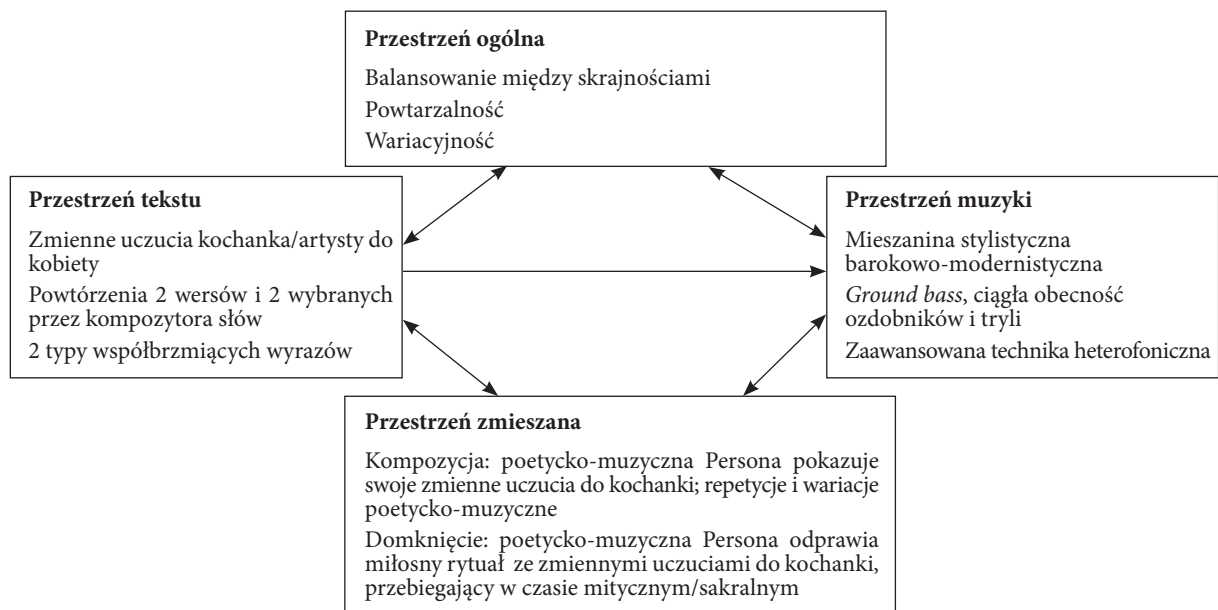


Diagram 3. Sieć integracji pojęciowej znaczeniowej dla pierwszej fazy utworu.

Pierwsza faza utworu prowadzi mnie do sieci dwuzakresowej z przestrzenią ogólną wypełnioną pojęciami: balansowanie między skrajnościami, powtarzalność i wariacyjność (zob. diagram 3). Z ustalonego wcześniej zbioru pojęć poetyckich do przestrzeni tekstu trafiają: zmienne uczucia kochanka/artysty do kobiety; powtórzenia dwóch wersów i dwóch wybranych przez kompozytora słów (*the chalice, flowing*); dwa typy współbrzmiających wyrazów. Z kolei przestrzeń muzyczna zostaje wypełniona takimi pojęciami, jak: mieszanina stylistyczna barokowo-modernistyczna (sięganie po wypracowaną wcześniej mieszaninę jest całkiem typowe w procesach kognitywnych); *ground bass*, ciągła obecność ozdobników i tryli; zaawansowana technika heterofoniczna. Wszystkie pojęcia z jednej przestrzeni wkładowej korelują z pojęciami z drugiej przestrzeni wkładowej, a między tymi przestrzeniami zarysowuje się istotny związek Analogii.

Zderzenie z sobą tak różnych dziedzinowo, ale skorelowanych pojęć prowadzi do wyłonienia się struktury, jakiej nie było w żadnym z wkładów. Zamiast Persony poetyckiej jest teraz Persona poetycko-muzyczna<sup>38</sup> prezentująca swoje zmienne uczucia do

kochanki, a zamiast powtórzeń i wariacji poetyckich oraz osobno funkcjonujących powtórzeń i wariacji muzycznych są powtórzenia i wariacje poetycko-muzyczne. Budowanie znaczenia nie kończy się jednak na tym kompozycyjnym etapie, lecz przechodzi w domknięcie, polegające na niezależnym dobieraniu ram, najczęściej na podstawie dotychczasowej wiedzy<sup>39</sup>. Moim zdaniem, zarysowana struktura otwiera się na ramę rytuału. Z rytuałem mamy zwykle do czynienia w pewnych zabiegach magicznych lub praktykach religijnych; rytuał opiera się na powtarzalności formuł i z tego właśnie powodu jest powiązany z czasem odmiennym od tego, który przeżywamy na co dzień, tj. mitycznym/sakralnym. Oto, co o takiej rytualnej obrzędowości wyrażonej środkami literackimi, pisze Jerzy Bartmiński:

Jeden sens powraca w kolejnych strofach, tak jak w obrzędowym cyklu wracają stale te same ważne treści. [...] Powtórzenie [...] pozostaje też w widocznym związku z koncepcją czasu nawrotowego (sakralnego), wyraża ją w sposób elementarny środkami języka. Nie sprzyja wzbogacaniu

<sup>38</sup> O Personie muzycznej jest mowa w pracach: N. Cook, *Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies*, [w:] *Taking It to the Bridge. Music as Performance*,

red. N. Cook, R. Pettengill, Ann Arbor 2013, s. 70–85; M. Spitzer, *Conceptual Blending and Musical Emotion*, „*Musicae Scientiae*” 2018, t. 22, nr 1, s. 24–37.

<sup>39</sup> G. Fauconnier, M. Turner, *Jak myślimy...*, op. cit., s. 75.

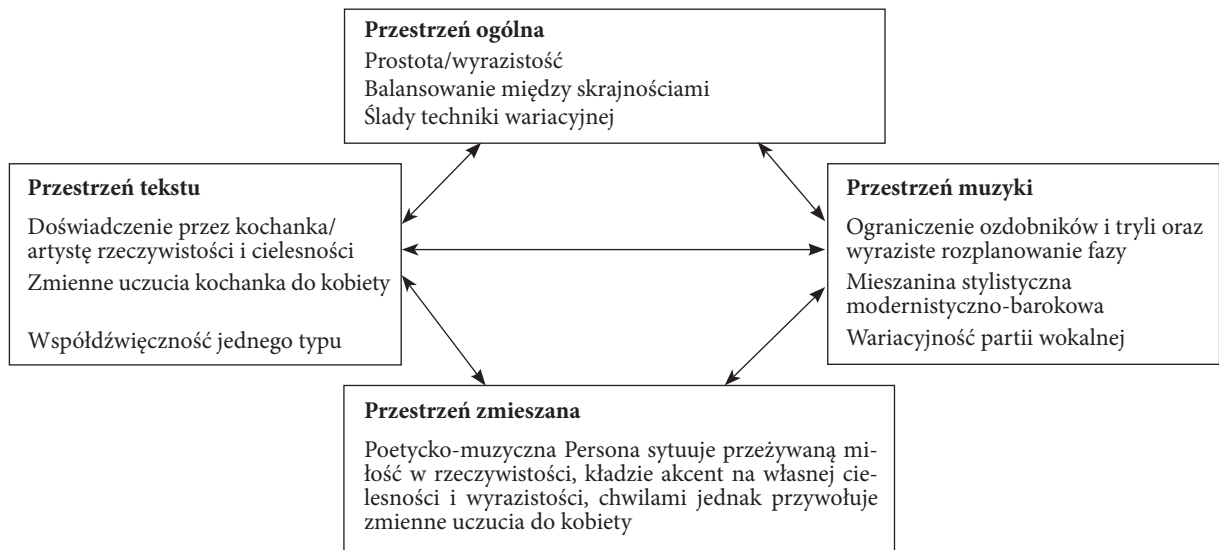


Diagram 4. Sieć integracji pojęciowej znaczeniowej dla drugiej fazy utworu.

i poznawczemu rozwijaniu sensu tekstu, stanowi bowiem zaprzeczenie zmiany, przeciwieństwo ruchu ku nowemu. [...] czas [obrzędu – V.K.] jest czasem wyjętym z jednokierunkowego, linearnego toku, jest czasem zatrzymanym. [...] powtórzenie współtworzy czas mityczny, „wieczne teraz”<sup>40</sup>.

