



VIOLETTA KOSTKA

*Instytut Teorii Muzyki
Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku
ul. Łąkowa 1–2, 80–743 Gdańsk, +48 58 300 92 33
v.kostka@amuz.gda.pl*

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-1655-8485>

Druga część *Through the Looking Glass... III* na klawesyn Pawła Szymańskiego. Intertekstualna gra i forma muzyczna. Teoretyczne podstawy modelu

Muzyka Pawła Szymańskiego — w tym takie dzieła, jak *Partita III* na klawesyn i orkiestrę, *Singletrack* na fortepian, *Recalling a Serenade* na klarnet, dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę — niesie z sobą wiele interesujących aspektów badawczych, ale tym, co wydaje się w niej najważniejsze czy wręcz narzucające się, jest intertekstualność, ujawniająca się poprzez nawiązania do tekstów przeszłości (intertekstów). Z przeprowadzonych przeze mnie badań¹ wynika, że mamy tu do czynienia z intertekstual-

¹ Opublikowane artykuły autorki poświęcone problemowi intertekstualności w muzyce Pawła Szymańskiego: „Dwie etudy” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Dwupoziomowość a problem parodii*, „Res Facta Nova” 2014, 15 (24), s. 85–99; *Muzyka Pawła Szymańskiego. Nawiązania do tradycji i algorytmiczne konstrukcje* w „Preludium i Fudze” na fortepian oraz w „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, w: *Sto lat muzykologii polskiej. Historia — Teraźniejszość — Perspektywy*, red. D. Łopatowska-Romsvik, A. Patalas, Kraków 2016, s. 371–378; *Intertekstualność w muzyce Pawła Szymańskiego na przykładzie drugiej części „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Analiza dzieła muzycznego. His-*

nością szczególną, gdyż nie tak oczywistą jak u innych współczesnych kompozytorów i — przede wszystkim — globalną, tzn. wypełniającą utwory od początku do końca. Okazuje się, że kwestia intertekstualności utworów Pawła Szymańskiego jest na tyle ważna, że bez jej znajomości nie można wiele powiedzieć na temat formy muzycznej. Forma wydaje się wręcz uzależniona od intertekstualnej gry. Niniejszy artykuł przedstawia drugą część *Through the Looking Glass... III* na klawesyn z perspektywy zarówno intertekstualności, jak i formy muzycznej.

Through the Looking Glass... III, kolejny utwór tytułem nawiązujący do surrealistycznej książki Lewisa Carrolla *Through the Looking Glass* (pol. *Po drugiej stronie lustra*) z 1871 roku², Szymański skomponował w 1994 roku. Utwór istnieje w dwóch wersjach: na klawesyn i kwartet smyczkowy oraz na klawesyn solo (klawesyn dwumanualowy i pięciopedałowy, z następującymi systemami strun: dla niższej klawiatury — 8- i 16-stopowy, dla wyższej klawiatury — 8- i 4-stopowy). Prawykonanie wersji solowej odbyło się 11 stycznia 1995 roku w Paryżu w Centre Pompidou podczas koncertu zorganizowanego przez zespół L'Itinéraire, a pierwsze polskie wykonanie miało miejsce 18 czerwca 1997 roku w Galerii Zachęta w Warszawie w ramach cyklu koncertów *Passage — panorama muzyki XX wieku*, zorganizowanego przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Znakomita polska klawesynistka, Elżbieta Chojnacka, której utwór został zadedykowany, zagrała zarówno w jednym, jak i drugim miejscu. Obecnie istnieją trzy nagrania utworu na płytach CD i DVD, w których wykonawcami są: Władysław Kłosiwicz, Elżbieta Chojnacka i Małgorzata Sarbak³. Wydawcą obu wersji utworu jest firma Chester Music w Londynie⁴.

