Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 54 (3/2022), s. 19–41
https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.22.012.16812

Natalia Kaszubska

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0002-1057-2067

Kategorie czasu i formy muzycznej w *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* Pawła Mykietyna[1]

> W *II Koncercie* jest jeszcze dodatkowy stopień komplikacji. Pierwszy stopień obejmuje pomysł, że można w kółko przyspieszać, co działa jak skrzynia biegów w samochodzie. Muzyka daje nam jednak możliwość przyspieszania permanentnego właściwie w nieskończoność[2].

Paweł Mykietyn urodzony 20 maja 1971 roku w Oławie należy do grona czołowych polskich kompozytorów XXI wieku. Jego dorobek artystyczny oscyluje wokół różnorodnych zespołów wykonawczych – od solistów po dzieła przeznaczone na zespoły kameralne oraz orkiestrę symfoniczną. To właśnie okres lat dziewięćdziesiątych można wyznaczyć jako pierwszy etap wzmożonej

1 Tekst oparty na fragmentach pracy magisterskiej autorki pt. *Kategorie czasu i formy muzycznej w „II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną" Pawła Mykietyna*, przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Michała Zielińskiego, prof. AM (Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, 2022).

2 N. Kaszubska, *Kategorie czasu i formy muzycznej w „II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną Pawła Mykietyna"*, praca magisterska, Aneks nr 2 *Rozmowa autorki z Pawłem Mykietynem*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2022, s. 109.

działalności twórczej kompozytora. Jednym z ważniejszych dzieł tego czasu jest *La strada* na trzy instrumenty, a także *…choć doleciał Dedal…* na klarnet, wiolonczelę i fortepian z 1990 roku, w którym zauważalne są inspiracje nurtem *minimal music*[3]. Cztery lata później Mykietyn skomponował na zamówienie Polskiego Radia *3 for 13* – utwór, który zapewnił mu pierwsze miejsce na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Amsterdamie. Dzieło to rozpoczyna nowy rozdział w twórczości kompozytora. Z jednej strony zauważalne są cechy typowe dla tzw. surkonwencjonalizmu, natomiast z drugiej ważnym elementem stała się technika dekonstrukcji. Stanowcze wejście w nową stylistykę ukazało kunszt kompozytorski Pawła Mykietyna. Wprowadzenie elementów charakterystycznych dla surkonwencjonalizmu wymaga od twórcy nie tylko znajomości konwencji oraz stylistyk minionych epok (takich jak: barok, klasycyzm czy romantyzm), ale przede wszystkich sprawdza jego métier. Innym przykładem dzieła, w którym kompozytor wykorzystał osobliwy dla tendencji surkonwencjonalnych sposób ukształtowania materiału muzycznego jest *Koncert na fortepian i orkiestrę* z 1996 roku, w którym kadencja solisty rozrosła się do karykaturalnych rozmiarów.

W twórczości Pawła Mykietyna nie ma miejsca na przypadek. Przyglądając się szczegółowo strukturom muzycznym w jego dziełach na pierwszy plan wyłania się intelektualny stosunek do procesu prekompozycyjnego. Artysta nie jest typem improwizatora. W swoich dziełach opiera się na ściśle wyliczonych proporcjach, czego dowodem jest m.in. wypowiedź na temat wspomnianego *3 for 13*:

> Z początku stosowałem ciągi arytmetyczne, później geometryczne, które są bardziej subtelne. Jednakże już w *3 dla 13* te ingerencje bębnów, gęstniejące w miarę rozwoju utworu, zostały wyliczone na podstawie ścisłego szeregu geometrycznego[4].

Dzieło to ukazuje syntezę różnorodnych poszukiwań twórcy, łączącego nie tylko wspomniane elementy charakterystyczne dla surkonwencjonalizmu (zabawa różnymi konwencjami stylistycznymi) oraz dekonstrukcji (sposób prekompozycyjnego wykorzystania budulca fugi, a także organizacja partii tom-tomów), ale również konstruktywizmu wyrażającego się na płaszczyźnie ukształtowania materiału z wykorzystaniem wspomnianego szeregu geometrycznego. Wymienione powyżej zwroty w muzyce Pawła Mykietyna składają się na obszerną charakterystykę tendencji w nurcie postmodernistycznym, który ze względu na swój ciągły rozkwit wymyka się ścisłym ramom ujęć teoretycznych.

3 A. Kwiecińska, *Wizytówka Pawła Mykietyna*, http://meakultura.pl/artykul/wizytowka-pawla-mykietyna-805 [dostęp: 26.07.2022].

4 E. Szczecińska, J. Topolski, *Wywiad: Paweł Mykietyn*, „Glissando" 2010, nr 16, https://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2 [dostęp: 26.07.2022].

Wysłuchanie przez artystę utworu *Quatre chants pour franchir le seuil* Gérarda Griseya, zaprezentowanego podczas festiwalu Warszawska Jesień w 2003 roku, poszerzyło jego spektrum zainteresowań o kolejny nurt – postspektralizm[5]. Paweł Mykietyn w rozmowie z autorką pracy przyznał, że chęć sięgnięcia po mikrotonowość wynikała z poczucia stagnacji w obrębie wykorzystywanego systemu dur-moll oraz ówczesnej stylistyki kompozytora. Twórca już wcześniej sięgnął po mikrotony, a miało to miejsce w muzyce do spektaklu *Bachantki* Krzysztofa Warlikowskiego[6].

Kolejny ważny rozdział w dorobku Pawła Mykietyna wyznacza twórczość odwołująca się do wielkich form instrumentalnych oraz wokalno-instrumentalnych. W wypowiedzi z 2010 roku artysta wyznał:

> Ostatnio w ogóle nie interesują mnie kameralne i krótkie formy, jakimi zajmowałem się w latach młodości, typu 10–15 minut na zespół. Teraz pasjonują mnie formy bardzo duże […]. Nie mówię jednak, że mnie już nie będzie pociągać kameralistyka – ciągle się zmieniam – ale ostatnio nie widzę siebie piszącego taką muzykę, nie potrafię się zamknąć w małej formie[7].

W latach 2007–2018 kompozytor w dalszym ciągu prowadził dialog z konwencjami utrwalonymi w tradycji muzycznej, a także dokonywał reinterpretacji klasycznych gatunków. Powstała w 2007 roku na zamówienie Związku Kompozytorów Polskich *II Symfonia* jest pierwszym dziełem w dorobku artysty odwołującym się bezpośrednio do gatunku symfonicznego oraz ukazującym nowatorskie podejście w kontekście ukształtowania formy. Zaledwie rok później *Pasja według św. Marka* na głosy i instrumenty ukazała całkowicie nową perspektywę przedstawienia tematyki religijnej. Kompozytor ponownie dokonał dekonstrukcji gatunkowej konwencji, przedstawiając obraz Męki Pańskiej w ujęciu retrospektywnym. Dzieło odznacza się eklektyczną zbitką różnych estetyk, ukazując tendencje stylistyczne obecne w nurcie postmodernistycznym. Ważnym aspektem w ujęciu wspomnianych *II Symfonii* oraz *Pasji* jest obecność zastosowanego przez kompozytora procesu permanentnego *acceleranda*, do którego odniósł się sam artysta:

> Na pewno jedną z innowacji temporalnych, jaką wprowadziłem w *Symfonii* i *Pasji*, to permanentne *accelerando*, tzn., że tempo nie jest stałą prostą, lecz krzywą i cały czas maleje lub wzrasta, i to na odcinku paru minut. W momencie, kiedy tempo staje się dwukrotnie szybsze niż wejściowe, to dyrygent zaczyna pokazywać jego połowę, ale

5 A. Chłopecki, *Meandry Pawła Mykietyna*, „Dwutygodnik" 2011, nr 61, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2434-meandry-pawla-mykietyna.html [dostęp: 26.07.2022].

