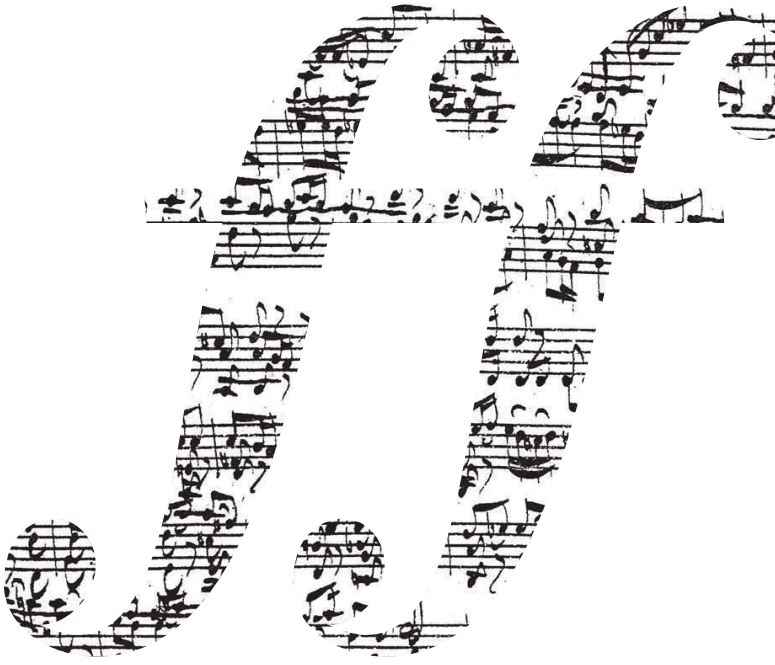
nr 54 (3/2022)

Kwartalnik Młodych MUZYKOLOGÓW UJ



RADA NAUKOWA

dr Vaclav Kapsa (Akademie věd České republiky)
dr hab. Aleksandra Patalas, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
prof. Matthias Theodor Vogt (Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen)
dr hab. Piotr Wilk, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

REDAKCJA

Patrycja Sawicka – Redaktor Naczelna
Bernadeta Klepacz – Sekretarz Redakcji
Julia Knapik – Sekretarz Redakcji

Maria Broniec
Agnieszka Cabaj
Zuzanna Daniec
Magdalena Agnieszka Krok
Karolina Słowińska

REDAKCJA JĘZYKOWA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

Jolanta Bujas-Poniatowska

PROJEKT OKŁADKI

Magdalena Agnieszka Krok

SKŁAD I ŁAMANIE

Julia Knapik
Magdalena Agnieszka Krok

ADRES

ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
redakcja.kmm.uj@gmail.com

Wersja online Kwartalnika: https://kmm.muzykologia.uj.edu.pl/

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ.

ISSN: 2956-4107
eISSN: 2353-7094

Właściciel czasopisma: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii UJ,
Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy

Spis treści

Paweł Lebiedziewicz 5
Wybrane aspekty działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie

Natalia Kaszubska 19
Kategorie czasu i formy muzycznej w *II Koncercie na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* Pawła Mykietyna

Anna Rusin 43
Reprezentacje karnawału w fantazjach na fortepian z orkiestrą Dariusa Milhauda i Heitora Villi-Lobosa

Noty biograficzne 71

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 54 (3/2022), s. 5–18
https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.22.011.16811

Paweł Lebiedziewicz

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-7786-6070

Wybrane aspekty działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie

Szukając informacji na temat działalności, twórców oraz okoliczności powstania Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego dostrzec można pewne rozproszenie. Obecny stan badań pozwala jednak uzyskać wiele cennych informacji, na podstawie których możliwe jest dalsze zgłębianie dziejów tej instytucji. Do najcenniejszych pozycji dokumentujących jej losy należą przede wszystkim artykuły ukazujące się w serii wydawniczej *Musica Galiciana*. Wyróżnić należy tu działalność Leszka Mazepy, który zainicjował ponad 25 lat temu międzynarodowe konferencje naukowe o tym samym tytule. Prace dotyczące Towarzystwa publikowane w *Musica Galiciana* w roku 2010 pisały Iryna Antoniuk[1] oraz Marzena Lubowiecka[2]. Niezwykle pomocne są również informacje zgromadzone przez Jolantę T. Pekacz w książce *Music*

1 I. Antoniuk, *Listy muzyków lwowskich do Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w świetle życia muzycznego miasta*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2010, s. 169–176.

2 M. Lubowiecka, *Działalność koncertowa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za dyrekcji artystycznej Mieczysława Sołtysa w latach 1899–1913*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2010.

in the Culture of Polish Galicia 1772–1914 wydanej w 2002 roku[3]. O zagadnieniu tożsamości narodowej w procesie tworzenia Towarzystwa, historii powstania, jak i jego statutach pisała Teresa Mazepa[4]. Natomiast na temat kultury muzycznej Lwowa, zarówno we wspomnianej wcześniej serii, jak i w wydanej w 2018 roku książce pisał Michał Piekarski[5]. Na podstawie tych pozycji przypomnę opublikowane już informacje oraz postaram się przedstawić kolejne interesujące obszary, które czyniły Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne znaczącą oraz stosunkowo długo działającą instytucją.

Działalność wybitnych przedstawicieli polskiego Oświecenia zaangażowanych w rozwój polskiej nauki i kultury spowodowała, od końca XVIII wieku, powstawanie licznych towarzystw naukowych, salonów literackich, stowarzyszeń muzycznych i akademii w całym kraju. Sam Lwów był siedzibą wielu towarzystw, kół oraz związków grupujących różne profesje z przynależnymi im orkiestrami i chórami[6]. Jednym z nich, często pojawiającym się w różnych publikacjach, jest Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne, którego istotną rolę oraz zasługi (szczególnie w drugiej połowie XIX wieku) odnotowało wiele autorek i autorów. Przez okres swojej działalności pełniło ono rolę zasadniczego inspiratora oraz organizatora życia muzycznego we Lwowie, będąc jednocześnie prekursorem szkolnictwa muzycznego, ze względu na przynależną mu szkołę muzyczną przekształconą później w Konserwatorium[7]. Jak głoszą statuty Towarzystwa, za główne cele stawiało sobie ono pielęgnację oraz krzewienie muzyki w kraju poprzez kształcenie gustów muzycznych oraz umożliwienie doskonalenia umiejętności muzycznych wśród zainteresowanych[8]. W realizacji tego celu miały pomóc organizowane przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne publiczne koncerty, w których udział brali jego członkowie i członkinie, oraz funkcjonowanie wewnętrznej szkoły muzycz-

3 J.T. Pekacz, *Music in the Culture of Polish Galicia 1772–1914*, University of Rochester Press, Rochester 2002.

4 Informacje te zawarte są w publikacjach: T. Mazepa, *Zagadnienia tożsamości (identyfikacji) narodowej w procesie powstawania i w działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec; W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011, s. 221–240; T. Mazepa, *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, w: *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2008, s. 204–228; T. Mazepa, *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, w: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2017, s. 73–86.