Jak większość kompozycji Szymańskiego, także i *Through the Looking Glass... III* ma dwie części z przejściem *attacca*. Część pierwsza jest akordowa, skomponowana według swobodnych zasad i w dużym stopniu wykazująca

toria. *Theoria. Praxis*, t. 4, red. A. Granat-Janki i zespół, Wrocław 2016, s. 219–227; *Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra — klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 119–140.

² Dziś istnieją już cztery kompozycje o takim tytule. Oprócz omawianej w artykule są to: *Through the Looking Glass... I* na orkiestrę kameralną (1987), *Through the Looking Glass... II* na taśmę magnetofonową (1988), *Through the Looking Glass... IV* na orkiestrę (2016).

³ *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego* [film, 4 płyty DVD], reż. obrazu M. Grzegorek, prod. B. Grzegorek, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2006, DVD 4, wyk. W. Kłosiwicz; *W holdzie Wandzie Landowskiej. Elżbieta Chojnacka. Klawesyn*, Polskie Radio (PRCD 1047), Polskie Nagrania (PNCD 1271), Warszawa 2009; *Małgorzata Sarbak. Harpsichord. Paweł Szymański. Dissociative Counterpoint Disorder, Dux* (CD 1332), Warszawa 2016.

⁴ P. Szymański, *Through the Looking Glass... III* for harpsichord and string quartet (or solo harpsichord), Chester Music Ltd, London 1994.

związek z muzyką przeszłości, natomiast w drugiej na plan pierwszy wysunięto warstwę melodyczną, jest ona przy tym bardziej nowoczesna od części pierwszej, aczkolwiek też z elementami muzyki dawnej.

Druga część *Through the Looking Glass... III* to zagadka intertekstualna dużo trudniejsza do rozszyfrowania niż zagadka tego rodzaju w pierwszej części. Możliwe, że osoba słuchająca drugiej części dostrzeże w niej szereg tonalnych motywów, z których przynajmniej część odczyta jako motywy w stylu barokowym. Badacz, który oprócz doświadczeń słuchowych weźmie pod uwagę wyniki analizy zapisu nutowego, jest w stanie stwierdzić więcej, mianowicie że zastosowano tu algorytmiczne rozszerzenie struktury wyjściowej/pierwszego poziomu. W języku teoretyków intertekstualności struktura wyjściowa jest nazywana wykładnikiem intertekstualnym⁵. Rozszyfrowanie algorytmu pozwala na dokonanie rekonstrukcji struktury wyjściowej. Po odrzuceniu powtarzających się składników wertykalnych (pojedyncze dźwięki i dwudźwięki) wszystkie pozostałe zapisałam w sposób jak najbardziej zbliżony do zapisu utworu: na jednej pięciolinii, w kluczu wiolinowym, bez znaków przykluczowych, w rytmie trzydziestodwójkowym. Strukturę podzieliłam na sześć podobnych odcinków o różnej liczbie dźwięków (zapisanych w nawiasach) i naniosłam na nią rozmiary współbrzmień.

Jak widać z przykładu 1, pokazującego wynik tej rekonstrukcji, struktura wyjściowa jest na tyle rozwinięta, że można ją odczytać jako progresję melodyczno-harmoniczną, modulującą, opadającą, złożoną z sześciu odcinków. Otwiera ją motyw sekundowo-trytonowy $d^2-es^2-f^2-h^1$ prezentowany w kolejnych odcinkach od dźwięków c^3 , b^2 , a^2 , g^1 , f^1 . Oprócz motywu we wzorze dostrzec można także kwintowe połączenia akordów w tonacji c-moll ($^{\circ}S_{II}-D^7-^{\circ}T$), w następnych odcinkach konsekwentnie opadające sekundami. W przypadku akordów niepełnych można mieć wątpliwości, np. czy kończące odcinek trzeci dźwięki należą do akordu a-moll, czy do a zmniejszonego lub czy otwierający odcinek czwarty dźwięk a^2 to podstawa akordu molowego, czy zmniejszonego. Skłaniam się ku temu, by przyjąć w tych miejscach obecność akordu a-moll, gdyż dopiero wtedy struktura wydaje się klarowna. Moim zdaniem jest to progresja modulująca, w której przejście z jednej tonacji do drugiej odbywa się przez ostatni akord każdego odcinka (niepełną tonikę), będący jednocześnie akordem wprowadzającym do nowej tonacji i pełniącym w niej funkcję jednej z form subdominanty II stop-