6 E. Szczecińska, J. Topolski, dz. cyt.

7 Tamże.

> ono ciągle rośnie. Pierwszy raz zastosowałem to w utworze *Krzyki* na orkiestrę, nie był on udany, ale tam w końcówce też jest takie *accelerando*[8].

Paweł Mykietyn w 2013 roku ponownie zmierzył się z gatunkiem koncertu instrumentalnego, komponując *Koncert fletowy*. W percepcji audytywnej na pierwszy plan wyłania się odrębna brzmieniowo partia solisty, który rozpoczyna swą grę od repetowania struktur dźwiękowych. Analogiczny sposób potraktowania partii solisty obecny jest również w *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* z 2018 roku.

Geneza i recepcja *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*

II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną Pawła Mykietyna został skomponowany w 2018 roku na zamówienie Sinfonii Varsovii w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie", realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Prawykonanie dzieła miało miejsce 29 marca 2019 roku w ramach koncertu z cyklu „Oddźwięki. Nowa muzyka polska". Wydarzenie odbyło się w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Orkiestrą dyrygował Bassem Akiki, natomiast partię solisty wykonał Marcin Zdunik[9].

Paweł Mykietyn wypowiadając się na temat *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* stwierdził:

> Starałem się w tym utworze […] dokonać syntezy moich poszukiwań związanych z czasem w muzyce. Starałem się też oczywiście, żeby był komunikatywny. Zależało mi na tym, żeby w tę żelazną konstrukcję matematyczną wlać jakąś silną ludzką emocję[10].

Wypowiedź kompozytora w szczególny sposób odsłania jego założenia strukturalne w omawianym dziele. Z jednej strony utwór stanowi kwintesencję poszukiwań Pawła Mykietyna w aspekcie problematyki czasu w muzyce, a w tym zagadnień dotyczących permanentnego *acceleranda*. Z drugiej natomiast twórca przyznaje się do pewnej redukcji środków na rzeczy „ułatwienia" odbioru. Paweł Mykietyn potwierdził to stanowisko również w rozmowie z autorką pracy, przyznając się do zwrotu w kierunku tonalności na rzecz zmian agogicznych[11].

8 Tamże.

9 P. Mykietyn, *II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.

10 M. Gmys, *Muzyka prowokująca do refleksji*, opracowanie do płyty *Paweł Mykietyn 2*, CD Accord, Wrocław 2021, s. 22–23.

11 N. Kaszubska, dz.cyt., s. 111.

Istotną rolę w procesie powstawania dzieła odegrał solista – Marcin Zdunik. Paweł Mykietyn w wywiadzie z Oskarem Łapetą podzielił się informacjami na temat procesu prekompozycyjnego:

> Mój kolega, świetny wiolonczelista Marcin Zdunik, zwrócił się do mnie z propozycją napisania utworu dla niego, więc właściwie to on jest *spiritus movens* tego przedsięwzięcia. Sam z siebie raczej nie podjąłbym się napisania kolejnego koncertu na wiolonczelę i orkiestrę. Paweł Szymański określił kiedyś tego solistę mianem cyborga. Nie istnieją dla niego żadne granice techniczne, więc starałem się napisać utwór, który by pokazał jego możliwości[12].

Osobliwym przejawem rezonansu dzieła jest wykorzystanie go w charakterze muzycznego tła dla krótkometrażowego filmu w reżyserii Macieja Stuhra, który tak wspominał okoliczności jego powstania:

> Kiedy już układałem w głowie scenariusz, los sprawił, że trafiłem na prapremierowe wykonanie koncertu Pawła [Mykietyna]. Oniemiałem! Siedziałem w Studiu im. Lutosławskiego, zamykałem oczy, a ten film mi się niemal wyświetlił. Już w trakcie koncertu wiedziałem, że moim marzeniem jest wykorzystanie tej muzyki i że dobrze byłoby jej nie przeszkadzać i zaryzykować film niemy[13].

II Koncert wiolonczelowy. Organizacja czasu

Kluczową rolę w aspekcie teoretycznego ujęcia problematyki czasu w muzyce Pawła Mykietyna odgrywa terminologia wyrastająca bezpośrednio z twórczości samego kompozytora. Permanentne *accelerando* czy *ritardando* to określenia odnoszące się do organizacji materiału w czasie poprzez dobór narzędzi z dziedziny matematyki w trakcie procesu prekompozycyjnego.

Skupiając się na problematyce rytmu muzycznego, zmian agogicznych oraz aspektu samej percepcji czasu, możliwe jest wysunięcie na plan pierwszy pewnych aspektów, uznanych w procesie hierarchizacji za kluczowe. Mykietyn, zapytany przez autorkę pracy o wykorzystanie wzoru matematycznego przy projektowaniu zmian agogicznych, stwierdził:

> W pewnym sensie można stwierdzić, że jest kilka wzorów. Jeden wzór jest zastosowany na równomierne przyspieszenie. Mianowicie, w odcinkach między oznaczeniem

12 O. Łapeta, *Z Pawłem Mykietynem o genezie „II Koncertu wiolonczelowego", współpracy z Marcinem Zdunikiem i pisaniu na orkiestrę symfoniczną rozmawia Oskar Łapeta*, https://www.wroclaw.pl/extra/pawel-mykietyn-wroclaw [dostęp: 26.07.2022].

13 Tamże.

> metronomicznym 50 a 100 (zamienianym na 50 przy jednoczesnej zmianie podstawy rytmicznej ćwierćnuta = ósemka) występuje zawsze 46 ćwierćnut. Gdyby zwiększyć tę liczbę choćby o jedną ćwierćnutę powstałby całkiem inny wzór, generujący inne proporcje. Jak to działa? Owo permanentne przyspieszanie przypomina zmianę przerzutek w rowerze – pedałuje Pani, pedałuje, następnie zmienia przerzutkę i pedałuje wolniej, choć jednocześnie rower porusza się szybciej. To trochę na tej samej zasadzie działa. Dyrygent rozpoczyna od tempa 50, a następnie pokazuje coraz szybciej, coraz szybciej… […]. Pojawiła się zatem potrzeba precyzyjnego notowania tempa w każdym momencie[14].