5 M. Piekarski, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2018.

6 Tamże, s. 35–41.

7 T. Mazepa, *Lwowskie towarzystwa muzyczne*, w: *Musica Galiciana*, t. 9, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2005, s. 46.

8 Taż, *Statuty jako dokumenty prawne…*, dz. cyt., s. 204–228.

nej[9]. Sama instytucja, mieszcząca się w gmachu Teatru Skarbkowskiego, korzystająca niejednokrotnie z Sali „Sokoła" przy ul. Zimorowicza, wydaje się również ciekawa. Wskazują na to zachowane statuty, pozwalające na zapoznanie się z obszarami jej funkcjonowania. Chciałbym przyjrzeć się im, jednocześnie zadając sobie pytanie – czy to właśnie dzięki swojej strukturze oraz obecnych w statutach zasadom jego finansowania Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne (od 1919 roku pod nazwą Polskie Towarzystwo Muzyczne) mogło funkcjonować przez ponad sto lat? Aby odpowiedzieć na to pytanie należy najpierw zarysować kontekst powstania, strukturę oraz jego cele.

Droga do sukcesów Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego nie była łatwa, dlatego wszelkie zmagania z utrzymaniem się tej instytucji nie mogłyby dojść do skutku bez statutowo opisanych zasad jej funkcjonowania. Zanim doszło do powstania takiego dokumentu, pomysł na zaistnienie tego typu działalności krążył we Lwowie nawet kilkadziesiąt lat wcześniej. Teresa Mazepa w jednej ze swoich prac[10] za pierwszego pomysłodawcę utworzenia Towarzystwa wskazuje Józefa Elsnera – kompozytora, pedagoga, dyrygenta – który przybył do Lwowa w 1792 roku, inicjując cztery lata później działalność Akademii Muzycznej. Była to instytucja mająca charakter stowarzyszenia filharmonicznego, które według źródeł regularnie organizowało publiczne koncerty[11]. Elsner miał zamiar z czasem je przekształcać i udoskonalać, jednak jego wyjazd do Warszawy w 1799 roku zaprzepaścił te plany[12]. Działania Elsnera w celu integracji inicjatyw muzycznych we Lwowie kontynuował również Karol Lipiński, który „[…] w okresie swej teatralnej działalności we Lwowie w latach 1809–1814 niejednokrotnie organizował koncerty symfoniczne"[13]. Ze względu na sukces tego typu wydarzeń, wraz z kapelmistrzem teatru lwowskiego Hoermannem postanowili w 1812 roku założyć komitet, którego celem byłoby utworzenie orkiestry symfonicznej oraz organizowanie stałych koncertów[14]. Działania Józefa Elsnera i Karola Lipińskiego świadczą zarówno o znacznym rozwoju życia muzycznego we Lwowie, jak i rosnących potrzebach oraz próbach tworzenia stowarzyszeń. Według informacji z „Gazety Lwowskiej" w 1810 roku założone zostało pewne towarzystwo muzyczne, które przyczyniło się do powstania Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego 28 lat później. Teresa Mazepa sugeruje, że już od roku 1822 we Lwowie czyniono intensywne starania o zatwierdzenie towarzystwa muzycznego i nadanie mu oficjalnego statutu.

9 *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, nakładem Towarzystwa Muzycznego (z drukarni Kornela Pillera), Lviv 1872, https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/1735/edition/1880/content [dostęp: 29.11.2021].

10 T. Mazepa, *Z historii powstania…*, dz. cyt.

11 Tamże, s. 74.

12 Taż, *Zagadnienia tożsamości…*, dz. cyt., s. 227.

13 Taż, *Z historii powstania…*, dz. cyt., s. 75–77.

14 Tamże, s. 77.

Jako źródło wskazuje korespondencję między Michaelem Salomonem a prezydentem Nadwornej Policji w Wiedniu – hrabią Sedlnitzkym. List w języku niemieckim wyrażał dążenia grupy melomanów do uznania przez kancelarię nadworną działającego we Lwowie Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, wśród którego członków znajdowały się osoby różnych narodowości[15].

Ostatecznie w styczniu 1838 roku – dzięki zezwoleniu Kancelarii Nadwornej w Wiedniu – powstało Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne. Dokument ten był niezbędny, gdyż – jak podaje w swojej pracy Jolanta Pekacz – zanim Galicja uzyskała autonomię polityczną w 1867 roku, władze austriackie nie zezwalały swoim obywatelom na oficjalne zakładanie żadnych organizacji poza charytatywnymi[16]. Towarzystwo miało doskonalić i kultywować sztukę muzyczną, a do jego statutowej działalności należały regularne występy raz w miesiącu oraz okazjonalne koncerty, z których dochód przeznaczony był na pokrycie wydatków lub wsparcie lokalnych działań niosących pomoc. Z założenia Towarzystwo miało zatrudnić instruktorów do nauczania gry na instrumentach, śpiewu oraz harmonii. Wówczas nie mogło ono nawiązywać kontaktów osobistych oraz epistolarnych z podobnymi towarzystwami za granicą[17]. Na tej nowo powstałej instytucji spoczywała więc odpowiedzialność organizacji życia muzycznego miasta, mimo wszelkich stawianych jej z początku ograniczeń. Jedną z istotnych ról w aspekcie tożsamości narodowej – na które wskazuje Teresa Mazepa – było polskojęzyczne funkcjonowanie Towarzystwa. Dzięki zezwoleniu na funkcjonowanie i zrzeszanie osób porozumiewających się po polsku, miało one szanse wśród osób utożsamiających się z tym językiem. Ciekawym przykładem potwierdzającym znaczenie wielonarodowościowego charakteru omawianej instytucji jest krótkotrwała działalność innego lwowskiego Towarzystwa – Towarzystwa św. Cecylii – które powstało z inicjatywy Franciszka Ksawerego Mozarta. Działało ono bowiem jedynie przez trzy lata (w latach 1826–1829)[18], gdyż jako niemieckojęzyczne stowarzyszenie, zamknięte na inne nacje, nie było w stanie pozostać we Lwowie na długo[19]. Nie była to oczywiście jedyna istotna kwestia pozwalająca przetrwać Galicyjskiemu Towarzystwu Muzycznemu. Wspomniane już zachowane do dziś statuty Towarzystwa w klarowny sposób wskazują na cele, jakie sobie ono stawiało oraz sposoby ich realizacji.