Pierwsza faza piątej części cyklu Szymańskiego dobrze wpisuje się w ramy rytuału. Persona poetycko-muzyczna prowadzi narrację wyraźnie osłabioną, koncentrując swoją uwagę głównie na zmiennych uczuciach do kochanki. Obok tej myśli na czoło wysuwają się powtórzenia różnych elementów oraz opracowania wariacyjne. Nie można oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z nieustannym krążeniem w koło słów i muzyki bez jakiegoś wyraźnego celu. Skojarzenie z czasem sakralnym przychodzi tym łatwiej, że występuje tu katolicko-liturgiczna symbolika miłostnego kultu z trzykrotnie powtórzonym słowem *the chalice* [kielich]. W rezultacie znaczenie pierwszej fazy pieśni można wyrazić następująco: poetycko-muzyczna Persona odprawia miłosny rytuał ze zmiennymi uczuciami do kochanki, przebiegający w czasie mitycznym/sakralnym.

Znaczenie fazy B utworu jest odmienne od wyżej opisanego (zob. diagram 4). Przestrzeń ogólną tworzy

zespół pojęć: prostota/wyrazistość, balansowanie między skrajnościami, ślady techniki wariacyjnej. Warstwa poetycka tej fazy, obejmująca wersy od piętnastego do osiemnastego, nie zawiera żadnych powtórzeń wersów i słów, co najwyżej współdzwięczność jednego typu, za to odznacza się nową treścią. Ta sytuacja powoduje, że do przestrzeni tekstu trafiają pojęcia: doświadczenie przez kochanka/artystę rzeczywistości i cielesności; zmienne uczucia kochanka do kobiety; współdzwięczność jednego typu. Przestrzeń muzyczna też kształtuje się inaczej niż w poprzedniej sieci. Trafiają do niej: ograniczenie ozdobników i tryli oraz wyraziste rozplanowanie fazy (kulminacja); mieszanina stylistyczna modernistyczno-barokowa; wariacyjność partii wokalne. Między skorelowanymi pojęciami obu wkładów można rozpoznać relację Analogii. Ponieważ ostatnie pojęcia wkładów okazują się mało znaczące, nie przechodzą pozytywnie selekcji do przestrzeni zmieszanej. Przy takim układzie pojęć z dwu odmiennych domen rysuje się następujące znaczenie drugiej fazy: poetycko-muzyczna Persona sytuuje przeżywaną miłość w rzeczywistości, kładzie akcent na własnej cielesności i wyrazistości, chwilami jednak przywołuje zmienne uczucia do kobiety.

Wraz z początkiem trzeciej fazy pieśni znaczenie znowu się zmienia. Nie wchodząc w szczegóły, można stwierdzić, że jest wynikiem zderzenia zmiennych uczuć kochanka do kobiety (*Tell no more of enchanted*

<sup>40</sup> J. Bartmiński, *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 264–266.

days) z muzycznym stylem barokowo-modernistycznym. Mimo iż wkłady nie zawierają żadnych powtórzeń i wariacji, to jednak przez podobieństwo wymienionych pojęć do głównych pojęć w pierwszej sieci znaczeniowej poetycko-muzyczna Persona znowu jawi się jako odprawiająca swój miłosny rytuał, który tym razem szybko dobiega końca.

## PODSUMOWANIE

Wyżej przedstawiono piątą część cyklu *Villanelle* Pawła Szymańskiego z perspektywy najpopularniejszego sposobu myślenia, czyli mieszanin pojęciowych. Po ustaleniu wyłonionych w drodze analizy zbiorów pojęć poetyckich i muzycznych, przedmiotem rozważań stały się mieszaniny muzyczno-muzyczne i poetycko-muzyczne. W zakresie mieszanin pierwszego rodzaju skoncentrowano się na charakterystycznym dla muzyki Szymańskiego polistyliźmie. Zaprezentowano następstwo trzech mieszanin stylistycznych zakotwiczonych w trzech fazach utworu typu ABA<sub>1</sub>: pierwsza charakteryzuje się dominacją pojęć barokowych nad modernistycznymi, druga – dominacją pojęć modernistycznych nad barokowymi, a trzecia – znowu dominacją pojęć barokowych nad modernistycznymi. Dzieje się tak, ponieważ gdy słucham piątej części *Villanelle*, w mojej głowie powstają lustrzane sieci pojęć zintegrowanych z abstrakcyjnym pojęciem stylu muzycznego, dwoma oddzielnymi stylistycznymi wkładami: barokowym i modernistycznym, oraz emergentną strukturą polistylistyczną. Na poziomie mieszanin poetycko-muzycznych również zauważono zależność od trzyfazowej formy utworu. Ostateczny ciąg podstawowych znaczeń daje się przedstawić jako następująca historia poetycko-muzycznej Persony: dosyć długo odprawia ona rytuał miłosny w czasie mitycznym/sakralnym, uwypuklając w nim swoje zmienne uczucia do kobiety; potem sytuuje przeżywaną miłość w rzeczywistości, kładzie akcent na własnej cielesności i wyrazistości, chwilami jednak przywołuje zmienne uczucia do obiektu pożądania; na koniec, wraca do odprawiania miłosnego rytuału, który tym razem szybko się kończy. Zaprezentowana interpretacja znaczeniowa jest wynikiem zastosowania sieci dwuzakresowych, z całkowicie odmiennymi ramami organizującymi: poetycką i muzyczną.