Punktem wyjścia w tej części rozważań stanie się zdefiniowanie czym jest czas w muzyce i zwrócenie uwagi na wspomnianą już percepcję słuchacza. Następna kwestia będzie dotyczyła przyjrzenia się rezultatowi jaki otrzymał kompozytor poprzez oryginalny sposób potraktowania agogiki, przy jednoczesnym zaznaczeniu ważności pojęcia „dekonstrukcja" w kontekście omawiania twórczości Pawła Mykietyna.

Czas w muzyce można postrzegać wielorako, m.in. jako czas linearny – stanowiący ruch, proces oraz rozwojową ciągłość (obejmujący trzy stany: przeszłość, przyszłość i teraźniejszość), a także czas nielinearny, będący stanem trwającym, umiejscowionym wyłącznie w teraźniejszości[15]. Podział występuje również na kolejnych dwóch płaszczyznach, umożliwiających wyróżnienie czasu ontologicznego, a także psychologicznego. Pierwszy odnosi się do postrzegania „realnego", natomiast drugi jest subiektywnym odczuciem indywidualnej jednostki – w tym przypadku słuchacza. Witold Rudziński w obszernej dwutomowej monografii o rytmie muzycznym poruszył problematykę czasu w muzyce, wyróżniając jego pięć cech: ciągłość, spójność, uporządkowanie, jednokierunkowość oraz jednowymiarowość[16]. Natomiast w odniesieniu do rytmu muzycznego zaznaczył istnienie czasowego aspektu w kontekście procesu stawania się i rozwoju[17]. Zauważalne jest więc scalenie rytmu z czasem. Dotyczy to również innych elementów dzieła muzycznego, takich jak agogika.

Zagadnienie czasu poddał refleksji również Roman Ingarden, którego rozważania na gruncie filozofii w sposób szczególny „przyczyniły się do rozwoju postmodernizmu w teorii sztuki"[18]. Wyróżnił on trzy rodzaje czasu: czas abstrakcyjny, powszechny i konkretny[19]. Pierwszy z nich odnosi

14 N. Kaszubska, dz. cyt., s. 106.

15 D. Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000, s. 13.

16 W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, t. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 83.

17 Tamże, s. 83–84.

18 *Spór o istnienie świata. Deutsch-polnische philosophische Konferenz zum Roman-Ingarden-Jahr 2020*, https://instytutpolski.pl/duesseldorf/pl/2020/10/12/spor-o-istnienie-swiata [dostęp: 26.07.2022].

19 W. Rudziński, dz. cyt., s. 95.

się bezpośrednio do języka matematycznego, który znalazł swoje zastosowanie w twórczości Pawła Mykietyna. Kompozytor dla osiągnięcia permanentnego *acceleranda* oraz *ritardanda* wprowadził w dziele oznaczenia agogiczne, stosując wartości liczbowe zaokrąglone do jednego miejsca po przecinku (np. t. 9, ♩=61,7). Również „czas powszechny" łączy się z wcześniejszymi zagadnieniami, ponieważ zahacza o „czas ontologiczny", będący jednoznacznie kluczowym w teoretycznych założeniach permanentnego przyśpieszenia i zwolnienia. Ostatni z rodzajów – „czas konkretny", stanowi „czas danego przedmiotu"[20], a w omawianym kontekście jest to odniesienie do czasu trwania utworu muzycznego. Długość trwania poszczególnych wykonań dzieła może różnić się ze względu na umowne stosowanie się do określeń agogicznych oraz wprowadzenie fragmentów *ad libitum*. Czas trwania zaprezentowanej kompozycji podczas prawykonania wyniósł 29 minut i 20 sekund[21].

Kluczową rolę na przestrzeni całego dzieła odgrywa partia solisty, skonstruowana w oparciu o repetycyjne struktury rytmiczno-melodyczne, złożone najczęściej z powtarzalnych grup szesnastkowych lub trzydziestodwójkowych. Doprowadziło to do rozciągnięcia trwania i sytuacji „utraty poczucia czasu". Wymienione cechy są charakterystyczne dla utworów reprezentujących amerykański nurt minimalistyczny. W ekstremalnych sytuacjach są one zdolne wprowadzać słuchaczy w stany hipnotyczne[22].

Odwołując się do aspektu czasu w ogólnym spojrzeniu na dzieło Mykietyna zauważalne są odniesienia do założeń „dekonstrukcji", której etymologia posiada swoje podłoże w dziedzinie filozofii. Termin ten w sposób szczególny łączy się z postacią Jacques'a Derridy, przedstawiciela nurtu postmodernistycznego w filozofii. Dekonstrukcja stawia na pierwszym planie aspekt analizy danego dzieła w kontekście próby krytycznego dojścia do ukrytego źródła. Stanowi ona również metodę analityczną, zakładającą w swoim postępowaniu rozłożenie dzieła na czynniki pierwsze oraz dotarcie do sensów ukrytych[23]. Michał Paweł Markowski we wstępie do książki Christophera Norrisa pt. *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi* stwierdził:

> Dekonstrukcja jest więc naruszeniem owej samooczywistości rozumu […]. Dekonstrukcja spełnia więc rolę krytyczną, pytając o swe przesłanki. […] Oznacza to za-

20 Tamże.

21 Czas trwania *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę* został określony na podstawie nagrania audio (wykonawcy: solista – Paweł Zdunik, orkiestra – Sinfonia Varsovia, dyrygent – Bassem Akiki), https://www.youtube.com/watch?v=bpdiQgT1WFo [dostęp: 26.07.2022].

22 D. Maciejewicz, dz. cyt., s. 48.

23 *Dekonstrukcja*, hasło w: *Słownik Języka Polskiego*, https://sjp.pwn.pl/sjp/dekonstrukcja;2554511.html [dostęp: 26.07.2022].

> równo, że dekonstrukcja nieuchronnie wikła się w język, który zamierza analizować, którego przesłanki zamierza odsłonić, jak też to, że dekonstrukcja jest już w tekstach […][24].

i dalej:

> Przede wszystkim jednak, dekonstrukcja pyta o to (i jest to pytanie pokantowskie), jak rozum może być prawdziwie krytyczny, jeśli odsuwa od siebie pytanie o dyskurs, dzięki któremu w ogóle może istnieć[25].

Przytoczone słowa ukazują istotę dekonstrukcji, stawiającej na pierwszym planie aspekt analizy danego dzieła w kontekście próby krytycznego dojścia do ukrytego źródła. Stanowi ona również metodę analityczną, zakładającą w swoim postępowaniu rozłożenie dzieła na czynniki pierwsze oraz dotarcie do sensów ukrytych[26]. Traktuje o tym między innymi Anna Krajewska w swoim referacie pt. *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)*, określając:

> […] dekonstrukcja (czymkolwiek by ona była – metodą, postawą, światopoglądem) odwołuje się do pojęcia ruchu. Dekonstrukcja działa w tekście, wywołuje w nim przemiany dokonuje destrukcji, przemieszczeń, itp.[27].