W 1851 roku Towarzystwo zostało przemianowane na „Towarzystwo ku Wykształceniu Muzyki w Galicji". Jego nowe cele sformułowano w opublikowanych następnego roku statuach. Przede wszystkim pojawia się tam wzmianka o zamiarach stworzenia konserwatorium muzycznego, w którym

15 Tamże, s. 229.
16 J.T. Pekacz, dz. cyt., s. 127.
17 Tamże, s. 127.
18 M. Piekarski, dz. cyt., s. 131–133.
19 T. Mazepa, *Zagadnienia tożsamości…*, s. 225.

kształciliby się organiści, śpiewacy i muzycy orkiestrowi, a także soliści. Kwestia regularnych występów muzycznych również została wyraźnie zaznaczona[20]. W kolejnym zachowanym statucie wydanym w roku 1857 widnieje informacja (już więcej niż sama wzmianka), iż „Towarzystwo będzie utrzymywać szkołę muzyczną, a z czasem zorganizuje z niej kompletne konserwatorium". Ponadto nowym ważnym celem stało się wspieranie muzyki religijnej poprzez oprawę muzyczną nabożeństw obrządku łacińskiego oraz wprowadzenie śpiewu chóralnego w kościołach[21]. Poza tym ambitnym celem ustanowione zostały wydziały śpiewu męskiego, szkoły śpiewu dla chłopców i dziewcząt oraz kursy z historii muzyki i ćwiczeń recytatorskich. Utrzymano postanowienie dotyczące inspirowania, popularyzacji oraz pielęgnowania zamiłowania do sztuki muzycznej, również przez organizowanie koncertów oraz kształcenie talentów. Aby zostać aktywnym członkiem nie wystarczyło być jedynie melomanem. Należało mieć bowiem „dokładne wykształcenie muzyczne i przynajmniej przez trzy lata regularnie i punktualnie uczęszczać na wszystkie, organizowane przez Towarzystwo, próby i przedstawienia"[22]. Dzięki takiemu postanowieniu, zaznaczonemu w statucie, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne mogło zapewnić sobie stałych członków, którzy, zdeterminowani tą regułą, musieli aktywnie uczestniczyć w jego działalności, jednocześnie przyczyniając się do jego utrzymania się finansowo. W tym aspekcie znaczącą rolę musiały mieć również obecne w każdym statucie regularne koncerty, gdyż mogły zapewniać one stały dochód. Nie były to jednak jedyne wynikające z założeń statutowych plany pozwalające utrzymać się Galicyjskiemu Towarzystwu Muzycznemu.

Zanim towarzystwa muzyczne mogły zacząć gromadzić dochody z organizowanych przez nie wydarzeń, musiało dojść do pierwszych w Polsce koncertów odbywających się poza dworami i dostępnych dla szerszej rzeszy słuchaczy. Jak pisała Alina Żórawska-Witkowska w książce *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* „Pierwszy włoski zespół operowy […] przybył do Warszawy dopiero na początku lipca 1765 roku, a publiczne występy w teatrze królewskim rozpoczął w miesiąc później"[23]. Ponadto w aneksie tej publikacji zawarte jest kalendarium koncertów, według którego pierwszy „koncert publiczny" datowany jest na 17 marca 1765 roku. W Kamienicy Królika wystąpiła wówczas Maria Camati, zwana La Farinella[24]. Pierwsze koncerty publiczne w Polsce można więc datować na drugą połowę XVIII wieku. Rozkwit

20 J.T. Pekacz powołuje się tutaj na „Ustawy Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicji, które przez Jego ces. Król. apostol. Mość najwyższym postanowieniem z 14 sierpnia 1838 zezwolone i wskutek dekretu wysokiego ministerstwa nauk z dnia 6 listopada 1851 r. zreorganizowane zostało" – wydruk Lwowski z drukarni Piotra Pillera i Syna z 1852 roku.

21 J.T. Pekacz, dz. cyt., s. 130.

22 Tamże.

23 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanislawa Augusta*, Arx Regia, Warszawa 1995, s. 120.

24 Tamże, s. 313.

tego zjawiska miał miejsce w kolejnym stuleciu, o czym świadczą m.in. wyróżnione przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz w pracy *Muzyczna codzienność w plenerach galicyjskiego Krakowa* rożnego rodzaju plenery – zielony, biały i brukowany – w jakich przebiegały praktyki kulturowe z udziałem muzyki[25]. W kontekście rozkwitu kultury muzycznej funkcjonowało również Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne. Jak więc został wykorzystany ten potencjał?

Jednym z najbardziej interesujących aspektów funkcjonowania Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego jest finansowanie jego działalności. Kwestia ta zostaje poruszona już w pierwszej części statutu, zatytułowanej „Postanowienia ogólne". Wedle zawartych tam informacji Towarzystwo składa się z „członków wspierających i wykonywających, tudzież z członków honorowych"[26]. Jednak nie tylko osoby przekazujące dotacje na rzecz jego działalności przyczyniały się do utrzymania tej instytucji. W ósmym paragrafie dokumentu określono wysokość rocznej wkładki zarówno dla członków wspierających, jak i czynnych:

> Wkładka roczna członków ustanawia się w kwocie 4 zł. dla członków wspierających, a 2 zł. dla członków wykonywających. Walnemu Zgromadzeniu przysługuje prawo podwyższenia lub obniżenia tej kwoty. Wkładka członków przystępujących w ciągu roku kiedykolwiek do Towarzystwa, liczy się na tenże bieżący rok administracyjny[27].

Walne Zgromadzenie było jednym z ciał statusowych Towarzystwa, które składało się z ogółu czynnych i wspierających członków. To właśnie ono rozpatrywało oraz zatwierdzało roczny budżet i ustalało kwotę rocznych wkładek. Zgromadzenie mianowało członków honorowych, wybierało również prezesa, jego zastępcę oraz ustanawiało dwunastu członków Wydziału – organu kierującego tą instytucją. To właśnie ta jednostka zarządzała majątkiem oraz przygotowywała zestawienie budżetu i rachunków rocznych. Wydział podejmował się wszelkich spraw organizacyjnych, które nie były zastrzeżone przez Zgromadzenie, m.in. ustalanie cen wstępu na wszelkie produkcje i koncerty. Towarzystwo funkcjonowało więc w oparciu o współdziałające ze sobą człony, co z pewnością wpływało pozytywnie na przepływ, a także rozporządzanie pieniędzmi, płynących zarówno z majątku zakładowego jak i obrotowego.

Warto wspomnieć, iż porównując statuty[28] Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego z Krakowskim oraz Warszawskim, z łatwością da się dostrzec

25 M. Woźna-Stankiewicz, *Muzyczna codzienność w plenerach galicyjskiego Krakowa*, w: „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2016, t. XIV, s. 156–157.