⁵ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 79–109; idem, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 153–180.

nia. Wzór w tonacji c-moll przesuwa się tu przez tonacje B-dur, a-moll, g-moll, f-moll, a tonację ostatniego fragmentu trudno jednoznacznie określić. Przebieg harmoniczny omawianego odcinka kształtuje się następująco:

(1) d-G⁷-c; (2) c-F⁷-B; (3) B-Es^{7<}-a; (4) a-D⁷-g; (5) g-C^{9>}-f; (6) f.

Przykład 1. Rekonstrukcja (oprac. własne) struktury wyjściowej drugiej części *Through the Looking Glass... III* na klawesyln

The musical score consists of six staves, numbered 1 through 6. Each staff contains a series of notes and chords, with figured bass notation (e.g., 7w, 6m, 4, 6m, 4zmn, 3m, 3w, 7m, 6m, 4, 6w, 4, 3w, 7m, 6m, 4, 6w, 4, 3m, 7zmn, 3w, 4) indicating fingerings and chord structures. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (e.g., *tr* for trills). The staves are arranged vertically, with staff 1 at the top and staff 6 at the bottom.

Mimo oczywistej progresji — w jej przebiegu obserwujemy drobne odstępstwa. W odcinku trzecim środkowy akord nie jest dominantą z septymą małą, lecz z septymą wielką i nie przechodzi na akord odległy o kwartę czystą w górę, lecz o tryton w górę. Piąty odcinek od połowy wypełnia nowy materiał, czyli motyw opadający po dźwiękach gamy f-moll harmonicznej, zakończony wymiennością stopni VII i VIII. Z kolei odcinek szósty urywa się na dźwięku d^1 , a więc na dźwięku o oktawę niższym od tego, którym progresja się rozpoczęła, zakreślając tym samym wyraźne koło. Należy jeszcze dodać, że w drugim odcinku uwagę przykuwa mordent, w piątym tryl, a więc środki typowo barokowe i jednocześnie typowo klawesynowe.

Scharakteryzowaną wyżej strukturę wyjściową Paweł Szymański widział oczyma kompozytora intertekstualisty, czyli takiego, który ma pomysł na jej nowe ujęcie, na jej twórczą transformację. W języku teoretyków intertekstualności ów pomysł na transformację wykładnika intertekstualnego jest nazywa-

ny interpretantem⁶. W przypadku omawianej kompozycji interpretant składa się z dwójakiego rodzaju czynników: rozszerzającego i zdobiącego. Wymyślając czynnik rozszerzający progresję do rozmiarów nowej kompozycji, Szymański najpierw podzielił progresję na dwanaście fragmentów, z których zaplanował stworzyć dwanaście odcinków formy (I–XII). Dla uproszczenia nomenklatury fragmenty te będą dalej nazywała motywami. Dokonany podział jest bardzo specyficzny: pierwsze osiem motywów pod względem liczby składników wertykalnych wykazuje tendencję rosnącą (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), a cztery ostatnie — malejącą (9, 8, 6, 4). Aby nie było wątpliwości, z jakich motywów zbudowane są poszczególne odcinki utworu, w przykładzie 2 przedstawiam strukturę wyjściową podzieloną na motywy.