Autorka określa ją jako dramatyczną i dynamiczną, a przede wszystkim jako będącą czynnikiem formotwórczym i znoszącym ramy. Aspekty te zostały przytoczone w kontekście sztuk dramatycznych, jednakże pojęcie dekonstrukcji można przenieść także na grunt muzyki jako przypisanie cechy nadrzędnej cesze marginalnej. W ostatniej części swojego referatu Anna Krajewska ponownie odwołała się do osoby samego Derridy'ego, który „dopomina się innych reguł postępowania wobec pojęć, które są – nazwijmy je tak jednak – pozorantami, widmami"[28].

Sytuacja dowodząca wyprowadzenie danego elementu dzieła muzycznego na pierwszy plan, będącego powszechnie niżej w hierarchii, wystąpiła właśnie w dziele Pawła Mykietyna. Kompozytor skupił swoją uwagę na problematyce związanej z organizacją materiału w czasie. Harmonika i melodyka, często

24 M.P. Markowski, *Dekonstrukcja, postmodernizm, oświecenie. Krótkie wprowadzenie do pism Christophera Norrisa*, w: C. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, w serii «Horyzonty Nowoczesności», przeł. Artur Przybysławski, Universitas, Kraków 2001, s. XIII.

25 Tamże.

26 *Dekonstrukcja*, dz. cyt.

27 A. Krajewska, *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)*, Artykuł był publikowany w: „Przestrzenie Teorii" 2006, nr 6, s. 20–21.

28 Tamże, s. 29.

uznawane za kluczowe elementy, zostały odsunięte na drugi plan, ustępując agogice oraz metrorytmice. Przytoczone już wcześniej cytaty wypowiedzi samego twórcy udowodniły fakt koncentracji jego uwagi na ustalaniu dokładnych określeń dotyczących zmian agogicznych, co w rezultacie doprowadziło do uzyskania efektu permanentnego przyspieszenia i zwolnienia. Problematykę tę podjęła między innymi Beata Fiugajska w swojej książce pt. Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna[29]. Zmiany agogiczne obejmujące jeden cykl dwunastotaktowy można przedstawić za pomocą poniższego schematu (Tabela 1.).

Numer taktu	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Wartość metronomiczna ♩	100	94,1	88,6	83,4	78,6	74	69,6	65,6	61,7	58,1	54,7	51,5

Tabela 1. Schemat zmian agogicznych generujący permanentne *ritardando* w obrębie dwunastotaktowego cyklu

Tabela 2. stanowi wykres zmian na przestrzeni całego dzieła. Jej druga i czwarta kolumna w układzie wertykalnym zawierają określenia metronomiczne pierwszego oraz ostatniego tempa w obrębie określonej liczby taktów. Podział ilustruje porządek organizacji materii muzycznej, układającej się w logiczną całość.

Numery taktów	**Tempo początkowe (*tempo primo*) ♩=**	**Metrum (oznaczenie metryczne w pierwszym takcie cyklu)**	**Tempo końcowe ♩=**	**Metrum (oznaczenie metryczne w ostatnim takcie cyklu)**
1–12	100	4/4	51,5	2/4
13–24	(♪=♩) 100	4/4	51,5	2/4
25–36	(♪=♩) 100	4/4	51,5	2/4
37–48	(♪=♩) 100	4/4	51,5	2/4
49–60	(♪=♩) 100	4/4	51,5	2/4
61–72	(♪=♩) 100	4/4	51,5	2/4
73–84	100	4/4	53,1	t. 82=2/4 t. 83=4/4

29 B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2012.

85–96	100	4/4 (wprowadzone już w t. 83)	51,5	2/4
97–108	100	4/4	51,5	2/4
109–120	100	4/4	51,5	2/4
121–132	100	4/4	51,5	2/4
133–144	100	4/4	51,5	2/4
145–156	100	4/4	51,5	2/4
157–168	100	4/4	51,5	2/4
169–180	100	4/4	50	4/4 (brak zmian metrycznych)
181–216	50 (tempo stałe)	**3/4** t. 205=2/4	50	t. 213=3/4 t. 214=4/4
217–219	ca 8'' + *ad libitum*	-	-	-
220–252	50 (tempo stałe)	t. 220=3/4 t. 221=4/4	50	4/4 (wprowadzone już w t. 238)
		t. 224=3/4 t. 225=4/4 t. 226=**6/4**		
		t. 236=3/4 t. 237=2/4 t. 238=4/4		
253	*Ad libitum* (kadencja solisty)	-	-	-
254–276	50 (tempo stałe)	t. 254=2/4 t. 255=4/4 t. 257=3/4 t. 258=4/4	50	2/4
277–287	51,5	4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)
288–299	50	4/4 (brak zmian metrycznych)	97	2/4
300–311	50	4/4	97	2/4
312–323	50	4/4	97	2/4
324–335	50	t. 324=2/4 (wprowadzone już w t. 323) t. 325=4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)
336–347	50	t. 336=2/4 t. 337=4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)

348–359	50	t. 348=2/4 t. 349=4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)
360–371	50	t. 360=2/4 t. 361=4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)
372–383	50	t. 372=2/4 t. 373=4/4	94,1	4/4 (brak zmian metrycznych)
384–395	50	4/4 (brak zmian metrycznych)	97–100 (w obrębie jednego t. 395)	4/4 (brak zmian metrycznych)
396–409	100 (tempo stałe)	4/4 (brak zmian metrycznych)	100	4/4 (brak zmian metrycznych)
410–421	50	4/4 (brak zmian metrycznych)	97	2/4
422–433	50	4/4	97	2/4
434–445	50	4/4	97	2/4
446–456	50	4/4	91,3	4/4 (brak zmian metrycznych)
457–463	48,5 (tempo stałe)	4/4 (brak zmian metrycznych)	48,5	4/4 (brak zmian metrycznych)

Tabela 2. Wykaz zmienności oznaczeń agogicznych i metrycznych na przestrzeni całego dzieła