26 *Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, dz. cyt., s. 1.

27 Tamże, s. 5.

28 O statutach Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego pisała również M. Lubowiecka: *Statuty Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w dobie autonomii. Struktura prawna i organizacyjna*, w: *Musica Galiciana*, t. 10, red. M. Wierzbieniec, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2007, s. 14–28.

podobieństwa w stawianych przez nie celach i strukturze. Powołując się na dostępne w sieci dokumenty – statut Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego „Muza" z 1868 roku[29] oraz Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z roku 1939[30] – można zastanowić się czy to właśnie nie lwowska instytucja była prekursorem owych postanowień lub przynajmniej czy nie wyznaczyła pewnego strukturalnego standardu dla innych muzycznych towarzystw. Weryfikacja tej hipotezy wyłącznie na podstawie analizy porównawczej statutów nie jest wystarczającym dowodem i potwierdzenie jej wymagałoby dalszych badań. Zwróciłbym jednak uwagę na czas, w którym Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne działało i było w stanie się utrzymać.

Czy istnieją dowody wskazujące na skuteczną „obrotność" Towarzystwa? W obszernej pracy Marzena Lubowiecka dokładnie analizuje rolę mecenatu obywatelskiego: „Obywatele-mecenasi stworzyli intelektualne, prawne, organizacyjne i finansowe podwaliny działalności oraz rozwoju naukowo-dydaktycznego i artystycznego tej instytucji muzycznej"[31]. Tekst ten z pewnością dowodzi, iż wszystkie wydziały Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, realizując cele zawarte w statucie, wkładały wiele wysiłku w obmyślanie skutecznego sposobu zdobywania funduszy[32]. Moim zdaniem kolejną metodę podjętą przez Towarzystwo, umożliwiającą jego stałe finansowanie, można dostrzec w systemie abonamentowym. Informacja o opłacie za serię koncertów w formie abonamentu figuruje na zachowanych afiszach muzycznych. Zaproszenie na muzykalne wieczory Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego sugeruje aż osiem wieczorów muzykalnych: „dwa w adwencie, dwa w zapusty i cztery w czasie wielkiego postu"[33]. Z wydruku odczytać można nie tylko ambitne założenie ciągu muzycznych wydarzeń, lecz niezwykle interesujące oraz wyjątkowo dokładnie przedstawione warunki abonamentu na owe wydarzenie. Zajmujące znaczą część plakatu „Warunki abonamentu na ośm wieczorów…" niemalże przytłaczają swoją objętością:

29 *Statut Towarzystwa Muzycznego Krakowskiego „Muza"*, Stowarzyszenie „Muza", Kraków 1868, https://polona.pl/item/statut-towarzystwa-muzycznego-krakowskiego-muza,NTYzODMwNDk/4/#info:metadata [dostęp: 4.06.2022].

30 *Statut Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*, [b.w.], Warszawa 1939, https://polona.pl/item/statut-warszawskiego-towarzystwa-muzycznego,NTcyNjMwNDg/0/#info:metadata [dostęp: 4.06.2022].

31 M. Lubowiecka, *Rola mecenatu instytucjonalnego i obywatelskiego w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie w latach 1857–1913. Problematyka i postulaty badawcze*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011, s. 201.

32 Tamże, s. 189.

33 Afisz muzyczny, *Zaproszenie na muzykalne wieczory Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego…*, Drukarnia E. Winiarza, [Lviv 1860], https://polona.pl/item/zaproszenie-na-muzykalne-wieczory-galicyjskego-towarzystwa-muzycznego-dyrekcya,MTAxMzI3Mjg2/0/#info:metadata [dostęp: 14.04.2022].

> Warunki abonamentu na ośm wieczorów są następujące: | Za miejsca numerowane: od członków Towarzystwa 6 złr. 50 kr., – od osób nienależących | do Towarzystwa 8 złr. w. a. | Za miejsce nienumerowane: od członków Towarzystwa 3 złr. 50 kr. – od osób | nienależących do Towarzystwa 5 złr. w. a. | Wstęp bez abonamentu na jeden wieczór dla członków Towarzystwa 1 złr., od osób nie- | należących do Towarzystwa 1 złr. 50 kr. w. a. | Dnie, kiedy odbywać się mają wieczory, podane będą poprzednio do powszechnej wiadomości ; | oprócz tego każdy wieczór z osobna ogłoszony będzie plakatami. | Karty abonamentowe wydaje kancelarya Towarzystwa, w pałacu Ulenieckich (niegdyś hr. Potockich) | Nro. 729¼ codziennie między dwunastą a pierwszą godziną w południe. | Subskrypcja na te wieczory zamyka się z dniem 23go Listopada r. b.| Lwów dnia 15go Listopada 1860 | Dyrekcya | galic. Towarzystwa muzycznego[34].

Bogaty w treść spis warunków stanowi istotne źródło wskazujące na stosowane przez Towarzystwo metody pobierania płatności za koncerty, jak i wynikające z tego faktu czynniki pozytywnie wpływające na rzecz utrzymania się instytucji. Z informacji widocznej na afiszu wynika bowiem, że cena od osób należących do Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, zarówno za miejsca numerowane oraz nienumerowane, jest niższa. Ponadto wykupienie abonamentu na wszystkie wieczory gwarantuje niższą cenę w stosunku do ceny biletów za każdy pojedynczy koncert. Do skorzystania z tej oferty zachęca również informacja o miejscu wydawania kart abonamentowych, jak i data zamknięcia możliwości wykupienia subskrypcji – zaledwie tydzień od pojawiania się afiszu. System subskrypcji znany był już w XVII i XVIII wieku. Dotyczył on jednak wydań książkowych – to właśnie wtedy zaczęto umieszczać w nich podziękowania dla osób sponsorujących publikacje[35]. System ten dotyczył również wydań związanych z muzyką. W celu pozyskania zarówno podstawy finansowej jak i odbiorców w Polsce, w lutym 1803 roku w Warszawie Józef Elsner zaanonsował nowe wydawnictwo, zachęcając do jego prenumeraty[36]. Mowa tu o periodyku zatytułowanym *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*[37], którego wydania opłacane były przez miejscowych abonentów, a jego pierwsze wydanie powiodło się ze względu na ich znaczącą liczbę[38]. Natomiast przed Elsnerem, w roku 1799, w pismach warszawskich ukazywały się ogłoszenia Józefa Jawurka (znanego też jako

34 Tamże.

35 S.L.C. Clapp, *The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century*, „Modern Philology" Vol. 29, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1931, https://www.jstor.org/stable/433632 [dostęp: 05.06.2022], s. 190.

36 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 77.