Przykład 2. Rekonstrukcja (oprac. własne) struktury wyjściowej drugiej części *Through the Looking Glass... III* na klawesyn, uwzględniająca podział na 12 motywów

Pierwsze osiem motywów zostało rozszerzonych algorytmicznie, a przepis na tę konstrukcję można zapisać następująco:

1. przygotuj dwie równoległe pięciolinie z kluczami wiolinowymi, bez znaków przykluczowych, ze zmiennym metrum, na które będą wprowadzane składniki wertykalne struktury barokowej;

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

2. z pierwszych ośmiu motywów stwórz pary motywów w ten sposób, że do każdego dodaj taki sam motyw skrócony o jeden skrajny składnik wertykalny;
3. z pary takich motywów twórz jednogłosowe, ale zapisane na dwóch pięcioliniach, człony desynchronizacyjne: z motywów pobieraj na zmianę po jednym składniku wertykalnym (po ostatnim sięgnij ponownie po pierwszy) tak długo, aż liczba tych składników zrówna się z liczbą będącą podwojeniem najmniejszej wspólnej wielokrotności dwóch liczb całkowitych, w tym przypadku NWW liczb składników wertykalnych, czyli trzydziestodwojek, każdego motywu z jednej pary;
4. pozostaw pierwszą desynchronizację motywów w zapisie trzydziestodwójkowym, a od drugiej desynchronizacji zmień zapis na łatwiejszy do odczytania, czyli szesnastkowy, z tym że pierwszy składnik danej desynchronizacji na dolnej pięciolinii zapisz z trzydziestodwójkowym przesunięciem (o jedną trzydziestodwójkę wcześniej lub później) względem pierwszego składnika tej samej desynchronizacji na górnej pięciolinii.

Przy ostatnich czterech motywach progresji Szymański również zaplanował rozszerzenie przez desynchronizację, tym razem jednak nieregularną. Konstrukcję z tymi rozregulowanymi desynchronizacjami widział zapisaną *senza misura* i uzupełnioną określeniem *poco rubato*.

Drugim czynnikiem interpretanta są zdobienia estetyczne struktury już rozszerzonej, czyli struktury drugiego poziomu, które w tym przypadku obejmują:

1. zaplanowanie wykonania utworu na obydwu klawiaturach klawesynu;
2. przyjęcie za podstawową barwę rejestru 8-stopowego, który w odcinkach V–VII i XI–XII ma być urozmaicany barwami rejestrów 16- i 4-stopowego;
3. przypisanie desynchronizowanym motywom artykulacji *legato* (z kilkoma wyjątkami *staccato*);
4. zastosowanie dynamiki sięgającej od *ff* do *pp* z wykorzystaniem *crescendo* i *diminuendo*;
5. nadanie całości tempa $\text{♩} = 66$.

Tekst właściwy, czyli druga część *Through the Looking Glass... III* na klawesyn, to od początku do końca intertekstualna gra między muzyką barokową a nowoczesną. Ze śladów barokowych percepcyjnie uchwytne są: (1) narracja ze zmianami tonacji, (2) diatoniczne motywy w drobnych wartościach wykonywane *legato*, (3) współbrzmienia tercjowe i sekstowe, (4) motoryka, (5) barwa klawesynu kojarzonego głównie z barokiem, (6) charakterystyczne dla muzyki klawesynowej ozdobniki: mordent i tryl. Z kolei nowoczesność reprezentują:

(1) dwa interferujące z sobą plany muzyczne⁷, (2) motywy chromatyczne z części nieregularnej, (3) silnie przyciągające uwagę chwilowe zmiany barwy klawesyngu, (4) szybka zmiana artykulacji w zakończeniu. Owa gra znaczeń zachodzi w wymiarze wertykalnym, kiedy na przykład konwencjonalne współbrzmienie ma nowoczesną barwę lub nowoczesny sposób osiągania tej barwy, ale przede wszystkim w wymiarze horyzontalnym. W tym ostatnim przypadku chodzi o dialog sąsiadujących z sobą fragmentów, z których jedno są bardziej barokowe, a drugie bardziej nowoczesne.

