

VIOLETTA KOSTKA

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

---

## MISERERE NA GŁOSY I INSTRUMENTY PAWŁA SZYMAŃSKIEGO KONSTRUKCJA DŹWIĘKOWA I ZNACZENIA

*Miserere* na głosy i instrumenty Pawła Szymańskiego to jeden z najbardziej znanych utworów tego kompozytora. Słuchając go, nie można nie zauważyć sąsiedztwa i współwystępowania muzycznych elementów tradycyjnych i nowoczesnych, ani pozostawać obojętnym na sferę rodzących się znaczeń. W niniejszym artykule utwór zostanie omówiony z perspektywy struktur wyjściowych, charakterystycznych dla techniki kompozytorskiej Szymańskiego<sup>1</sup>, ich dostrzegalnych transformacji, formy zmieniającej się w czasie oraz znaczeń przypisywanych poszczególным częściom.

*Miserere* na głosy i instrumenty (bas solo; chór męski: dwa kontratenory, dwa tenory, dwa barytony; wibrafon; harfa; cztery wiolonczele) to rezultat zamówienia złożonego u Pawła Szymańskiego przez Program Drugi Polskiego Radia na specjalny koncert o tematyce Wielkiego Postu. Kompozycja została oparta na łacińskim tekście zaczerpniętym z Biblii, z Księgi Psalmów, znanym pod tytułami *Psalm 50* (numeracja według Wulgaty) lub *Miserere*, który – jako jeden z najbardziej znanych psalmów błagalnych i pokutnych – jest głęboko zakorzeniony w tradycji żydowskiej oraz kościołów łacińskiego i koptyjskiego<sup>2</sup>. Premiera utworu miała miejsce w Warszawie w Studiu Koncertowym Polskiego Radia 28 III 1993 roku. W listopadzie tego samego roku został on wykonany podczas koncertu inauguracyjnego tygodnie polskiej kultury w brytyjskim radio BBC3 (koncert był transmitowany przez Program Drugi PR). W 1994 r. utwór otrzymał nominację do Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu i z tego

---

1 Paweł Szymański, „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. Anna Czekanowska, Miloš Velimirović, Zbigniew Skowron, Kraków 1993, s. 134–135.

2 *Miserere mei, Deus: Psalm 50 (51) w interpretacji św. Tomasza z Akwinu: tekst w języku łacińskim i tłumaczenie na język polski z komentarzami*, red. Mirosław Mróz, Toruń 2010; Gianfranco Ravasi, *Miserere: il piú celebre salmo penitenziale*, Bologna 2016.

powodu został zaprezentowany przez ponad trzydzieści radiostacji całego świata. Został opublikowany przez Chester Music Ltd<sup>3</sup> i utrwalony na płytach DVD oraz CD<sup>4</sup>. Dodać można, że *Miserere* Pawła Szymańskiego wpisuje się w spory zbiór kompozycji opartych na tym samym tekście, wśród których wymienić należy m.in. dzieła stworzone przez tak wybitnych kompozytorów, jak Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli, Gregorio Allegri, Michael Nyman, Arvo Pärt i Henryk Mikołaj Górecki.

Bazując na dotychczasowej wiedzy o muzyce Pawła Szymańskiego, można stwierdzić, że *Miserere* jest utworem jawnie intertekstualnym, do tego skomponowanym swobodnie, tj. bez użycia metod algorytmicznych<sup>5</sup>. Cechą charakterystyczną tego utworu jest to, że zawiera nie jedną, a dwie struktury wyjściowe. Pierwszą z nich, bardziej oczywistą, jest chorał gregoriański, który pojawił się w tej kompozycji ze względu na jej przeznaczenie, ale także ze względu na bliski związek z wykorzystanym tekstem psalmu. Jak wiadomo, początki chorału gregoriańskiego sięgają średniowiecza, ale funkcjonuje on w pewnym zakresie w Kościele rzymskokatolickim do dzisiaj. Jest jednogłosowym, diatonicznym śpiewem liturgicznym, utrzymanym w skalach kościelnych, swobodnym rytmie, z tekstem w języku łacińskim i bez towarzyszenia instrumentów. Zwykle wykonywał go chór męski, zdarzało się też, że kilku kantorów lub kantor solo. W swoim *Miserere* Paweł Szymański nawiązuje do chorału gregoriańskiego w partiach solowych i chóralnych. Partie solowe są bardzo bliskie tradycyjnym wykonaniom psalmów, tzw. psalmodiom, które z reguły zawierały krótki wstęp (*initium*), recytację tekstu na jednym dźwięku (*tenor*) i krótką kadencję (*medianta*). Wszystkie psalmodie są w *Miserere* wykonywane przez bas solo, bez *initium*, w skali hypodoryckiej, w której *dominanta* to dźwięk *f*, natomiast *finalis* – dźwięk *d*. Poza tym, są utrzymane w swobodnym rytmie i zapisane w jednym długim takcie bez metrum. Dla odmiany, partie chóralne są pewnego rodzaju transformacją chorału gregoriańskiego, o czym będzie mowa w dalszej kolejności.

Druga struktura wyjściowa, raczej trudno uchwytna słuchowo, to kanon, którego początek prezentujemy w przykł. 1<sup>6</sup>. Jest to skomponowany przez Pawła Szymańskiego kanon okrężny, czterogłosowy (w miejscu wejścia każdego kolejnego głosu przez jeden takt faktycznie brzmi pięć głosów). Jak widać, temat kanonu zamyka się w 21

3 Paweł Szymański, „*Miserere*” for Voices and Instruments, London 1993 Chester Music Limited.

4 *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego* [film, 4 płyty DVD], reż. obrazu Mariusz Grzegorek, prod. Barbara Grzegorek, Warszawa 2006, DVD nr 4; *Camerata Silesia Sings Szymański* [CD DUX 1223], Warszawa 2016; nagranie jest też dostępne na YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=e0N-dmHrF5Q>, dostęp 7 III 2021.