37 J. Elsner, *Pieśni*, red. M. Sieradz, T. Chachulski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, s. 35.

38 J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 110.

Joseph Javurek) na prenumeratę *Dziennika Fortepianowego*[39]. Powołując się na dostępne mi treści[40] trudno jest stwierdzić, czy Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne było jednym z pierwszych, które zastosowało system abonamentowy przy biletowaniu publicznych koncertów. Zwracając uwagę na wymienione przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz liczne przykłady plenerowych koncertów w autonomicznym Krakowie dostrzegłem brak wzmianek o formie abonamentu w systemie ich biletowania. W monografii Józefa Elsnera autorstwa Aliny Nowak-Romanowicz widnieje informacja, według której funkcjonujące w Warszawie nowo nazwane Towarzystwo Amatorskie Muzyczne dało 28 koncertów wieczorowych w sezonie 1819–1820[41]. Brak jednak wzmianki na temat zastosowania w tej serii wydarzeń systemu abonamentowego. Warto jednak wspomnieć, że serię abonamentowych koncertów we Lwowie – jak podaje Teresa Mazepa – organizował w 1824 roku Karol Lipiński. Była to seria wieczorów muzyki kwartetowej[42]. Trudno więc uznać owe informacje za podstawę sformułowania jakiejkolwiek tezy, więc kwestia ta wymaga dalszych badań. Jednak można założyć, że dzięki takim strategiom marketingowym, które również świadczą o zmianie organizacji życia muzycznego, Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne zapewniało sobie szersze grono odbiorców oraz potencjalnych stałych słuchaczy, jak i samych jego członków.

Inną interesującą kwestią dotyczącą Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego jest wspomniana przez Michała Piekarskiego działalność wydawnicza. Autor wymienia ją jako jedną z form aktywności muzycznych, którą zajmowało Towarzystwo[43]. Poszukując dowodów na prawdziwość tego stwierdzenia trudno jest ustalić skalę takiej działalności. Wśród zachowanych egzemplarzy druków muzycznych opatrzonych nazwą Towarzystwa można mówić co najwyżej o „wydaniu na korzyść Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie", jak to ma miejsce w wydaniu *Nowych tańców na fortepian* Wincentego Danka[44]. Inna informacja widnieje na stronie tytułowej *Mazurów, dzieła 82* Fabiana Tymolskiego. Głosi ona o „poświęceniu utworu Galicyjskiemu Towarzystwu Muzycznemu"[45]. Obie edycje pochodzą od różnych wydawców, jednak zostały wydrukowane na rzecz działalności

39 A. Nowak-Romanowicz, dz. cyt., s. 78.

40 W pracy badawczej autor korzystał ze źródeł udostępnionych online. Podkreśla on również, że nie istnieją prace poświęcone subskrybowaniu koncertów w połowie XIX na ziemiach polskich, trudno jest więc o szersze wnioski. Kwestia ta wymaga zbadania.

41 A. Nowak-Romanowicz, dz. cyt., s. 138.

42 T. Mazepa, *Zagadnienia tożsamości…*, dz. cyt., s. 230.

43 M. Piekarski, dz. cyt., s. 35–41.

44 W. Danek, *Nowe tańce na fortepian. No.1, Mazur*, Księgarnia Seyfarth i Czajkowski, Lviv [ok. 1875], https://polona.pl/item/nowe-tance-na-fortepian-no-1-mazur,OTA2MDUoNDI/0/#info:metadata [dostęp: 14.04.2022].

45 F. Tymolski, *Mazury. Dzieło 82*, Lviv [ok. 1863], https://polona.pl/item/mazury-dzielo-82,NjkzNDUzMTk/0/#info:metadata [dostęp: 18.03.2022].

Towarzystwa. Inne znalezione przeze mnie wydania posiadały znak – pieczątkę wskazującą na przynależność danych egzemplarzy druków muzycznych do kolekcji Towarzystwa. Pieczątka widnieje chociażby na partyturze kantaty *Für die Freymauerlogen* Wolfganga Amadeusza Mozarta, znajdującej się obecnie w Bibliotece Narodowej (Mus.6490)[46]. Kwestia działalności wydawniczej Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego wymagałaby dalszych badań. Sam fakt obecności muzykaliów powstających na rzecz tej instytucji jest jednym z dowodów na jej znaczącą sprawczość w krzewieniu życia muzycznego.

Podsumowanie

Zmiana organizacji życia muzycznego na przełomie XVIII i XIX wieku stworzyła przestrzeń dla nowego typu instytucji, którymi były rozliczne – w tym muzyczne – towarzystwa. Była to nowa formacja, której działalność zastąpiła w pewnym stopniu patronat roztaczany nad muzyką przez możnowładców w wiekach poprzednich. Funkcjonowanie towarzystw miało wpływ na kształtowanie życia muzycznego, tworząc fundament m.in. pod działalność filharmoniczną. Aktywność Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego przyczyniła się do demokratyzacji życia muzycznego Lwowa. Instytucja dzięki swojej obrotności wyznaczyła trendy w sposobie utrzymania się podobnych organizacji (czego przykładem jest wprowadzony przez nią system koncertów abonamentowych). Towarzystwo pełniło również istotną rolę w budowaniu tożsamości narodowej – jak zaznaczała Teresa Mazepa – w wielokulturowym środowisku lwowskim[47].

46 W.A. Mozart, *Cantate für die Freymauerlogen*, Wiedeń 1831, https://polona.pl/item/cantate-fur-die-freymauerlogen,NTc5MjE1ODM/4/#info:metadata [dostęp: 18.03.2022].

47 T. Mazepa, *Zagadnienia tożsamości…*, dz. cyt., s. 223.

Bibliografia

Materiały źródłowe

Afisz muzyczny, *Zaproszenie na muzykalne wieczory Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego…*, Drukarnia E. Winiarza [Lviv ok. 1860], https://polona.pl/item/zaproszenie-na-muzykalne-wieczory-galicyjskiego-towarzystwa-muzycznego-dyrekcya,MTAxMzI3Mjg2/0/#info:metadata [dostęp: 14.04.2022].

Danek W., *Nowe tańce na fortepian. No.1, Mazur*, Księgarnia Seyfarth i Czajkowski, Lviv [ok. 1875], https://polona.pl/item/nowe-tance-na-fortepian-no-1-mazur,OTA2MDU0NDI/0/#info:metadata [dostęp: 14.04.2022].

Mozart W.A., *Cantate für die Freymauerlogen*, [b.w.], Wiedeń 1831, https://polona.pl/item/cantate-fur-die-freymauerlogen,NTc5MjE1ODM/4/#info:metadata [dostęp: 18.03.2022].