Skoro intertekstualność drugiej części *Through the Looking Glass... III* nie jest już dla nas tajemnicą, możemy teraz przejść do omówienia formy tej kompozycji. Składa się ona z pięciu jednostek, które będą nazywane fazami. Fazy pierwsza, trzecia i piąta są jednoodcinkowe, podczas gdy druga i czwarta liczą odpowiednio siedem i dwa odcinki. Oto te fazy:

1. wstęp (I),
2. faza regularna o średnim stopniu barokowości (II–VIII),
3. barokowy łącznik (IX),
4. faza nieregularna o wysokim stopniu nowoczesności (X–XI),
5. zakończenie (XII).

Tożsamy z fazą pierwszą odcinek I w sposób nietypowy eksponuje główny motyw struktury wyjściowej, czyli $d^2-es^2-f^2-h^1-d^1$. Według algorytmu odcinek ten powinien być ukształtowany podobnie jak siedem następujących, ale ze względu na początek kompozycji Szymański zastosował tu kilka odstępstw. Po fragmencie repetycyjnym doprowadził do 23-krotnego powtórzenia na zmianę dwóch sąsiadujących dźwięków h^2 i f^2 , co przyniosło pewnego rodzaju kumulację energii. Poza tym przeznaczył ten odcinek do wykonania na jednym manuale, a dwa plany melodyczne oddalił od siebie o oktawę, dzięki czemu ich słyszalność została wyostrzona. Dodatkowo w całym odcinku zastosował artykulację *staccato*, a nie jak gdzie indziej — *legato*.

Drugą fazę tworzą odcinki II–VIII charakteryzujące się zarówno elementami barokowymi, jak i współczesnymi. Zaczniemy omówienie od pomysłu konstrukcyjnego. Pomysł — desynchronizacja dwóch motywów uregulowana zasadą najmniejszej wspólnej wielokrotności dwóch liczb całkowitych — nie jest nowy. Po raz pierwszy Szymański zastosował go w drugiej z *Dwóch etiid* na fortepian. Jednak pomimo podobieństwa idei, efekty w utworach fortepianowym i klawe-

⁷ Andrzej Chłopecki uznał ten aspekt za najbardziej charakterystyczny dla omawianej kompozycji; napisał o tym: „część linearna, narracja głosów zaplątujących się wokół siebie”. A. Chłopecki, [książeczka do płyty], *W holdzie Wandzie Landowskiej...*, op. cit., s. 11.

synowym są zdecydowanie inne. W etiudzie ta misterna konstrukcja dźwiękowa jest wykonywana na jednej klawiaturze, każdy kolejny dźwięk naprzemiennie to jedną, to drugą ręką, w związku z czym słuchacz dostrzega tylko jedną precyzyjnie zbudowaną linię melodyczną, w której na zmianę wyłaniają się ciąg repetycji i desynchronizacja właściwa dwóch motywów. W utworze klawesynowym dźwięki motywów jednej pary też są wykonywane w tych samych oktawach, ale konstrukcja rozłożona jest na dwie klawiatury, co zmienia odbiór audytywny utworu. Teoretycznie w całej fazie występuje osiem fragmentów repetycyjnych przedzielonych siedmioma fragmentami z desynchronizacją właściwą (podstawą fazy jest siedem par motywów o coraz większych liczbach dźwięków: 6 i 5, 7 i 6, 8 i 7, 9 i 8, 10 i 9, 11 i 10, 12 i 11)⁸. W praktyce jednak, czyli podczas wykonywania i słuchania tej fazy, wszystkie repetycje i desynchronizacje właściwe ulegają częściowemu zatarciu. Słuchacz wyodrębnia jedynie dwa głosy, a w każdym z nich po siedem różnych motywów, z których każdy jest kilkakrotnie powtórzony (w jednym odcinku w jednym głosie powtarzany jest dłuższy motyw, a w drugim głosie — krótszy motyw). Słyszy też, że te głosy interferują z sobą, tj. — w zależności od wykonania — albo przesuwają się delikatnie względem siebie, albo są w stanie silnego zapętlenia.