Kierując się wykazem liczby taktów w powyższej tabeli zauważalny jest staranny dobór proporcji do zastosowanych zabiegów kompozycyjnych. Przedstawione zmienności liczbowe są właściwe dla ciągu geometrycznego, którego „pierwszy wyraz jest różny od 0, a każdy następny wyraz jest iloczynem poprzedniego wyrazu i pewnej ustalonej liczby. Liczbę tę nazywamy ilorazem ciągu geometrycznego i oznaczamy przez „q"[30]. Poniżej został umieszczony wzór na wyznaczenie ciągu geometrycznego, a także tabela z danymi pozwalającymi określić proces spowolnienia czasu w dwunastofazowym cyklu (Tabela 3.). Iloraz ciągu, określony we wzorze literą „q", wyniósł 1,0622. Wzór na wyznaczenie ciągu geometrycznego:

$$a_n = q \cdot a_{n-1}$$

30 *Ciąg geometryczny*, Zintegrowana Platforma Edukacyjna Ministerstwa Edukacji i Nauki, https://zpe.gov.pl/a/ciag-geometryczny/DCzQVB399 [dostęp: 26.07.2022].
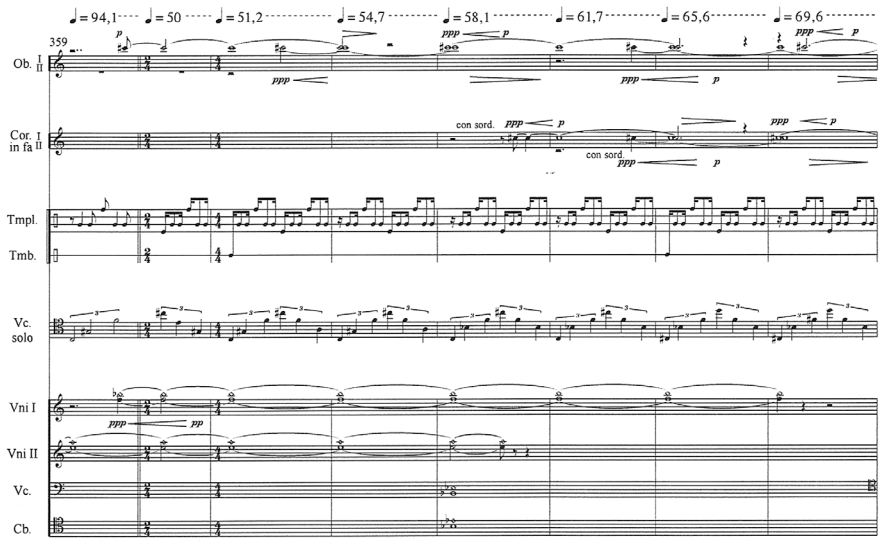
Wyrazy ciągu	Wartości liczbowe	Zaokrąglenie
a12	100	100
a11	94,14422896	94,1
a10	88,63135846	88,6
a9	83,44130904	83,4
a8	78,55517703	78,6
a7	73,95516572	74
a6	69,62452054	69,6
a5	65,54746803	**65,5 (w partyturze 65,6)**
a4	61,70915838	61,7
a3	58,09561135	58,1
a2	54,69366537	54,7
a1	51,49092955	51,5

Tabela 3. Wartości ciągu geometrycznego oraz oznaczenia agogiczne

Na przestrzeni pierwszych 180 taktów kompozytor rozplanował permanentne *ritardando*, występujące w obrębie następujących po sobie piętnastu cyklów dwunastotaktowych, wprowadzających stopniowe zmiany agogiczne w zakresie: ♩=100 do ♩=51,5. Odstępstwo od reguły stanowi takt 84, zakończony tempem ♩=50, a także takt 180, organizujący materiał w tempie ♩=50. Szczególne zmiany występują w środkowym fragmencie utworu. Paweł Mykietyn na przestrzeni taktów 181–276 podzielił materiał muzyczny na pięć odcinków, z których trzy odznaczają się wprowadzeniem tempa stałego ♩=50. Zostały one przeplecione dwoma segmentami, utrzymanymi w fakturze *ad libitum*, z czego odcinek w obrębie taktów 217–219 dookreśla trwanie pierwszej części fragmentu w obrębie ośmiu sekund, po której muzycy dalej grają *ad libitum*. Ostatnia sekwencja siedmiotaktowa, występująca na przestrzeni taktów 457–463, wieńczy dzieło w tempie stałym ♩=48,5. Liczba ta stanowi połowę tempa 97, dominującego w obrębie permanentnego *acceleranda*. Można uznać to jako celowy zabieg kompozytora, zamykający cały proces zmian agogicznych.

Metrum w *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* stało się elementem w pełni podporządkowanym agogice. W obrębie pierwszych 180 taktów kompozytor podporządkował zmiany metryczne realizacji permanentnego zwolnienia. Wspomniane cykle dwunastotaktowe zostały ukształtowane

w powtarzalnym systemie następujących zmian metrycznych: pierwszy takt zaczyna się w metrum 4/4, natomiast w ostatnim takcie skrócono metrum do 2/4. Schemat ten powtarza się piętnaście razy z pewnymi odstępstwami. Również zmiany rytmiczne zostały podporządkowane schematycznym zmianom agogicznym, spełniając rolę łącznika w celu uzyskania poczucia ciągłej rozwojowości linearnej. Przykład sytuacji, w której występuje scharakteryzowany proces, obrazuje sposób uporządkowania materiału muzycznego na przestrzeni taktów 349–420. Kompozytor wprowadził w tym fragmencie dzieła schemat powtarzalności zmian agogicznych, rozwijających się trzykrotnie co dwanaście taktów (t. 340–383 ♩=50 do ♩=94 x 3), następnie na przestrzeni taktów 384–409 rozwinął tempo do stałego określenia ♩=100.



Przykład 1. Paweł Mykietyn, *II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*, t. 359–366

Podczas percepcji audytywnej odbiorca nie jest w stanie wychwycić ciągłych zmian agogicznych, celowo ukrytych przez kompozytora poprzez dostosowywanie rytmiki w realizacji m.in. linearnie poprowadzonej akcji w partii solisty, będącej podstawą rozwojową od pierwszych taktów. Odwołując się do antycznej teorii rytmu muzycznego, główną rolę odgrywało *arsis*, czyli wzlot oraz *thesis* – spadek, poczucie osiągnięcia czegoś. Pojęcia te odnosiły się pierwotnie do słabej i mocnej części taktu w poezji starożytnej Grecji[31].

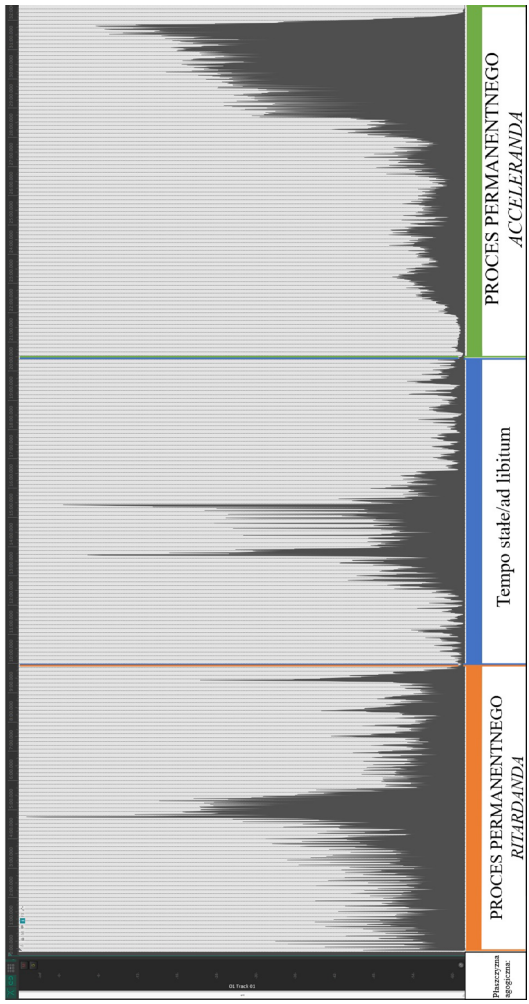
31 *Arsis i thesis*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 53.