[*Sprawozdanie Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1891/1892*], [b.w.], [Lviv 1892], https://polona.pl/item/sprawozdanie-galicyjskiego--towarzystwa-muzycznego-za-rok-1891-1892,NjYxNDAzMDc/4/#info:metadata [dostęp: 29.11.2021].

Statut Towarzystwa Muzycznego Krakowskiego „Muza", Stowarzyszenie „Muza", Kraków 1868, https://polona.pl/item/statut-towarzystwa-muzycznego-krakowskiego-muza,NTYzODMwNDk/4/#info:metadata [dostęp: 4.06.2022].

Statut Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, [b.w.], Warszawa 1939, https://polona.pl/item/statut-warszawskiego-towarzystwa-muzycznego,NTcyNjMwNDg/0/#info:metadata [dostęp: 4.06.2022].

Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, nakładem Towarzystwa Muzycznego (z drukarni Kornela Pillera), Lviv 1872, https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/1735/edition/1880/content [dostęp: 29.11.2021].

Tymolski F., *Mazury. Dzieło 82*, [b.w.], Lviv [ok. 1863], https://polona.pl/item/mazury-dzielo-82,NjkzNDUzMTk/0/#info:metadata [dostęp: 18.03.2022].

Opracowania

Antoniuk I., *Listy muzyków lwowskich do Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w świetle życia muzycznego miasta*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2010.

Clapp S.L.C., *The Beginnings of Subscription Publication in the Seventeenth Century*, „Modern Philology" Vol. 29, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1931, https://www.jstor.org/stable/433632 [dostęp: 05.06.2022].

Elsner J., *Pieśni*, red. M. Sieradz, T. Chachulski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018.

Elsner J., *Sumariusz moich utworów muzycznych*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Lubowiecka M. *Statuty Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w dobie autonomii. Struktura prawna i organizacyjna*, w: *Musica Galiciana*, t. 10, red. M. Wierzbieniec, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2007.

Lubowiecka M., *Działalność koncertowa Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za dyrekcji artystycznej Mieczysława Sołtysa w latach 1899–1913*, w: *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2010.

Lubowiecka M., *Rola mecenatu instytucjonalnego i obywatelskiego w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie w latach 1857–1913. Problematyka i postulaty badawcze*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011.

Mazepa L., Mazepa T., *Šlâh do Muzičnoï Akademìï u L'vovì. U dvoh tomah*, t. 1: *Vìd dobi mìs'kih muzikantìv do Konservatorìï (poč. XV st. – do 1939 r.)*, Spolom, Lviv 2003.

Mazepa T., *Lwowskie towarzystwa muzyczne*, w: *Musica Galiciana*, t. 9, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2005.

Mazepa T., *Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, w: *Musica Galiciana*, t. 11, red. M. Wierzbieniec, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2008.

Mazepa T., *Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, w: *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2017.

Mazepa T., *Zagadnienia tożsamości (identyfikacji) narodowej w procesie powstawania i w działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego*, w: *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań*, t. 3, red. A. Kawalec, W. Wierzbieniec, L. Zaszkilniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011.

Nowak-Romanowicz A., *Józef Elsner. Monografia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Pekacz J.T., *Music in the Culture of Polish Galicia 1772–1914*, University of Rochester Press, Rochester 2002.

Piekarski M., *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2018.

Piekarski M., *Środowisko muzyczne Lwowa w latach 1772-1914*, https://kurier-galicyjski.com/rodowisko-muzyczne-lwowa-w-latach-17721914/ [dostęp: 24.11.2022].

Woźna-Stankiewicz M., *Muzyczna codzienność w plenerach galicyjskiego Krakowa*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 2016, t. XIV.

Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanislawa Augusta*, Arx Regia, Warszawa 1995.

Abstract

Selected Aspects of the Activity of the Galician Music Society in Lviv

The aim of this article is to present the scattered information on the significant undertakings of the Galician Music Society. The scope of the paper covers the period from the founding of this institution in the context of life and musical activity in Lviv at the time, reaching also to the period before its establishment. The author draws attention to the role of the rules and regulations present in the statutes of this institution, which concern the Society's ways of financing its activity.

Keywords

Galician Music Society, Music Societies in Lviv, musical activity, musical institutions

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].

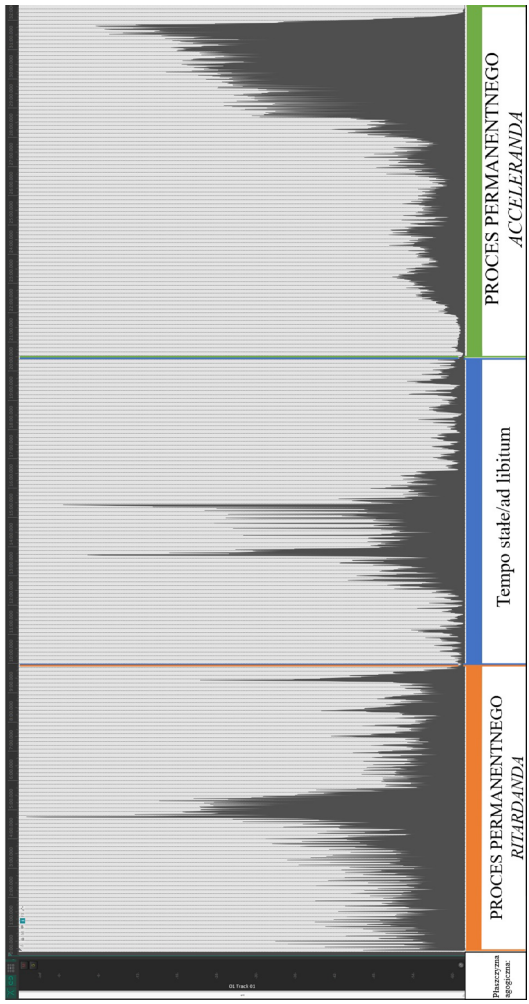
31 *Arsis i thesis*, hasło w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 53.

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.