Zdobienia estetyczne w drugiej fazie działają raczej na niekorzyść misternej konstrukcji dźwiękowej, ale wnoszą zupełnie nowe jakości. W całej rozciągłości dotyczy to artykulacji *legato*, której celem jest podkreślenie tożsamości motywów dłuższych i krótszych, a dzięki temu także dwuplanowości utworu. Drugim ważnym rodzajem zdobienia tej fazy są zmiany barw stosowane na kilku kolejnych składnikach w odcinkach V–VII. Ponieważ w pozostałych odcinkach fazy zastosowany został strój 8-stopowy, wszystkie zróżnicowania barwowe są mocniej uwypuklone i w każdym odcinku inne. W odcinku V w motywach dłuższych trzy kolejne składniki wertykalne otrzymują barwę rejestru 4-stopowego. Ten inaczej brzmiący moment słyszymy osiem razy, bo tyle razy właśnie pojawia się tu cały dłuższy motyw. W odcinku VI w motywach dłuższych, ukazanych dziewięć razy, dwa kolejne składniki wertykalne występują w rejestrze 16-stopowym. Kulminację zmian barw przynosi odcinek VII. Tu w krótszych motywach trzy składniki zostają przesunięte do rejestru 16-stopowego, a w motywach dłuższych te same trzy składniki mają barwę rejestru 4-stopowego.

Kolejny element formy drugiej części *Through the Looking Glass... III* to łącznik (odcinek IX), który na krótko odsyła słuchaczy do intertekstu baroko-

⁸ Rozmiary motywów podyktowały wybór następujących miar taktów: $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$.

wego. Został zbudowany na dziewięcioskładnikowym motywie struktury wyjściowej, który — nie licząc pierwszego dźwięku — zawiera dwa sekundowo-trytonowe motywy główne od dźwięku *g*. Łącznik jest ukształtowany inaczej niż odcinki poprzednie, a także następne, czym zwraca na siebie szczególną uwagę odbiorców. Po pierwsze, zamiast charakterystycznej dla większości utworu desynchronizacji motywów mamy tu dziewięcioskładnikowy motyw w dwóch planach, z trzydziestodwójkowym przesunięciem drugiego planu. Po drugie, tak jak to było w pierwszej fazie, dwa plany są oddalone od siebie o oktawę i wykonywane *staccato*, dzięki czemu są dobrze słyszalne. Po trzecie, aby jeszcze bardziej wyróżnić ten krótki odcinek, Szymański zastosował w nim skrajne barwy klawesynu: jeden plan w rejestrze 16-stopowym, a drugi — w 4-stopowym.

Następujące po łączniku dwa odcinki nieregularne tworzą razem czwartą fazę drugiej części, charakteryzującą się wysokim poziomem rozwiązań nowoczesnych. Jednak zdecydowanie różnią się między sobą, dlatego każdy musi być omówiony osobno.

Odcinek X opiera się na motywie dodanym do progresji barokowej, tj. na motywie zbudowanym na dźwiękach opadającej gamy *f*-moll harmoniczej, i charakteryzuje się wieloma nowymi rozwiązaniami kompozytorskimi. Każdy odcinek regularny zbudowany na motywach o długości ośmiu i siedmiu składników liczyłby 15 motywów łącznie, tymczasem ten ma ich aż 45. Od piątego powtórzenia dłuższego motywu zaczyna się długi proces chromatyzacji materiału, który przebiega w trzech etapach. Pierwszy etap obejmuje przesuwanie motywów o sekundę w dół skali. Polega to na opuszczaniu pierwszego, najwyższego dźwięku każdego motywu i jednoczesnym dodawaniu na końcu każdego motywu nowego dźwięku o półton niższego od poprzedniego. Wskutek tego motywy rozpoczynające się dźwiękiem *des*³ i obejmujące osiem i siedem dźwięków przekształcają się na końcu w motywy rozpoczynające się dźwiękiem *f*² i wykorzystujące trzynaście i dwanaście dźwięków. Dodawanie w zakończeniu motywów wyłącznie półtonów powoduje, że na końcu omawianego procesu mamy dwa motywy chromatyczne, z których najdłuższy, 13-dźwiękowy, jest następujący: $f^2-e^2-f^2-es^2-d^2-des^2-c^2-h^1-b^1-a^1-as^1-g^1-ges^1$. Drugi etap polega na skracaniu otrzymanych motywów na końcu każdego powtórzenia do rozmiarów ośmiu i siedmiu dźwięków i na jednoczesnym przekształcaniu ich w dwa różne motywy diatoniczne, z których jeden kończy się na dźwięku *ges*, a drugi na *g*. Ostatnie motywy tego etapu to: $f^2-e^2-f^2-d^2-c^2-b^1-as^1-ges^1$ oraz $f^2-e^2-dis^2-cis^2-h^1-a^1-g^1$. Trzeci etap polega na połączeniu dwóch głosów w jednogłos chromatyczny i wykonaniu go na jednym manuale. Wyrazisty jednogłos, dokładnie taki,