5 Utworom jawnie intertekstualnym i jednocześnie algorytmicznym Pawła Szymańskiego poświęcona jest książka Violetty Kostki, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Gdańsk–Kraków 2018.

6 Bardzo dziękuję Pawłowi Szymańskiemu za udostępnienie kanonu stanowiącego podstawę *Miserere* na głosy i instrumenty.

taktach w metrum  $4/2$  i jest skonstruowany z następujących dziewięciu dźwięków:  $d$ ,  $es$ ,  $e$ ,  $f$ ,  $fis$ ,  $g$ ,  $b$ ,  $c$ ,  $cis$ . Temat zaczyna się od dźwięku  $d^2$ , co – wraz ze wskazanym zbiorem dźwięków – mogłoby wskazywać na tonację  $d$ -moll, ale kończy się motywem opadającym  $ges^2$ – $es^2$ – $des^2$ – $c^2$ – $b^1$ , wskazującym na tonację  $b$ -moll. Temat jest wielomotywny, z czego dwa motywy są bardziej charakterystyczne od innych. Pierwszy wśród tych wyróżniających się to motyw otwierający temat, który jest pochodem sześciu długich dźwięków o pół tonu w górę, natomiast drugi usytuowany jest tuż przed motywem końcowym w  $b$ -moll i zawdzięcza swoją wyrazistość zarówno interwalice, jak i rytmowi: zaczyna się od  $b^1$  skokiem oktawy w górę, skąd przechodzi o tercję wielką w dół, a jego trzy dźwięki tworzą synkopę. Każdy głos kanonu wchodzi po pięciu taktach trwania poprzedniego głosu i zawsze o kwintę niżej od poprzedniego głosu ( $d^2$ ,  $g^1$ ,  $c^1$ ,  $f$ ,  $B$ ,  $Es$  itd.), rozpoczynając spotkanie z poprzednim głosem od interwału oktawy. Pierwszy pełny czterogłos słyszymy dopiero w szesnastym takcie kanonu, a później jest tak, że kiedy jeden głos kończy swoją obecność, to inny właśnie rozpoczyna się i w ten sposób zawsze brzmi czterogłos. Interesującym rozwiązaniem tej konstrukcji jest to, że jeśli dodamy do siebie wszystkie pięciotaktowe początki kolejnych głosów, otrzymamy ruch po skali chromatycznej w górę. Wynikające z kanonu współbrzmienia są bardzo różne, ale – co najważniejsze – co pięć taktów zawsze się powtarzają. Oto współbrzmienia kanonu występujące na początku każdego z pięciu taktów od wejścia kolejnego głosu (klasy interwałów podawane od dołu): 12–5–2–5, 11–5–0, 8–7–5, 5–9–5, 3–5–11. Z przytoczonych klas interwałów wynika, że najczęściej powtarza się pięć półtonów, czyli kwarta.

Przykł. 1. Kanon Pawła Szymańskiego stanowiący podstawę *Miserere* na głosy i instrumenty

c

etc.

Obie struktury wyjściowe, jedna wyraźnie modalna, druga w rozszerzonej tonalności dur-moll, zostały połączone z sobą za pomocą pomysłów abstrakcyjnych, całkowicie niezależnych od tych struktur, które przekształciły te struktury i połączyły je w jeden, choć niezupełnie spójny materiał ostateczny. Oto pomysły kompozytorskie ujęte w jeden zbiór:

1) Recytacje psalmowe w partii solowej trafiły do utworu w kształcie znanym sprzed wieków; jedynym odstępstwem od tradycyjnej psalmodii było pozbawienie ich *initium*.

2) Kanon stał się podstawą oddzielonych odcinkami solowymi odcinków zespołowych przeznaczonych na chór i instrumenty. Został poddany dwóm następującym transformacjom: jeden takt w metrum 4/2 zamieniono na dwa takty w metrum 4/4, a część jego materiału dźwiękowego pominięto (dalej mowa o postaci „okrojonej” kanonu), przez co stał się niemal nierozpoznawalnym.

3) Barwa chóru męskiego może nam się kojarzyć z zespołem wykonującym chorał gregoriański, ale budowa partii chóralnych wykazuje więcej różnic niż podobieństw do chorału. Zasadnicza różnica polega na tym, że chór nie śpiewa tu monodycznie, lecz sześciogłosowo. Każdy głos chóralny, po fragmencie szeptanym, śpiewa tekst psalmu na jednej z sześciu wysokości dźwięku (dźwięki od najniższego do najwyższego głosu): *d, f, a, e', g', c'* (skala *d, e, f, g, a, c*, którą można uznać za dorycką pozbawioną szóste-go stopnia), po czym znowu przechodzi w szept. Wymienione dźwięki są stosowane w chórze od początku do końca utworu. Niezależnie od tego, czy sylaba jest szeptana czy śpiewana, zawsze ma wartość ósemki, dlatego – mimo iż niektóre głosy chwilami pauzują – słuchacz stale słyszy regularny rytm ósemkowy. Fakt chwilowego pomijania niektórych głosów chóralnych skutkuje bardzo różnymi efektami dźwiękowymi; czasami są to akordy *d-moll, F-dur, C-dur*, a czasami złożenia typu *d-g'-c'*.

4) Tekst psalmu został przydzielony partiom chóralnym i głosowi solowemu na zmianę. Zasadniczo w jednym odcinku wokalnym, czy to chóralnym czy solowym, pojawia się jeden werset psalmu, ale są odstępstwa od tej zasady, nie mówiąc już o tym, że w ramach jednego odcinka powtarzane są słowa, frazy, a nawet cały werset.