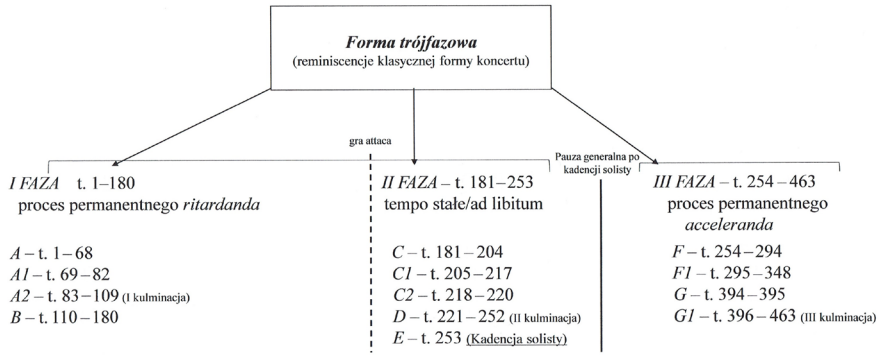


Ilustracja 1. Profil dynamiczny *II Koncertu na wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną* Pawła Mykietyna

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

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 54 (3/2022), s. 43–70
https://doi.org/10.4467/23537094KMMUJ.22.013.16813

Anna Rusin

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

ORCID: 0000-0001-6656-3509

Reprezentacje karnawału w fantazjach na fortepian z orkiestrą Dariusa Milhauda i Heitora Villi-Lobosa

Francuz Darius Milhaud (1892–1974) i Brazylijczyk Heitor Villa-Lobos (1887–1959) we wczesnym okresie twórczości odbyli zamorskie podróże do ojczyzny „tego drugiego". Udokumentowane zostało także ich spotkanie. Zainspirowani zjawiskiem karnawału stworzyli szereg kompozycji, których tytuły nawiązują do fenomenu kultury[1]. Co ciekawe, dwa tego typu utwory powstały w podobnym czasie, w latach dwudziestych XX wieku, a łączy je podobieństwo gatunkowe i obsadowe. Są to fantazje na fortepian z orkiestrą: *Mômoprecóce* Villi-Lobosa oraz *Le Carnaval d'Aix* op. 83b Milhauda. Niniejsze studium stanowi próbę ich odczytania w kontekście inspiracji estetyką karnawałową, celem odpowiedzi na pytania – jakie idee estetyczne karnawału uległy muzycznej reprezentacji? Które z nich najsilniej rezonowały w dziełach kompozytorów i są dla nich wspólne? Jakimi muzycznymi środkami – związanymi ze strategiami twórców – zostały wyrażone? Czy istnieje związek

1 Przykłady tego typu dzieł, szczegóły dotyczące uczestnictwa twórców w karnawale i ich fascynacji świętem autorka podaje w artykule *Heitor Villa-Lobos i Darius Milhaud – w kręgu fascynacji twórczych, postaw i osobowości*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ" 2021, nr 1, s. 13–17.

wybranej obsady, gatunku i czasu powstania utworów z fenomenem? Czy karnawał w funkcji inspiracji twórczej może jednocześnie oddziaływać na teksty kultury? Mając na uwadze fakt, że tradycja zapustów nie jest współcześnie podtrzymywana w Polsce na szeroką skalę, artykuł proponuje głębsze zrozumienie rezonansu tego zjawiska w muzyce, zwłaszcza polskiemu czytelnikowi.

Złożona tematyka karnawału wymusiła poszukiwanie narzędzi w różnych ujęciach metodologicznych. Dzieła zanalizowano w perspektywie interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego[2], z zaakcentowaniem zasady kontekstualności (charakterystyka kulturowego zjawiska karnawału, oddziaływanie kręgu muzyki brazylijskiej i francuskiej na obu mistrzów, ich swoista postawa ideowo-twórcza, estetyka gatunku fantazji) oraz komplementarności (dopełnienie poziomu muzycznej lingwistyki interpretacją poziomu poetyki). Z racji ograniczonej objętości tekstu, powyższe zagadnienia zaprezentowane zostaną jedynie w postaci skrótowych wniosków, zawartych w tabelach interpretacyjnych.

Przechodząc do badania sposobu w jaki fenomen kultury zainspirował wybranych twórców, pomocne okazały się teorie semiotyczne. Na poziomie niższym przyjęto koncepcję reprezentacji Petera Kivy'ego[3]. Korzystając z jego typologii „ilustracji muzycznej", wyłoniono i usystematyzowano szereg zjawisk w postaci jakości brzmieniowych. Na wyższym piętrze interpretacyjnym, z racji interdyscyplinarnego charakteru podejmowanej problematyki, zastosowano natomiast hermeneutyczne ujęcie reprezentacji Lawrence'a Kramera[4].



Przykład 1. Model metodologiczny

2 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

3 P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.

4 L. Kramer, *Music and Representation*, w: tegoż, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 67–97.

Należy zaznaczyć, że zjawisko karnawału ma naturę wieloaspektową, interpretowaną wielotorowo w naukach antropologicznych, etnograficznych i humanistycznych zarówno w Polsce, jak i za granicą[5]. Tymczasem, temat inspiracji karnawałowych w muzyce twórców nie doczekał się jeszcze syntetycznego opracowania, chociaż liczne źródła (zasadniczo zagraniczne) świadczą o zainteresowaniu dziełami Francuza i Brazylijczyka. Wprawdzie nieliczni autorzy sygnalizują wpływ fenomenu na twórczość omawianych artystów (w przypadku Milhauda dotyczy on baletu *Le boeuf sur le toit*[6] i opery *Esther de Carpentras*[7]; także szeregu kompozycji Villi-Lobosa[8]), jednak w żaden sposób nie poruszają kwestii muzycznej reprezentacji.

Idee estetyczne zjawiska karnawału

Złożoność karnawału sytuuje go na pograniczu teorii święta, teorii zabawy oraz teorii widowisk. Z tej racji Wojciech Dudzik nazywa ów „zjawiskiem totalnym", a do jego głównych cech charakterystycznych – zaistniałych już w średniowieczu – zalicza: ucztowanie przy muzyce i tańcach, rozwiązłość seksualną, pochody miejskie, przebieranki (także za płeć przeciwną) oraz oddawanie czci bożkowi karnawału[9]. Szczególnym zagadnieniem fenomenu jest odwrócenie, które dla Norberta Schindlera stanowi meritum karnawału:

> O istocie karnawału można właściwie powiedzieć tylko tyle, że stawia on wszystko na głowie […] Karnawał nie jest więc tylko nieporządkiem przeciwstawionym porządkowi normalnego życia, ale dopiero razem z nim stanowi cały porządek[10].

5 Zob. bibliografia niniejszego artykułu (Publikacje dotyczące kultury). Dużo uwagi poświęca się również teorii karnawalizacji Michaiła Bachtina (głównie w opracowaniach teoretycznoliterackich). Autorzy badają w szczególności kategorie śmiechu i błazeństwa z różnych perspektyw metodologicznych (m.in. intertekstualności, semiotyki, aksjologii), dokonując następnie interpretacji wybranych dzieł. Przywoływane są również wybrane koncepcje karnawalizacji w świecie ponowoczesnym, niezależne od teorii Bachtina (Postman, Eco, Burszt). Zob. *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004; *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

6 M.A. Corrêa do Lago, *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit": A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review" 2002, nr 1, s. 1–59.