jaki charakteryzuje *Drugą etiudę*, przechodzi od *f* do *Fis*, potem znowu w górę do *dis*². W drodze pod górę chromatyka przekształca się w przebieg tercjowy, przygotowując słuchaczy do następnego odcinka. Aby nie zamazać wyrafinowanej konstrukcji dźwiękowej odcinka X, Szymański przeprowadził go bez zmian barwowych, w systemie ośmiostopowym, tak jak wcześniej oddzielając poszczególne motywy za pomocą artykulacji *legato*.

Odcinek XI powstał z kolejnego dodanego do progresji barokowej motywu, mianowicie sześciodźwiękowego, który operuje tylko dwiema wysokościami — *e*¹, *f*¹. Odcinek przebiega początkowo jak regularna desynchronizacja motywiczna, po czym zostaje rozszerzony przy użyciu tryłów w każdej partii wykonawczej, a dalej — przez powtarzanie wybranych składników. Ograniczenie materiałowe jest tutaj rekompensowane artykulacją, która w przypadku fragmentu dłuższego wykorzystuje trzy pary dźwięków *legato* zakończone *staccato*, a w przypadku krótszego — dwie pary dźwięków *legato* z jednym dźwiękiem *staccato* w środku. Zmiana barwy następuje rzadko — tylko cztery grupy składników są przestrojone na systemy 16- i 4-stopowe.

Ostatnią fazę stanowi odcinek XII, który na nowo przypomina słuchaczom główny motyw sekundowo-trytonowy progresji barokowej, tym razem od dźwięku *f*¹. Gdyby odcinek był regularny, skończyłyby się już po 24 dźwiękach, ale Szymański wyposażył go w cechy o charakterze zakończeniowym, tj. swobodnie operował liczbą dźwięków, znacznie wydłużył czas trwania tych ostatnich, przeniósł konstrukcję w dolne partie klawesynu, na końcu wykorzystując jedynie dźwięki *as* i *d* w różnych rejestrach, aby cały utwór zakończyć długimi *As*₁ i *D*. W całym zakończeniu tylko trzy grupy składników są przestrojone na systemy 16- i 4-stopowe. Ostatnie dźwięki o wartości całej nuty wybrzmiewają zgodnie ze wskazówką *lascia vibrare al niente*.

Przedstawiona interpretacja *Through the Looking Glass... III* na klawesyn Pawła Szymańskiego dowodzi, że:

1. utwór jest globalnie intertekstualny, tj. od początku do końca stworzony na podstawie wykładnika intertekstualnego, którym jest progresja melodyczno-harmoniczna w stylu barokowym;
2. interpretant, czyli więź między wykładnikiem intertekstualnym a nowym tekstem, obejmuje dwa czynniki: rozszerzający i zdobiący;
3. budowa formalna utworu jest ściśle związana z podziałem i sposobem rozszerzenia wykładnika intertekstualnego, jak i ze sposobami zdobienia tego rozszerzonego wykładnika;

4. utwór dzieli się na pięć zróżnicowanych faz: nieparzyste są jednoducinkowe i stanowią wstęp, centrum i zakończenie, natomiast parzyste są kilkuodcinkowe, przy czym druga faza jest algorytmiczna i w pewnym stopniu barokowa, a czwarta — ukształtowana swobodnie i w znacznym stopniu nowoczesna.