5) Partie instrumentalne wyraźnie korzystają z materiału kanonu i – co więcej – mają zupełnie inny cel niż partie chóralne. Oto co na ten temat mówił Paweł Szymański:

[...] moją intencją, którą starałem się rozwiązać na płaszczyźnie technicznej, było właśnie to, że coś jednocześnie stoi w miejscu (co jest fizycznie ewidentne, ponieważ te poszczególne głosy wokalne są zawsze, każdy z nich, na jednym dźwięku) i jednocześnie przez cały czas zmienia jak gdyby swoje położenie i przemieszcza się<sup>7</sup>.

7 Paweł Szymański, [wypowiedź w audycji radiowej *Religio et conventio*], cyt. za: Katarzyna Naliwajek-Mazurek, [tekst w książeczce do CD], w: *Camerata Silesia Sings Szymański* [CD DUX 1223], Warszawa 2016, s. 8.

Z powyższej wypowiedzi wnioskujemy, że celem partii instrumentalnych był nieustanny ruch, ciągła zmienność.

6) Cztery wiolonczele od początku do końca utworu wykonują chromatyczne początki każdego głosu kanonu, czyli jeden ciąg chromatyczny w górę (ogółem przez pięć i pół oktawy), przy czym zaczynają grać określoną wysokość dźwięku, ale zaraz po jej zaznaczeniu przechodzą w glissando, które przez dwa takty prowadzi do wysokości o sekundę małą wyżej, nie osiągając jej jednak dokładnie. W częściach skrajnych *Miserere*, o których będzie mowa niżej, wszystkie wiolonczele wykonują glissanda w górę unisono, zupełnie inaczej jednak dzieje się w środkowej części. Tutaj glissandami w górę poruszają się trzy, dwie lub jedna wiolonczela, podczas gdy jedna, dwie lub trzy pozostałe wykonują glissanda w dół, glissanda falujące i stałe dźwięki między glissandami.

7) Pozostałe dwa instrumenty, harfa i wibrafon, korzystają z innego zakresu okrojonego kanonu niż wiolonczele, przy czym każdy instrument inaczej. Harfa dysponuje dźwiękami *d, e, f, g, a, c*, czyli dokładnie takim samym materiałem, co głosy chóralne, ale rejestr nie ma tu znaczenia. Jeśli zakres dźwiękowy z głosami chóralnymi jest taki sam, to rytm jest całkiem inny. Harfa posługuje się dwiema następującymi formułami rytmicznymi: ćwierćnuta z kropką przypadająca na pierwszą i/lub trzecią miarę taktu uzupełniona pauzą ósemkową; septola rozciągająca się na pół taktu, w której jedna lub dwie ósemki są dźwiękami, a pozostałe – pauzami. Dodatkowym elementem partii harfy są współbrzmienia tercji, które pojawiają się od czasu do czasu głównie w skrajnych częściach kompozycji.

8) Wibrafon korzysta z wyższych głosów kanonu, ale ograniczonych jeszcze dodatkowo do dźwięków *dis, fis, gis, ais, h, cis* (w ten sposób zakresy dźwiękowe harfy i wibrafonu tworzą pełną skalę chromatyczną). Jego partia opiera się na jednej tylko formule rytmicznej, zresztą tożsamej z pierwszą taką formułą harfy (ćwierćnuta z kropką przypadająca na pierwszą i/lub trzecią wartość taktu uzupełniona pauzą ósemkową). Podobnie, jak w partii harfy, również i tu jest mnóstwo pauz. Oprócz tego, Szymański nakazuje wykonawcy zrezygnować z gry pałeczkami, a zamiast tego pocierać sztabki instrumentu *arco* za pomocą smyczka od kontrabas, co daje interesujący efekt sonorystyczny. Te nietypowe brzmienia są dobrze słyszalne w całym utworze, ale stają się najbardziej donośne w części środkowej *Miserere*, gdzie – poza pojedynczymi dźwiękami – pojawia się dziewięć współbrzmień tercji.

9) Należy podkreślić, że dźwięki wiolonczel i wibrafonu pojawiają się w utworze w takiej kolejności, jak w kanonie, tj. bez żadnych wyprzedzeń czy opóźnień, dlatego właśnie, mimo iż mamy do czynienia z kanonem znacznie okrojonym dźwiękowo, wciąż można usłyszeć pewne relacje tonalne, a nawet procesy modulacyjne. Kompozytor mówi o tym w następujący sposób: „Jest to zrobione tak, że gdyby usunąć te

wersety chorałowe, to by się okazało, że cała ta muzyka tworzy jedną, konsekwentną, niepodzielną całość i jest strukturą harmoniczną, która konsekwentnie, progresywnie moduluje przez całe koło kwintowe”<sup>8</sup>.

10) Oprócz powyższych pomysłów dotyczących dysponowania wyjściowymi strukturami Szymański dodał jeszcze krótki instrumentalny wstęp i krótkie instrumentalne zakończenie oraz ustalił dla całego utworu wolne tempo (ćwierćnuta = 54) i dynamikę sięgającą od *pp* do *mp*.

Aby czytelnik mógł się przekonać, jaka część kanonu trafiła do ostatecznej kompozycji, przedstawiam tu, we własnym opracowaniu, jeden odcinek zespołowy *Miserere*, zamknięty w t. 18–26 (zob. niżej przykł. 2). Z uwagi na to, że wybrany fragment analizowanego utworu miał uwypuklić materiał kanonu, pominięto w nim ustanowione odgórnie partie chóralne oraz partie wiolonczel od drugiej do czwartej, które prezentują to samo, co partia pierwszej wiolonczeli. Dodatkowo obwódkami zaznaczono wszystkie dźwięki obce, tj. takie, które nie mają swoich odpowiedników w porównywalnych miejscach w kanonie. Wybrane takty *Miserere* biorą swój początek w t. 17–21 kanonu (por. przykł. 1). Relacje te przedstawiają się w ten sposób, że każde dwa takty kompozycji są odpowiednikami jednego taktu prekompozycji (t. 18–19 kompozycji odpowiadają t. 17 prekompozycji, dalej jest regularnie, t. 26 kompozycji odpowiada pierwszej połowie t. 20 prekompozycji). Po odpowiednich obliczeniach mogę stwierdzić, że Szymański wykorzystał w tym odcinku około 60% całej liczby dźwięków kanonu (nie brano pod uwagę powtórzeń dźwięków). Większość dźwięków obcych (w obwódkach) występuje w partii harfy, co nie zaskakuje, ponieważ ta partia – oprócz ustanowionych dla niej reguł – musiała jeszcze zostać „dopasowana” do partii chóralnych, operujących tym samym materiałem wyjściowym. Ale jest też jeden dźwięk obcy w partii wibrafonu; chodzi o *h* w t. 21. W odpowiednim miejscu kanonu (druga połowa t. 18) kompozytor miał do wyboru dźwięki: *es*<sup>2</sup>, *b*<sup>t</sup>, *des*<sup>t</sup>, z których każdy należy do wibrafonowego zakresu. Wybrał jednak dźwięk *h*, który również należy do wibrafonowego zakresu, ale pojawia się w kanonie stosunkowo rzadko.