Charakterystyka wspomnianego wzlotu oraz spadku łączy się bezpośrednio z rytmiką muzyki greckiej. Paweł Mykietyn trzyma słuchacza w długotrwającym poczuciu wzlotu (*arsis*), poprzez połączenie ukształtowań agogicznych z metrorytmiką. Na przestrzeni początkowych taktów (1–109) rytmika oscyluje wokół repetywnych układów w partii solisty, na tle której występują pewne akcje w sekcji orkiestry. *Thesis* formułuje się dopiero od taktu 109, na co wpływa melodyczno-rytmiczne ukształtowanie partii solisty i rozrzedzona konstrukcja rytmiczna partii orkiestry, w tym przypadku nuty basowej w partii tuby oraz pionów akordowych w sekcji trąbek i puzonów. Wspomniane *thesis* jest jednocześnie nowym *arsis*. Kompozytor kształtując materiał muzyczny w sposób ewolucyjny trzyma słuchacza w nieustannym poczuciu rozwojowości, nie pozwalając na chwilę wytchnienia.

Analiza agogiki oraz metrorytmiki ukazuje ważność tych czynników, będących w stałych zależnościach między sobą. Schematyczne zmiany agogiczne, ujęte w postaci powtarzających się sekwencji o ustalonej liczbie taktów, łączą się ze wszystkimi zmianami metrycznymi, również tworzącymi ustalone modele. Na przestrzeni całej kompozycji można wyodrębnić różne rodzaje poczucia czasu, będące wynikiem doboru przebiegu rytmicznego, m.in. tworząca wrażenie wejścia w pewnego rodzaju trans motoryka na dłuższej płaszczyźnie utworu, znana z dzieł minimalistycznych, a także rozrzedzona faktura punktualistyczna, w której rytmika rozdziera dźwięki na odizolowane punkty i elementy znane z aleatoryzmu, np. brak określenia liczby powtórzeń danych struktur melodyczno-rytmicznych. Aspekty te pokazują wielowymiarowość potraktowania agogiki i metrorytmiki, będących ze sobą w stałych relacjach, tworzących jednolity system formotwórczy. Kompozytor wyprowadził na pierwszy plan elementy dzieła muzycznego, tradycyjnie spełniające drugorzędną rolę, ukazując ich ogromny potencjał. Można nawet stwierdzić, że ujawnił w nich jeszcze nieodkryte zasoby możliwości, pomimo tak wielu awangardowych myśli, które wniosła do muzyki twórczość kompozytorów XX wieku. Udowadnia to zapis muzyczny ujęty w całej partyturze, a także aspekt percepcji audytywnej.

Koncepcja formy

Kluczowymi czynnikami decydującymi o wydzieleniu w konstrukcji dzieła trzech głównych faz rozwoju były zastosowane przez kompozytora procesy permanentnego *ritardanda* i *aceleranda*. Pierwsza faza obejmuje proces permanentnego *ritardanda*, składającego się z piętnastu dwunastotaktowych cyklów, wewnątrz których przeprowadzona została pierwsza kulminacja.

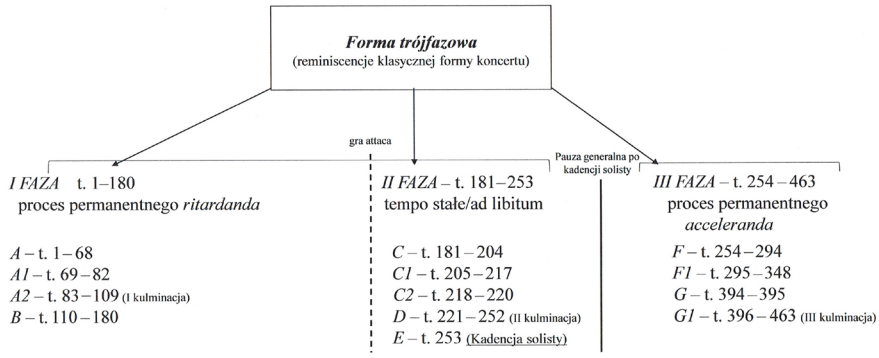


Ilustracja 1. Profil dynamiczny *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* Pawła Mykietyna

W centralnej fazie kompozytor naprzemiennie wprowadził tempo stałe (♩=50) oraz sekcje *ad libitum*, doprowadzając tok narracji do drugiej kulminacji. Ostatnia faza obejmuje proces permanentnego *acceleranda* i trzecią kulminację. Powyższa ilustracja (Ilustracja 1.) przedstawia profil dynamiczny, obrazujący ukształtowanie dramaturgiczne materiału muzycznego pod względem dynamicznym na przestrzeni całego dzieła[32].

32 Wykres wygenerowano na podstawie nagrania audio zarejestrowanego w dniach 19–20 sierpnia 2020 roku w Sali Głównej Narodowego Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu. *Paweł Mykietyn 2*, solista – Marcin Zdunik, orkiestra – NFM Filharmonia Wrocławska, dyrygent – Bassem Akiki, NFM|RECORDINGS, CD Accord, ACD 281 NFM 71, Wrocław 2021.

Kompozytor organizując struktury dźwiękowe zaprojektował dwie płaszczyzny, z których pierwsza obejmuje zmiany agogiczno-metryczne. Rygorystycznie zaplanowana rama konstrukcyjna została wyrażona w szczegółowo ustalonych proporcjach liczbowych względem liczby taktów. Natomiast druga płaszczyzna, zazębiająca się z pierwszą, odnosi się bezpośrednio do dramaturgii oraz ukształtowania materiału muzycznego pod względem melodyczno-rytmicznym, harmonicznym i fakturalnym. Za pomocą analizy zapisu nutowego weryfikowanej oceną słuchową możliwe jest uchwycenie formy, nasuwającej luźne skojarzenia z klasycznym trzyczęściowym modelem cyklu sonatowego. Paweł Mykietyn zapytany przez autorkę pracy o stosunek do tego wzorca stwierdził: „Można więc powiedzieć, że występuje tu dalekie nawiązanie do tradycyjnego gatunku koncertu, choć raczej nie myślałem takimi kategoriami”[33].



Ilustracja 2. Schemat formy *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* Pawła Mykietyna

Formę *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* można ująć w diagram przedstawiony na Ilustracji 2.