STRESZCZENIE

Na podstawie pewnej grupy przeanalizowanych utworów Pawła Szymańskiego autorka stwierdza, że charakterystyczna dla tego kompozytora intertekstualność ściśle wiąże się z problemem formy muzycznej i aby móc formułować sensowne wnioski na temat jednego z tych dwóch problemów, należy posiadać wiedzę o drugim. Aby udowodnić swoją hipotezę, bierze na warsztat drugą część *Through the Looking Glass... III* na klawesyn. Najpierw odkrywa przed czytelnikami strukturę wyjściową utworu, jaką jest progresja melodyczna w stylu barokowym, potem formułuje prawdopodobny sposób transformacji tej struktury, by na końcu ujawnić, że tekst właściwy jest od początku do końca intertekstualną grą między barokowymi a nowoczesnymi znaczeniami muzycznymi. Tak skonstruowany technicznie utwór autorka widzi jako formę pięciofazową, w której kolejne fazy różnią się między sobą stopniem nawiązania do struktury wyjściowej. Fazy pierwsza, trzecia i piąta są krótkie i znacznie zbliżone do odpowiednich fragmentów struktury wyjściowej, natomiast fazy druga i czwarta — bardzo rozbudowane, przy czym druga — jest regularna i o średnim stopniu barokowości, natomiast czwarta — nieregularna i o wysokim stopniu nowoczesności.

SŁOWA KLUCZOWE: Paweł Szymański, intertekstualność, forma, fazowość

ABSTRACT

Paweł Szymański's *Through the Looking Glass... III*, part two, for harpsichord. Intertextual game and musical form. Theoretical basis of the model

On the basis of a number of analysed compositions by Paweł Szymański, the author states that the intertextuality, characteristic for this composer, is closely connected with the issue of a musical form. To be able to draw sensible conclusions concerning either of the above issues, one has to have knowledge on the other. In order to prove her hypothesis, the author has chosen the second movement of *Through the Looking Glass... III* for harpsichord. First, she reveals to the readers the basic structure of the composition, i.e. the melodic progression in the baroque style, then establishes the possible way of transforming this structure, and finally discloses the fact that the text proper is, from the beginning to the end, an intertextual play between baroque and modern musical meanings. The author perceives the composition, technically constructed in the above-mentioned way, as a five-phase form, where the subsequent phases differ by the degree of their relation to the basic structure. The first, third and fifth phases are short and considerably similar to the respective fragments of the basic structure, while the second and fourth ones are very extensive. The second phase is regular, characterised by an average degree of baroqueity, whereas the fourth one is irregular, with a high degree of modernity.

KEYWORDS: Paweł Szymański, intertextuality, form, five-phase form

BIBLIOGRAFIA

Chłopecki Andrzej, [książeczka do płyty], *W holdzie Wandzie Landowskiej. Elżbieta Chojnacka. Klawesyn*, Polskie Radio (PRCD 1047), Polskie Nagrania (PNCD 1271), Warszawa 2009.

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

Kostka Violetta, *Intertekstualność w muzyce Pawła Szymańskiego na przykładzie drugiej części „Compartment 2, Car 7” na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia. Theoria. Praxis*, t. 4, red. A. Granat-Janki i zespół, Wrocław 2016, s. 219–227.

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*, w: *Sto lat muzykologii polskiej. Historia — Teraźniejszość — Perspektywy*, red. Dagmara Łopatowska-Romsvik, Aleksandra Patalas, Kraków 2016, s. 371–378.

Kostka Violetta, *Wykładnik intertekstualny, interpretant i znaczeniowa gra — klucze do interpretacji muzyki Pawła Szymańskiego*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, s. 119–140.

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

Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012, s. 153–180.

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