8 Ibid, s. 8.

Przykł. 2. Paweł Szymański, *Miserere*, London 1993 Chester Music Limited, t. 18–26, partie wibrafonu, harfy i pierwszej wiolonczeli. Adaptacja autorki zmodyfikowana na użytek artykułu

18 [4/4 = 54]

Vbr. *pp* *mp* *pp* *mp*

Ap. *mp* *simile*

Vc. I *niente* *p* *gliss.* *gliss.*

---

21

Vbr. *pp* *mp* *sempre simile*

Ap. *gliss.* *gliss.*

---

24

Vbr. *lascia vibr. al niente*

Ap. *lascia vibr. al niente*

Vc. I *gliss.* *gliss.* *niente*

Stworzone na podstawie dwóch struktur wyjściowych i ich przekształceń oraz szeregu innych pomysłów *Miserere* składa się z krótkiego instrumentalnego wstępu i nieco dłuższego instrumentalnego zakończenia oraz jedenastu odcinków chóralno-instru-

mentalnych i dziewięciu odcinków dla głosu basowego, a wszystko rozwija się w wolnym tempie i cichej dynamice. Zwykle po każdym odcinku zespołowym następuje odcinek solowy, ale w utworze jest jeden wyjątek; ma to miejsce pod koniec utworu, gdzie po zespołowo wykonanym wersecie 20, po półtaktowej pauzie wchodzi kolejny odcinek zespołowy z werselem 21. Zmieniające się w czasie całego utworu środki muzyczne pozwalają na podział utworu na trzy niezbyt wyraźnie rozdzielone części (*attaca*): cz. I – t. 1–77, cz. II – t. 78–169, cz. III – t. 170–203 (zob. tab. 1).

Tab. 1. Formalna organizacja *Miserere* Pawła Szymańskiego

Część / takty	Wersety psalmu wykonywane przez chór (numery i incipity)	Wersety psalmu wykonywane przez bas solo (numery i incipity)	Pierwsze dźwięki glissand wznoszących unisono i inne środki	Współbrzmienia tercji w partiach wibrafonu (w) i harfy (h)
Cz. I (t. 1–77)	(3) <i>Miserere mei, Deus</i> (4) <i>Amplius lava me</i> (6) <i>Tibi soli peccavi</i> (8) <i>Ecce enim veritatem</i> (10) <i>Auditui meo</i>	(3) <i>Miserere mei, Deus</i> (5) <i>Quoniam iniquitatem meam</i> (7) <i>Ecce enim in iniquitatibus</i> (9) <i>Asperges me hyssopo</i> (11) <i>Averte faciem tuam</i>	<i>D, Es, E, F, Fis, G, As, A, B, H, c, des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, ces, c<sup>1</sup>, des<sup>1</sup></i>	(h) x 8 (w) x 2
Cz. II (t. 78–169)	(12) <i>Cor mundum crea in me</i> (14) <i>Redde mihi</i> (16) <i>Libera me</i> (18) <i>Quoniam</i> (20) <i>Benigne fac</i>	(13) <i>Ne projicias me</i> (15) <i>Docebo iniquos</i> (17) <i>Domine, labia mea aperies</i> (19) <i>Sacrificium</i>	<i>d<sup>1</sup>, es<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, ges<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, ais<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, cis<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, dis<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, eis<sup>2</sup>, fis, g, gis, a, ais, h, c<sup>1</sup>, cis<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, dis<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, fis<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, gis<sup>1</sup>;</i> glissanda w dół, glissanda falujące, dźwięki stałe łączące poszczególne glissanda	(w) x 9 (h) x 2
Cz. III (t. 170–203)	(21) <i>Tunc acceptabis</i>		<i>a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, cis<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, es<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, f<sup>2</sup>, fis<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>, as<sup>2</sup>, a<sup>2</sup></i>	(h) x 2

W ostatnich dekadach obserwujemy szybki rozwój kognitywistyki, a jednym z osiągnięć tej dyscypliny jest wypracowanie poglądu na temat znaczeń rzeczy i wydarzeń. Mark Turner wyraża ten pogląd tymi słowami: „Myślimy, że ekspresje – mowa, znaki, gesty, filmy



animowane – mają znaczenia. One ich nie mają. To są tylko dźwięki lub znaki wizualne lub inne rzeczy, które nakłaniają nas do tworzenia znaczenia”<sup>9</sup>. W związku z tym w interpretacjach utworów literackich i artystycznych nie pisze się już o tym, że dany utwór ma znaczenia, które interpretator powinien jedynie odkryć czy uwypuklić, lecz o tym, że interpretator jest przez utwór prowokowany do tworzenia znaczeń<sup>10</sup>. W przypadku muzyki oznacza to, że oprócz wyjaśniania kwestii konstrukcyjnych utworu, badacz może stworzyć i przypisywać temu utworowi – uzasadnione strukturą muzyczną – znaczenia pozamuzyczne. W niniejszym artykule podejmuję próbę stworzenia znaczeń *Miserere* z perspektywy kognitywistycznej, ale w nieco węższym zakresie niż jest to postulowane przez teoretyków kognitywistyki; akceptuję podstawowy postulat uwzględniania roli każdego medium, ale rezygnuję ze szczegółowej metodologii<sup>11</sup>. Moje rozważania zostaną oparte na analizie warstwy tekstowej i muzycznej utworu oraz na literaturze psychologicznej i opiniach krytyków. Ponieważ omawiany utwór zawiera trzy muzycznie różne części, każdej przypisuję oddzielne znaczenie.