Tworzenie znaczeń dla faz skrajnych utworu przechodzi przez dwa etapy myślowe: kompozycyjność i dopełnienie, podczas gdy dla fazy drugiej zatrzymuje się na etapie kompozycyjności scenariusza.

Przechodząc do rozważań natury bardziej ogólnej, należy stwierdzić, że przedstawione w artykule mieszaniny znaczeniowe dla piątej części *Villanelle* Pawła Szymańskiego uzupełniają liczne już, interpretowane tą właśnie metodą, znaczenia dla kompozycji programowych i z tekstem słownym z różnych okresów historycznych i gatunków muzycznych. Zupełnie inaczej rzecz się ma z mieszaninami stylistycznymi, które prawdopodobnie są jedynymi tego rodzaju w literaturze muzykologicznej. Inne opisane już mieszaniny muzyczno-muzyczne dotyczą struktur melodyczno-harmonicznych lub tylko harmonicznych. Ogółem jednak liczba wszystkich omówionych dotychczas mieszanin muzyczno-muzycznych jest niewielka, co pociąga za sobą postulat rozwinięcia badań w tym właśnie kierunku.

## BIBLIOGRAFIA

- Antović Mihailo, *Multilevel Grounding. A Theory of Musical Meaning*, Routledge, London–New York 2022.
- B.a., [hasło] *Ground/Ostinato*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 658–660.
- B.a., [hasło] *Heterofonia*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 363–364.
- Bache Carl, *Constraining Conceptual Integration Theory. Levels of Blending and Disintegration*, „Journal of Pragmatics” 2005, t. 37, nr 10, s. 1615–1635.
- Bartmiński Jerzy, *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. Jan Gotfryd, Maria Jasińska-Wojtkowska, Stefan Sawicki, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1983, s. 257–266.
- Benstock Bernard, *The Temptation of St. Stephen. A View of the Villanelle*, „James Joyce Quarterly” 1976, t. 14, nr 1, s. 31–38.
- Blending and Conceptual Integration* [bibliografia], <https://marktuner.org/blending.html> (dostęp: 21.02.2022).
- Boden Margaret, *The Creative Mind. Myths and Mechanisms*, Routledge, London–New York 2003.
- Cook Nicholas, *Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies*, [w:] *Taking It to the Bridge. Music as Performance*, red. Nicholas