Pierwsza faza utworu obejmuje ewolucyjnie kształtowany przez kompozytora materiał muzyczny na przestrzeni pierwszych 180 taktów. Motywika opiera się na powtarzanych przebiegach o mało interwałowej melice w partii wiolonczeli solo. Całość materiału dźwiękowego odznacza spójność motywiczna, która w pierwszym odruchu nasuwa skojarzenia z muzyką repetycyjną kompozytorów amerykańskich, Philipa Glassa czy Steve'a Reicha. Twórca jednak dystansuje się od tych wpływów, wskazując na znaczną modyfikację, jaką wprowadza zastosowany przez niego pomysł stopniowego zwalniania przebiegu:

33 N. Kaszubska, dz. cyt., s. 110.

> Napisanie dwóch taktów identycznych można określić już jako *repetitive music*. Natomiast kiedy ja zapiszę dwa identyczne takty to one nigdy nie będą identyczne, dlatego że tempo tego drugiego taktu zawsze będzie minimalnie wolniejsze. […] Zmienia to troszkę perspektywę myślenia – było to dla mnie rewolucyjne[34].

Przytoczony układ formalny *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* ukazuje indywidualne podejście twórcy do koncepcji formy dzieła muzycznego. Zauważalne reminiscencje trzyczęściowej formy koncertu stanowią jedynie pretekst do głębszego pochylenia się nad problematyką struktury utworu. Twórca ponownie dokonał dekonstrukcji zastanego porządku, wynikającego m.in. z tradycji form i gatunków, w tym utwierdzonych norm oraz konwencji. Zmianie uległo szczególne potraktowanie solisty w odniesieniu do formy koncertującej, którego partia stała się główną płaszczyzną w utworze, jednakże nie jest traktowana w sposób wyłącznie melodyczny, ale jako struktura quasi akompaniująca. To właśnie ukształtowanie materii dźwiękowej wiolonczeli solo stało się wyznacznikiem większości odcinków w obrębie całej struktury formalnej dzieła. Na przestrzeni całego zapisu nutowego zostały umieszczone graficzne oznaczenia literowe następujących po sobie odcinków. Symbole nie stanowiły głównego odniesienia w przedstawionym schemacie formy utworu. Ich umiejscowienie pokrywało się z niektórymi fragmentami, ważnymi dla architektoniki formalnej, ukazując pewne sugestie interpretacyjne ze strony kompozytora. Paweł Mykietyn wprowadził pierwsze oznaczenie „A" dopiero od taktu 68, natomiast analiza na podstawie percepcji audytywnej i zapisu dźwiękowego nie pozwoliła na pominięcie partii instrumentalnych we wcześniejszych taktach. Jednym z przykładów zazębiania się wyznaczonego schematu formalnego i oznaczeń literowych w partyturze jest fragment dzieła od taktu 110, w którym na pierwszy plan wychodzi solista z innym ukształtowaniem głównej partii oraz charakterystyczna struktura akompaniamentu akordowego z nutą basową. Sugestią ze strony twórcy było również wprowadzenie oznaczenia literowego „I" w takcie 254, od którego po kadencji solisty wyznaczona została trzecia faza utworu, rozpoczynająca się stopniowo formułowaną progresją harmoniczną. Natomiast kolejny fragment dzieła, odgrywający kluczową rolę w architektonice kompozycji, został oznaczony literą „J" w takcie 295, na przestrzeni którego Paweł Mykietyn ponownie wprowadził partię solisty z główną strukturą quasi-melodyczną, tym samym tworząc charakterystyczną fakturę homofoniczną. Kompozytor ukazał mnogość pomysłów fakturalnych, z których dominującą stała się stabilizacja repetycyjnie powtarzanych struktur w układach horyzontalnych. Stały się one wyznacznikami pierwszej i ostatniej fazy dzieła. W *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* brak miejsca na stagnację, a relacje

34 Tamże.

między solistą a tutti orkiestrowym ukazują świeżość w podejściu do orkiestracji. Ukształtowanie struktur rytmicznych stało się głównym motorem napędzającym całą ekspresję w dziele. Już od pierwszych taktów solista wykonuje zagęszczone przebiegi w wartościach trzydziestodwójkowych, a także układy nieregularnych grup duodecymolowych, ponownie w wartościach trzydziestodwójkowych, w ostatniej fazie utworu. Struktura formalna obejmuje organiczną materię dźwiękową, wewnątrz której głównym czynnikiem rozwojowym stał się wspomniany już wcześniej ewolucjonizm.

Zakończenie

Przeprowadzona analiza *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* pozwoliła na głębsze poznanie struktury utworu. Badania wyjaśniły m.in. sposób funkcjonowania permanentnego *acceleranda* oraz *ritardanda* w obrębie płaszczyzny agogicznej. Sposób wykorzystania przez kompozytora poszczególnych elementów dzieła muzycznego pozwolił na stwierdzenie obecności dekonstrukcji wewnątrz utworu. Jej istnienie przejawia się także w podejściu artysty do gatunku koncertu. Kluczową rolę odegrał sposób potraktowania partii solisty. Ukształtowanie materii dźwiękowej realizowanej przez wiolonczelę solo spowodowało wykształcenie się podstawowej płaszczyzny dramaturgicznej, na tle której mają miejsce inne zdarzenia muzyczne. Wspomniany solista stał się równocześnie akompaniatorem dla całej orkiestry. Zaproponowana koncepcja formy zakłada ewolucyjny rozwój narracji muzycznej. Jednakże spójność motywiczna i płynne przechodzenie z jednego pomysłu konstrukcyjnego w drugi należy również określić jako przebieg zmian przyczynowo-skutkowych, tworzących wspomnianą formę procesualną. Można pokusić się o stwierdzenie, że kompozytor w pewnym stopniu bazował na zdobyczach spektralistów w aspekcie procedury wiązania poszczególnych komponentów muzycznych. Idiomatyczny dla spektralizmu stał się sposób rozwijania myśli muzycznej w ujęciu procesu rozgrywanego w czasie. Ważną rolę w tym aspekcie odegrały ukształtowania rytmiczne wewnątrz poszczególnych partii instrumentalnych w *II Koncercie wiolonczelowym*. Fakt ten potwierdza wypowiedź samego kompozytora, który przyznał się do szczególnego zafascynowania muzyką Gerarda Griseya[35]. Układy dźwiękowe podlegają naprzemiennie intensyfikacji i rozrzedzeniu, co dało w rezultacie poczucie ciągłości i syntezy. Główny zamysł Mykietyna polegał na nałożeniu kilku płaszczyzn, z których fundamentalną rolę odegrały procesy agogiczne. W wywiadzie z autorką niniejszej pracy kompozytor wspomniał o stworzeniu matryc oznaczeń tempa, będących punktem wyjścia w modelowaniu efektu permanentnego *acceleranda* i *ritardanda*.

35 A. Chłopecki, dz. cyt.

Zestawienie danych dotyczących układów harmonicznych wewnątrz utworu potwierdziło jedno z deklarowanych przez twórcę założeń prekompozycyjnych, polegające na rezygnacji ze złożonego systemu dźwiękowego na rzecz wykorzystania przejrzystej materii formowanej neotonalnie. Główna substancja dźwiękowa w zasadzie nie wykracza poza skalę chromatyczną. Co prawda, kompozytor posłużył się dwukrotnie ćwierćtonami, jednakże odgrywają one rolę drugoplanową, dobarwiającą plan harmoniczny na przestrzeni taktów 178–180 oraz 197–200.