Pierwsza część zawiera wersety psalmu od numeru 3 do 11. Ten fragment tekstu charakteryzuje silne otwarcie w formie słynnego incipitu „Miserere mei, Deus” (werset 3), po polsku „Zmiłuj się nade mną, Boże”<sup>12</sup>, które natychmiast wskazuje na to, że mamy do czynienia z wypowiedzią adresowaną do Boga. W dalszych wersetach podmiot liryczny wypowiada słowa pełne skruchy i pokory, wyrzutów sumienia i żalu za grzechy, np.: „Obmyj mnie zupełnie z mojej winy i oczyść mnie z grzechu mego!” (werset 4); „Oto zrodzony jestem w przewinieniu i w grzechu poczęła mnie matka” (werset 7); „Pokrop mnie hizopem, a stanę się czysty, obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję” (werset 9). Wszystkie wersety psalmu w pierwszej części, ale także w dalszych częściach, mają poważny charakter i są przepełnione środkami poetyckimi typu inwokacje, inwersje i porównania.

Tekst psalmu w tej części jest rozdzielony między pięć odcinków chóralnych i pięć odcinków solowych. Partie solowe są – w każdym przypadku – bardzo spokojnymi recytacjami w rytmie zbliżonym do regularnego, partie chóralne natomiast, współpracujące z instrumentami, to znacznie bardziej wyraziste procesy dynamiczne skła-

9 Mark Turner, *The Origin of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford 2014 [e-book], s. 184: „We think that expressions – speech, signs, gestures, cartoons, painting – have meaning. They do not. They are sounds or visual marks or whatever that prompt us to construct meaning”. To i pozostałe tłumaczenia z j. angielskiego V.K.

10 Zob. interesującą interpretację Tima Rohrera powieści *Tia Julia y El Escribidor* Maria Vargasa Llosy: Tim Rohrer, „Mimesis, Artistic Inspiration and the Blends We Live By”, *Journal of Pragmatics* 37 (2005) nr 10, s. 1686–1716.

11 Szczegółowa metodologia tworzenia znaczeń opisana jest w pracach: Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002, wyd. polskie pt. *Jak myślimy: Mieszanie pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, przekł. Izabela Michalska, Warszawa 2019; Lawrence Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002; tegoż, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford 2017.

12 Wszystkie tłumaczenia psalmu na język polski na podstawie: *Biblia Tysiąclecia Online*, Poznań 2003, online <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=884>, dostęp 5 III 2021.

dające się z trzech części: 1) chóralnego szeptu, podczas którego dołączają instrumenty, 2) chóralnego śpiewu z rozwiniętym instrumentalnym akompaniamentem, 3) chóralnego szeptu połączonego z wycofywaniem się instrumentów. Dużo więcej urozmaicenia wnoszą jednak instrumenty; słyszymy unisonowe glissanda wiolonczel, pojedyncze dźwięki wibrafonu grane *arco* smyczkiem od kontrabasu oraz kolorystyczne pojedyncze dźwięki i współbrzmienia harfy. Muzyka wykonywana przez instrumenty wywołuje wrażenie jakiejś „zamazanej” modulacji, która właśnie z powodu tej niejasności może budzić zainteresowanie słuchaczy.

Ku jakiemu znaczeniu kierują wymienione środki poetyckie i muzyczne? Psalm *Miserere* jest w języku łacińskim, jego poszczególne słowa mogą być raczej przez odbiorców niezrozumiałe, ale jego ogólna wymowa – z racji powtarzania tekstu na przestrzeni wieków – jest znana. Moim zdaniem, na plan pierwszy psalmu wybija się stan psychiczny grzesznika oscylujący między niepokojem a równowagą, wynikającą przede wszystkim z głębokiej wiary w miłosierdzie Boga. Z kolei muzyka prezentuje stan równowagi pomiędzy środkami dawnymi a nowoczesnymi. Tym, co godzi te dwa zakresy materiałowe, jest estetyczne uczucie równowagi<sup>13</sup>. Jest to bliskie następującemu pojęciu równowagi w psychologii:

emocjonalna równowaga obejmuje uwolnienie się od nadmiernych emocjonalnych wahań, emocjonalnych obojętności i niewłaściwych emocji. Tak zdefiniowane utrzymywanie emocjonalnej równowagi jest praktycznie odpowiednikiem zdolności emocjonalnej regulacji<sup>14</sup>.

Można zatem powiedzieć, że grzesznik ma wyrzuty sumienia i doskonale zdaje sobie sprawę z konsekwencji popełnionego czynu, ale utrzymuje pełną kontrolę nad swoimi emocjami i jest pełen wiary, że znowu będzie mógł „stać się czysty”. Taką interpretację wspiera dodatkowo wyraźnie wznoszące się glissando wiolonczel, które uznają za metaforę wiary grzesznika w życie wieczne.

Druga część *Miserere* zawiera wersety 12–20, które są rozwinięciem poprzednich treści. Podmiot liryczny jest w dalszym ciągu tak skruszony, jak na początku i tylko dodaje do swojej modlitwy nowe myśli, jak np. te: „Stwórz, o Boże, we mnie serce czyste i odnow w mojej piersi ducha niezwykłego!” (werset 12), „Chcę nieprawych nauczyć dróg Twoich i nawrócą się do Ciebie grzesznicy” (werset 15), „Panie, okaż Syjonowi łaskę w Twej dobroci: odbuduj mury Jeruzalem!” (werset 20).