- Cook, Richard Pettengill, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, s. 70–85.
- Cook Nicholas, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory” 2001, t. 23, nr 2, s. 170–193.
- Creativity in Human Evolution and Prehistory*, red. Steven Mithen, Routledge, London–New York 1998.
- Dembińska-Pawelec Joanna, *Villanella od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Fauconnier Gilles, Turner Mark, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York 2002; polskie wydanie: *Jak myślimy. Mieszanie pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. Izabela Michalska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019.
- Hudson Richard, *Ground*, [w:] *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011840?rskey=VZcPO9> (dostęp: 19.09.2023).
- Joyce James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Planet e-Book, s. 278–279, <https://www.planetebok.com/free-ebooks/a-portrait-of-the-artist-as-a-young-man.pdf> (dostęp: 14.12.2020).
- Koestler Arthur, *The Act of Creation*, Macmillan, New York 1964.
- Kostka Violetta, *Conceptual Integration Network as Musicologist's Work Tool*, [w:] *Proceedings of the Worldwide Music Conference 2021*, red. Ildar D. Khannanov, Roman Ruditsa, t. 1, Springer, Cham 2021, s. 44–51.
- Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki – Musica Iagellonica, Gdańsk–Kraków 2018.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980; polskie wydanie: *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Paweł Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020.
- Libura Agnieszka, *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- „Musicae Scientiae” 2018, t. 22, nr 1, wyd. specjalne pt. *Creative Conceptual Blending in Music*, red. Emiliós Cambouropoulos, Stefanou Danae, Costas Tsougras.
- Pfister Manfred, *Die Villanelle in der englischen Moderne. Joyce, Empson, Dylan Thomas*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen” 1982, nr 2, s. 296–312.
- Rohrer Tim, *Mimesis, Artistic Inspiration and the Blends We Live By*, „Journal of Pragmatics” 2005, t. 37, nr 10, s. 1686–1716.
- Spitzer Michael, *Conceptual Blending and Musical Emotion*, „Musicae Scientiae” 2018, t. 22, nr 1, wyd. specjalne pt. *Creative Conceptual Blending in Music*, red. Emiliós Cambouropoulos, Stefanou Danae, Costas Tsougras, s. 24–37.
- Szymański Paweł, *O heterofonii. Próba definicji. Przykłady występowania w muzyce współczesnej*, „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” 1979, nr 4, red. Krzysztof Droba, s. 4–26.
- The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, red. Eavan Boland, Mark Strand, W.W. Norton, New York–London 2001.
- Tsougras Costas, Danae Stefanou, *Embedded Blends and Meaning Construction in Modest Musorgsky's „Pictures at an Exhibition”*, „Musicae Scientiae” 2018, t. 22, nr 1, wyd. specjalne pt. *Creative Conceptual Blending in Music*, red. Emiliós Cambouropoulos, Stefanou Danae, Costas Tsougras, s. 38–56.
- Turner Mark, *The Art of Compression*, [w:] *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, red. Mark Turner, Oxford University Press, New York 2006, s. 93–113.
- Turner Mark, *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Turner Mark, Fauconnier Gilles, *Conceptual Integration and Formal Expression*, „Journal of Metaphor and Symbolic Activity” 1995, t. 10, nr 3, [https://www.researchgate.net/publication/228300228\\_Conceptual\\_Integration\\_and\\_Formal\\_Expression/link](https://www.researchgate.net/publication/228300228_Conceptual_Integration_and_Formal_Expression/link) (dostęp: 12.07.2021).
- Wight Doris T., *Stephen's Villanelle. From Passive to Active Creation*, „Colby Library Quarterly” 1986, t. 22, nr 4, s. 215–224.
- Zbikowski Lawrence, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Zbikowski Lawrence, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford University Press, Oxford 2017.

## SUMMARY

**Violetta Kostka**

### The Fifth Movement of Paweł Szymański's *Villanelle* in the Light of the Theory of Conceptual Blending

Conceptualization, that is, the recognition of cognitive intuitions in concepts, is one of the basic topics of cognitive science. One of the most popular theories of this type is the conceptual blending theory by Gilles Fauconnier and Mark Turner. The aim of this article is to present the main assumptions of this theory and to interpret in its light one work by Paweł Szymański, namely the fifth movement of *Villanelle* for countertenor, two violas and harpsichord to the poem by James Joyce. Interpretation has several stages. At the beginning, two sets of concepts necessary for creating blends are established: the first relating to the poetic layer of the work, and the second – to its musical layer. Next, the author discusses three intra-musical stylistic blends. The first is characterized by a clear dominance of concepts concerning baroque devices over modernist ones, the second – by inverse proportions of devices, and the third is a similar kind of polystylism as the first. Finally, the subject of consideration are the extra-musical blends leading to the creation of three main meanings of the work. They can be summarized as the following story about the poetical and musical Persona: he begins by practising some form of love ritual in mythical/sacred time; after a fairly long time in a lethargic state, he comes closer to reality and thinks about love from the perspective of his own body and clarity; finally, he drowns in a previously performed ritual within mythical/sacred time. The article is supplemented by the poem, the table with the characteristics of the three episodes, two musical examples and four diagrams with networks of integrated concepts.

#### **Keywords**

conceptual blending, meaning, James Joyce, Paweł Szymański, *Villanelle*