Przestudiowanie ukształtowań agogicznych w obrębie procesu permanentnego *acceleranda* i *ritardanda* ukazało niemal pedantyczną precyzję w podejściu do organizacji struktur muzycznych. Schemat zmian agogicznych pozwala na zobrazowanie przebiegu permanentnego *ritardanda* w obrębie dwunastotaktowego cyklu, stanowiącego pojedynczą komórkę formotwórczą. Całościową płaszczyznę zmian agogicznych tworzy następstwo piętnastu cyklów dwunastotaktowych. Dla potwierdzenia swojego stanowiska autorka przytoczyła wzór na wyznaczenie ciągu geometrycznego. Osiągnięte rezultaty zgadzały się z wcześniejszymi wynikami obliczeń kompozytora. Ważny aspekt stanowią również powtarzające się schematy metryczne, będące w stałej zgodności ze wspomnianymi procesami.

Wzajemna relacja pomiędzy czynnikiem agogicznym i fakturalnym zauważalna jest m.in. w sposobie przeprowadzenia progresji harmonicznej od taktu 254. Kompozytor w zapisie nutowym wprowadził początkowo tempo stałe (♩=50), jednakże sposób doboru wartości rytmicznych oraz ich transformacji ukazuje proces dyminucji. Fakt ten potwierdza również wypowiedź Pawła Mykietyna w rozmowie z autorką pracy. Twórca przyznał, że mimo obecności zmian agogicznych od taktu 277, proces permanentnego *acceleranda* rozgrywa się już w początkowej fazie rozwojowej wspomnianej progresji harmonicznej. Mnogość pomysłów fakturalnych wewnątrz dzieła również świadczy o bogatej palecie środków warsztatowych.

Główną rolę w procesie narracji odegrało połączenie płaszczyzny dramaturgicznej ze ścisłym zaprogramowaniem zmian agogicznych. Paweł Mykietyn skoncentrował się na harmonijnym połączeniu wspomnianych struktur, jednakże w niektórych ustępach dzieła organizacja permanentnego *ritardanda* schodzi na drugi plan. Pomimo zmian agogicznych już od początku dzieła niewyczuwalna jest na podstawie percepcji audytywnej realna realizacja spowalniania akcji muzycznej. Ukształtowanie partii solisty już od pierwszych dźwięków trzyma słuchacza w pełnym skupieniu i nie pozwala na chwilę wytchnienia. Zmiana ruchu w kontekście autentycznego poczucia augmentacji występuje dopiero w takcie 132, od którego kompozytor przekształca ugrupowania rytmiczne w partii wiolonczeli. Jednocześnie wprowadził on zwalnianie tempa oraz zagęszczanie struktur rytmicznych, co w sposób szczególny obrazuje realizowana przez solistę konstrukcja materii

dźwiękowej. Twórca podjął tutaj swoistą grę z ludzką percepcją. Słuchacze będą obserwowali ruchy dyrygenta sygnalizujące zwalnianie tempa, lecz jednocześnie odczują wewnętrznie spójne i logiczne następstwa dźwiękowych zdarzeń, składające się na zwartą akcję muzyczną.

Bibliografia

Arsis i thesis, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Chłopecki A., *Meandry Pawła Mykietyna*, „Dwutygodnik" 2011, nr 61, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2434-meandry-pawla-mykietyna.html [dostęp: 26.07.2022].

Ciąg geometryczny, https://zpe.gov.pl/a/ciag-geometryczny/DCzQVB399 [dostęp: 26.07.2022].

Dekonstrukcja,hasło w: *Słownik Języka Polskiego*, https://sjp.pwn.pl/sjp/dekonstrukcja;2554511.html [dostęp: 26.07.2022].

Fiugajska B., *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2012.

Gmys M., *Muzyka prowokująca do refleksji*, opracowanie do płyty *Paweł Mykietyn 2*, CD Accord, Wrocław 2021.

Kaszubska N., *Kategorie czasu i formy muzycznej w II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną Pawła Mykietyna*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2022.

Krajewska A., *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramatycznego dyskursu Jacques'a Derridy)*,Artykuł był publikowany w: „Przestrzenie Teorii" 2006, nr 6.

Kwiecińska A., *Wizytówka Pawła Mykietyna*, http://meakultura.pl/artykul/wizytowka-pawla-mykietyna-805 [dostęp: 26.07.2022].

Łapeta O., *Z Pawłem Mykietynem o genezie II Koncertu wiolonczelowego, współpracy z Marcinem Zdunikiem i pisaniu na orkiestrę symfoniczną rozmawia Oskar Łapeta*, https://www.wroclaw.pl/extra/pawel-mykietyn-wroclaw [dostęp: 26.07.2022].

Maciejewicz D., *Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000.

Markowski M.P., *Dekonstrukcja, postmodernizm, oświecenie. Krótkie wprowadzenie do pism Christophera Norrisa*, w: C. Norris, Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi, w serii «Horyzonty Nowoczesności», przeł. Artur Przybysławski, Universitas, Kraków 2000.

Mykietyn P., *II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.

Rudziński W., *Nauka o rytmie muzycznym*, t. I, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

Spór o istnienie świata. Deutsch-polnische philosophische Konferenz zum Roman-Ingarden-Jahr 2020, Instytut Polski w Dusseldorfie, https://instytutpolski.pl/duesseldorf/pl/2020/10/12/spor-o-istnienie-swiata [dostęp: 26.07.2022].

Szczecińska E., Topolski J., Wywiad: Paweł Mykietyn, „Glissando" 2020, nr 16, Warszawa 2020, https://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2 [dostęp: 26.07.2022].

Abstract

The Categories of Time and Musical Form in Paweł Mykietyn's Concerto No. 2 for Cello and Symphony Orchestra

The paper supplements the research on the latest Paweł Mykietyn's work. It broadens the spectrum of problems related to the technique of deconstruction in his works and allows for a better understanding of the structure of the Concerto No. 2 for cello and symphony orchestra. The main research method is descriptive analysis, bringing Paweł Mykietyn's musical language closer to the harmonic material, textural systems, agogic-metric structures, and the concept of form. The analysis is based on the score of the 2nd Concerto for Cello and Symphony Orchestra, published in 2019 by the PWM Edition in Kraków. The structure of the paper includes: introduction, three paragraphs and a summary. The characteristics of Paweł Mykietyn's work contained in the introduction will allow the reader to become familiar with stylistic tendencies at various stages of the composer's work. The section devoted to the genesis and reception aims to present the history of the creation of the analysed work, as well as its contexts and resonance. The analytical sketch in the context of the issues of time and form will allow to present selected aspects of the compositional technique.

Keywords

Paweł Mykietyn, Postmodernism, permanent accelerando, deconstruction