Warstwa muzyczna, złożona z pięciu odcinków zespołowych i czterech solowych, jest znacznie odmienna od takiej warstwy w pierwszej części. Oprócz środków podsta-

13 Piotr Przybyś, „Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje”, w: *Neuroestetyka muzyki*, red. Marcin Bogucki i in., Poznań 2014, s. 102.

14 B. Alan Wallace, Shauna L. Shapiro, „Mental Balance and Well-Being: Building Bridges Between Buddhism and Western Psychology”, *American Psychologist* 61 (2006) nr 7, s. 698: „affective balance entails a freedom from excessive emotional vacillation, emotional apathy, and inappropriate emotions. So defined, the cultivation of affective balance is virtually equivalent to the development of emotional regulation skills”.

wowych (pojedyncze dźwięki wibrafonu i harfy oraz wznoszące glissanda wiolonczel), liczą się tu przede wszystkim nowo wprowadzone środki: opadające i falujące glissanda oraz dźwięki stojące w partiach wiolonczel, a także dziewięć współbrzmień tercjowych w partii wibrafonu. Środki te są dosyć typowe dla Szymańskiego i już niejednokrotnie zostały wymienione przez krytyków i badaczy, a niektórzy piszą nawet o znaczeniach, jakie te środki wzbudzają. Dorota Szwarzman o glissandach tego kompozytora pisze w następujący sposób:

Glissanda. W rozmaitych wersjach – Szymański w ogóle je lubi i spełniają one u niego rozmałą rolę. Te krótsze, [...] są pewnym zachwianiem perspektywy, są zamgleniem klarownego obrazu, wprowadzeniem elementu niepokoju [wyróżnienie V.K.]. Szczególnie jednak przejmujące są te długie. Mogą one bardzo, bardzo stopniowo się wznosić – jak w *Miserere, Film Music czy Sixty-odd Pages* – i wówczas mają w sobie coś z wehikułu mistycznego, wznoszącego nas coraz bardziej ponad świat rodzajem powolnej lewitacji. Mogą też stopniowo opadać, jak we wstrząsającym ostatnim z *Pięciu utworów na kwartet smyczkowy* – próby dopasowania się tonacji do owego opadającego dźwięku sprawiają żałosne wrażenie, przypominają próby wykonywania codziennych gestów w stanie głębokiej żałoby<sup>15</sup>.

Ta sama autorka wypowiada się także na temat efektów uzyskiwanych przez Szymańskiego ze specyficznej gry na wibrafonie: za pomocą smyczka po bokach sztabek. Pisze, że ten rodzaj grania, wywołujący interferencję znacznej liczby alikwotów wydobytych z jednego lub dwu różnych dźwięków, przynosi „brzmienia szkliste, o charakterze onirycznym”, których rolą jest „spowodowanie uczucia pewnego odrealnienia, zawieszenia. Głos z zaświatów?”<sup>16</sup>.

Jak zauważamy w wypowiedziach Doroty Szwarzman, każdy z opisanych środków powoduje jakąś aurę transcendencji (długie glissanda w *Miserere* mają moc wehikułu mistycznego, a „szkliste” brzmienia wibrafonu wzbudzają uczucie czegoś nierealnego), ale raz autorka robi wyjątek i pisze, że krótkie glissanda (w interesującej nas środkowej części *Miserere* są to glissanda opadające i falujące) wzbudzają uczucie niepokoju. Moim zdaniem, druga część *Miserere* wręcz nakłania interpretatora do myślenia o tym właśnie uczuciu. Jedna z definicji tego rodzaju emocji mówi nam, że niepokój to:

[...] uczucie lęku, strachu lub obawy, często nie znajdujące żadnego uzasadnienia. Niepokój odróżnia się od strachu ponieważ ten ostatni powstaje jako odpowiedź na czytelne i faktyczne zagrożenie, np. wpływające na poczucie fizycznego bezpieczeństwa danej osoby. Dla odmiany, niepokój powstaje w odpowiedzi na jakieś nieszkodliwe sytuacje lub jako rezultat subiektywnych, wewnętrznie emocjonalnych konfliktów, których przyczyny mogą być danej osobie nieznanne<sup>17</sup>.

15 Dorota Szwarzman, „40 x Szymański”, *Ruch Muzyczny* 51 (2007) nr 1, s. 14.

16 Ibid., s. 14–15.

17 Amy Tikkanen, „Anxiety, Psychology”, *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/science/anxiety>, dostęp 10 III 2021: „[...] a feeling of dread, fear, or apprehension, often with no clear justification. Anxiety is distinguished from fear because the latter arises in response to a clear and actual danger, such as one affecting a person’s physical safety. Anxiety, by contrast, arises in response to apparently innocuous situations or is the product of subjective, internal emotional conflicts the causes of which may not be apparent to the person himself”.

W badaniach kognitywno-muzykologicznych uczucie niepokoju pojawia się rzadko, znacznie częściej opisywane jest bliskie niepokoju uczucie strachu<sup>18</sup>, lecz w tym wypadku bardziej odpowiedni dla stanu psychicznego grzesznika jest właśnie niepokój. Nie ma bowiem w tym utworze mowy o żadnym bezpośrednim zagrożeniu; wszystko, co tu się wydarza, jest skutkiem wewnętrznych, emocjonalnych konfliktów grzesznika. W pierwszej części *Miserere* uczucie niepokoju nie było adekwatne, gdyż nie dopuściła do tego zrównoważona pod względem środków muzyka. W drugiej części jest jednak zupełnie inaczej; mieszanka wiolonczelowych glissand i wibrafonowe tercje biorą górę nad elementami chorałowymi i zaburzają poprzedni stan równowagi muzycznej. Druga część jest znakomitym przykładem tego, że w procesie tworzenia znaczenia czynniki muzyczne mogą okazać się ważniejsze niż czynniki literackie.

Trzecia część *Miserere* jest najkrótsza ze wszystkich, gdyż składa się tylko z jednego odcinka zespołowego i instrumentalnego zakończenia. Tekst psalmu jest tu zawężony do jednego, ostatniego wersetu: „Wtedy będą Ci się podobać prawe ofiary, dary i całopalenia, wtedy będą składać cielce na Twoim ołtarzu” (werset 21). Znaczenie tego wersetu jest nieco inne od znaczeń wszystkich wersetów poprzednich. Podmiot liryczny nie jest już tak skoncentrowany na sobie, na swojej skrusze i pokorze, lecz ewokuje lepszy obraz przyszłości swojej wspólnoty religijnej, przyszłości, w której ta wspólnota – także dzięki jego usilnym staraniom – będzie składała hołd Bogu zgodnie ze wszystkimi ustalonymi przez tradycję rytuałami.

Muzyka trzeciej części odsyła słuchaczy do pierwszej części, którą w dużym stopniu przypomina, choć wprowadza też nowe rozwiązania. Po raz ostatni słyszymy chór męski realizujący swoje partie przez szept, śpiew i kolejny szept. Kiedy chór milknie, na czoło wysuwa się wyraziste wiolonczelowe glissando w górę oraz ledwo rozpoznawalne modulowanie w partiach pozostałych instrumentów. Wkrótce jednak materiał dźwiękowy zaczyna się przerzedzać, aż całkowicie zanika. Kompozycję zamyka wznoszące się wiolonczelowe glissando unisono, tonalnie ważny dla całego utworu dźwięk *d* wykonywany na harfie oraz oddalony od tego o tryton dźwięk *gis* wykonywany w specjalny sposób na wibrafonie. W rezultacie zmian materiałowych trzecia część prowokuje do stwierdzenia, że mamy tu do czynienia z powrotem do stanu równowagi. Argumenty za takim znaczeniem płyną zarówno z tekstu, z którego wnioskujemy, że grzesznik jest

18 Studia z zakresu wykonawstwa muzycznego i prozodii językowej sugerują, że na zbiór akustycznych cech komunikujących strach składają się m.in.: szybkie tempo, zmienność poziomu głośności, wysokie dźwięki, wznoszący kontur melodyczny oraz w znacznym stopniu mikrostrukturalna nieregularność. Dwie pierwsze cechy nie występują w środkowej części *Miserere*, natomiast pozostałe tak. Oczywiście, pozostaje kwestią otwartą, co autorzy badań rozumieją pod pojęciem „mikrostrukturalna nieregularność”, lecz myślę, że jest to pojęcie na tyle obszerne, że może objąć także mikrotonowe ruchy wiolonczel, jak i mieszaninę alikwotów osiągniętą specjalną grą na wibrafonie, zob.: Patrik N. Juslin, Petri Laukka, „Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?”, *Psychological Bulletin* 129 (2003) nr 5, s. 802.

spokojny o swoją przyszłość, jak i z muzyki, gdzie panuje równowaga między dawnymi a nowoczesnymi środkami. Zamykające utwór wznoszące glissando ponownie sugeruje, że myśli grzesznika kierowane są ku niebu.

Na zakończenie chciałabym wrócić jeszcze do problemu niezwykle oryginalnej konstrukcji dźwiękowej utworu. Zdaniem Ryszarda Nycza, postmodernistycznymi kompozycjami w poetyce intertekstualnej rządzą niewspółmierne systemy reguł, nie dające się „sprowadzić ani do siebie, ani do jakiegoś nadrzędnego wzorca”<sup>19</sup>. *Miserere* na głosy i instrumenty Pawła Szymańskiego jest właśnie taką postmodernistyczną kompozycją w poetyce intertekstualnej, w której reguły historyczne mieszają się z regułami abstrakcyjnymi. Ze względu na niepełną jeszcze wiedzę o twórczości Pawła Szymańskiego stawiam hipotezę, że *Miserere* jest pod względem konstrukcyjnym utworem dla tego kompozytora nietypowym. Chodzi przede wszystkim o fakt, że utwór ten powstał z wykorzystaniem dwóch różnych struktur wyjściowych, które w ostatecznym utworze albo łączą się z sobą (w odcinkach zespołowych quasi-chorał gregoriański w wykonaniu chóru występuje jednocześnie z okrojonym kanonem w partiach instrumentalnych), albo występują obok siebie (psalmodie w wykonaniu basu solo występują obok odcinków zespołowych opartych głównie na kanonie). Opisane przeze mnie w książce *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*<sup>20</sup> utwory algorytmiczne takiej cechy nie mają; każdy z utworów jednoczęściowych i każda część utworu wieloczęściowego<sup>21</sup> opiera się wyłącznie na jednej strukturze wyjściowej o charakterze historycznym, która została poddana istotnym transformacjom przynosząc utwór o zupełnie nowej składni i formie. Pewne podobieństwo do *Miserere* widzę w utworze *Bagatelle für A. W.* na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian z 1995 roku. Jak pisze Katarzyna Naliwajek, działają w tym utworze dwie struktury (dwa modele), z których jedna „nawiązuje do dodekafonii seryjnej, druga zaś oparta jest na prawidłach systemu dur-moll. Stanowią zatem odwołanie do dwóch zasad organizacji materiału dźwiękowego, powszechnie uważanych za przeciwstawne [...]”<sup>22</sup>. Uważam, że dalsze badania nad muzyką Pawła Szymańskiego mogłyby uwzględnić porównanie konstrukcji *Miserere* i *Bagatelle für A. W.* oraz skoncentrować się na poszukiwaniu innych utworów z dwiema strukturami wyjściowymi.

19 Ryszard Nycz, „Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy”, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał P. Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012, s. 171.

20 V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego*.

21 Chodzi o następujące kompozycje: *Dwie etudy* na fortepian, *Through the Looking Glass... I* na orkiestrę kameralną, *A Kaleidoscope for M.C.E.* na wiolonczelę, *Three Pieces* na trzy flety proste z akompaniamentem metronomu, *Through the Looking Glass... III* na klawesyn, *Compartment 2*, *Car 7* na wibrafon, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, *Singletrack* na fortepian.

22 Katarzyna Naliwajek, „Modele struktury muzycznej w *Bagatelle für A. W.* Pawła Szymańskiego”, *Muzyka* 46 (2001) nr 1, s. 61.

## BIBLIOGRAFIA

- Biblia Tysiąclecia Online*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=884>, dostęp 5 III 2021.
- Fauconnier, Gilles, Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Fauconnier, Gilles, Mark Turner. *Jak myślimy: Mieszanie pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*. Przekł. Izabela Michalska. Warszawa: Biblioteka Kwartalnika KRONOS, 2019.
- Juslin, Patrik N., Petri Laukka. „Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?”. *Psychological Bulletin* 129, nr 5 (2003): 770–814.
- Kostka, Violetta. *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*. Gdańsk–Kraków: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Musica Iagellonica, 2018.
- Miserere mei, Deus: Psalm 50 (51) w interpretacji św. Tomasza z Akwinu: tekst w języku łacińskim i tłumaczenie na język polski z komentarzami*, red. Mirosław Mróz. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2010.
- Naliwajek, Katarzyna. „Modele struktury muzycznej w *Bagatelle für A. W. Pawła Szymańskiego*”. *Muzyka* 46, nr 1 (2001): 61–84.
- Naliwajek-Mazurek, Katarzyna. [tekst w książeczce do CD]. W: *Camerata Silesia Sings Szymański* [CD], 5–13. Warszawa: Dux Recording Producers, 2016.
- Nycz, Ryszard. „Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy”. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał P. Markowski, Ryszard Nycz, 153–180. Kraków: Universitas, 2012.
- Przybysz, Piotr. „Emocje muzyczne i ich estetyczne modyfikacje”. W: *Neuroestetyka muzyki*, red. Marcin Bogucki i in., 95–140. Poznań: PTPN, 2014.
- Ravasi, Gianfranco. *Miserere: il più celebre salmo penitenziale*. Bologna: EDB, 2016.
- Rohrer, Tim. „Mimesis, Artistic Inspiration and the Blends We Live By”, *Journal of Pragmatics* 37, nr 10 (2005): 1686–1716.
- Szwarcman, Dorota. „40 x Szymański”. *Ruch Muzyczny* 51, nr 1 (2007): 12–16.
- 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. Anna Czekanowska, Miloš Velimirović, Zbigniew Skowron, 134–139. Kraków: Nakładem Fundacji Zjednoczonej Europy, 1993.
- Tikkanen, Amy. „Anxiety, Psychology”. W: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/science/anxiety>, dostęp 10 III 2021.
- Turner, Mark. *The Origin of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark*. Oxford: Oxford University Press, 2014 [e-book].
- Wallace, B. Alan, Shauna L. Shapiro. „Mental Balance and Well-Being: Building Bridges Between Buddhism and Western Psychology”. *American Psychologist* 61, nr 7 (2006): 690–701.
- Zbikowski, Lawrence. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Zbikowski, Lawrence. *Foundations of Musical Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

PAWEŁ SZYMAŃSKI'S *MISERERE* FOR VOICES AND INSTRUMENTS.  
SOUND STRUCTURE AND MEANINGS

This article is devoted to Paweł Szymański's *Miserere* for voices and instruments (1993), with the aim of discussing its sound structure and the meanings attributed to it. Based on analysis of the work and a range of literature, the author claims that *Miserere* is an openly intertextual work, composed freely without the application of algorithmic methods. It is characterised by the presence of two basic structures rather than one: modal Gregorian chant and four-part canon in extended major–minor tonality. These two basic structures were combined into a whole using abstract ideas typical of Szymański. One easily notes that while the solo psalmody assumes its centuries-old form, the choral parts, though colouristically resembling plainchant, consist not of monodic singing but of recitations on six pitches and whispered passages. If we compare the canon with the ultimate shape of the composition, it turns out that the former was used as the basis for ensemble sections, primarily the cello and vibraphone parts, but with many (around one third) of the canon's notes left out. The discussion of the work's structure ends with information about its tripartite form.

The author opens the section on meanings by presenting her cognitivist stance that meanings are not intrinsic to the work, but rather the music provokes interpreters to create them. Based on her own associations, the opinions of music critics and psychology literature on emotions, the author argues that the three sections of *Miserere* may be interpreted as corresponding to three emotions: balance, anxiety and balance regained. The article also contains the opening of the initial canon, which the author received from the composer, a fragment of *Miserere* arranged by the author and a table showing the work's form.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: Paweł Szymański, *Miserere*, intertekstualność / intertextuality, struktura ukryta / concealed structure, transformacje / transformations, znaczenia / meanings

**Dr hab. Violetta Kostka** studiowała muzykologię na Uniwersytecie im. Adam Mickiewicza w Poznaniu, pracę doktorską obroniła i przewód habilitacyjny przeprowadziła w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Pracuje w Akademii Muzycznej w Gdańsku na stanowisku profesora uczelni. Otrzymała granty Komitetu Badań Naukowych, Uniwersytetu w Cambridge i Biblioteki Polskiej w Paryżu; wyróżniono ją odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Opublikowała książki o muzyce Tadeusza Kasserna (2011) i Pawła Szymańskiego (2018) oraz ponad 100 artykułów. Jest współredaktorką książki *Intertextuality in Music: Dialogic Composition* (Routledge 2021). Wygłosiła dwadzieścia autorskich wykładów i wzięła czynny udział w wielu konferencjach w USA i Europie.  
v.kostka@amuz.gda.pl