7 B.L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*, Routledge, New York 2016, s. 102.

8 Zob. A. Rusin, dz. cyt., s. 14.

9 W. Dudzik, *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2002, nr 3–4, s. 101.

10 N. Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik i in., red. L. Kolankiewicz,

Zapustnym rozrywkom towarzyszy zabawa, będąca jedną z metod odkodowania fenomenu. Przykładowo, Victor Turner akcentuje ów element w brazylijskim karnawale, zauważając, iż „Pod powierzchnią zewnętrznych przejawów absurdu, fantazji i sprośności skrywa się często poważne przesłanie”[11]. Robert Caillois – do którego m.in. odwołuje się Turner – definiuje grę i zabawę jako umilające czas działanie dokonujące się w ograniczonym miejscu i czasie[12]. Świat gier osadza w obrębie dwóch tendencji (grec. *paidia* – *ludus*), stanowiących kontrastujące formy bawienia się. Termin *paidia* obejmuje „spontaniczne przejawy instynktu zabawowego” właściwe dla dziecięcej wyobraźni. Określenie *ludus* dotyczy zaś potrzeby wymyślania „przeszkód, które coraz bardziej utrudniają osiągnięcie pożądanego celu”[13]. Nasuwa się stąd wniosek, iż gra oznacza „wolność, która ma istnieć w samym centrum rygorystycznych zasad”[14]. Autor wyróżnia kategorie[15] wyjaśniające strukturę gier, które są skorelowane z postawami psychologicznymi uczestników:

Kategoria	Opis	Postawa
agon	współzawodniczenie w przewadze o jakąś cechę, np. pomysłowości lub szybkości	ambicja zwycięstwa
alea	los, od którego zależy zwycięstwo	bierność
mimicry	naśladowanie jakiejś innej rzeczywistości, maskowanie własnej osobowości niekiedy przy pomocy przebrania	udawanie, przyjęcie maski
ilinx	dążenie do oszołomienia, transu lub ekstazy poprzez zatracenie świadomości, np. w tańcu	chęć rozkoszy i unicestwienia

Tabela 1. Kategorie gier i zabaw według Rogera Caillois

Kolejne zagadnienie dotyczy widowiskowego charakteru zjawiska. Powołując się na teorię performansu Richarda Schechnera[16], Dudzik

Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 430.

11 V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 159.

12 R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 17–18.

13 Tamże, s. 22.

14 Tamże, s. 8.

15 Według Caillois wymienione kategorie nie zawsze wspólnie występują w grach i zabawach – łączą się bowiem tylko w określone związki. Dudzik odnotował jednak, iż Turner zinterpretował brazylijski karnawał przy pomocy każdej z nich, co czyni to zjawisko wyjątkowym z perspektywy przytaczanej teorii. Zob. R. Caillois, dz. cyt., s. 70; W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 77.

16 Zob. R. Schechner, *Co to jest performans?*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 2003, nr 3, s. 127–149.

reinterpretuje zaproponowane przez badacza funkcje performansów. Zaznacza, iż karnawał to „performans totalny", w którym występują wszystkie z wymienionych funkcji[17]:

Funkcja według Dudzika	Opis działania
ludyczna	zabawianie, rozrywka
estetyczna	tworzenie czegoś pięknego
kreacyjna	ustanawianie lub zmienianie tożsamości, przywoływanie rzeczywistości z innego świata
integracyjna	budowanie / podtrzymywanie wspólnoty
oczyszczająca	uzdrawianie, oczyszczenie z odczuwanego na co dzień dyskomfortu
dydaktyczna	przekazywanie tradycji obchodów
sakralna	obcowanie z tym co święte bądź demoniczne

Tabela 2. Funkcje performansu obecne w karnawale zreinterpretowane przez Wojciecha Dudzika

Nie istnieje uniwersalny scenariusz karnawałowy, jednak pewne formy postępowania które występują na całym świecie. Według Dudzika ośrodek całego kompleksu obchodów stanowi wystawna parada, którą zwiastują „rozmaite praktyki inauguracyjne, zmierzające do ustanowienia nowej jakości czasowej, wieńczą zaś ceremoniały zamykające cały okres i przywracające codzienność"[18]. Uczestnicy parady są z reguły zorganizowani w grupy realizujące własny scenariusz pochodu. Wśród postaci zmierzających korowodem można dostrzec m.in. diabły, błaznów, kostiumy zwierzęce, bohaterów komedii *dell'arte*, karnawałowych króli, postaci historyczne, militarne lub wywodzące się z legend ludowych.

Karnawałowicze poruszają się w rytm muzyki, którą potęguje hałas, zgiełk, trzaski z bicza, dźwięki wydobywane z instrumentów oraz różnych gwizdków, młynków czy piszczałek[19]. Repertuar obejmuje folklorystyczne melodie grane na tradycyjnym instrumentarium oraz aranżacje współczesnych przebojów. W kontekście problematyki muzycznej, warto przytoczyć artykuł Lozanki Peychevy, analizującej jeden z bułgarskich karnawałów w perspektywie dźwiękowego archetypu maskarady. „Karnawały – jak pisze etnomuzykolog – dostarczają niezbędnego kontekstu dla dźwiękowego mitu"[20]. Autorka uważa, iż

17 W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 114–115.

18 Tamże, s. 158.

19 Tamże, s. 171. Termin „karnawałowicz" oznaczający uczestnika karnawału został ukuty przez Dudzika we wstępie do cytowanej monografii, gdzie badacz tłumaczy wybór sufiksu „-owicz".

20 L. Peycheva, *Sound syntax of masquerade games in Bulgaria*, w: *Music and Dance in Southeastern Europe: Myth, Ritual, Post-1989*, Audiovisual Ethnographies, I. Vlaeva i in.,

zjawiska dźwiękowe wraz z kompleksem obrzędów konstytuują „tradycyjny profil dźwiękowy", będący muzycznym znakiem rozpoznawczym danego obszaru. Symultanicznie brzmiące linie melodyczne odbierane są jako continuum i postrzegane jako całość, stąd ich dźwiękowy obraz może stanowić *quasi* partyturę orkiestrową[21]. Muzykolog wyróżnia cztery warstwy:

- dzwonów (mających w kulturowej recepcji magiczną moc),
- głosów (śpiew, pieśni, wrzawa, dialog, śmiech, zaklęcia),
- instrumentalną (której źródłem są instrumenty muzyczne; integrującą muzykę tradycyjną z popularną),
- innych odgłosów / hałasów.

W okresie mięsopustu spotykane są także magiczne rytuały. Obok obrzędów rozpoczynających i wieńczących karnawał, występują „obrzędy przejścia" (działania, które w symboliczny sposób wyrażają pewne zmiany)[22]. Przez niektórych badaczy sam mięsopust jest bowiem traktowany jako „ceremonia przejścia" wyrażająca radość z życia, odrodzenie się z zimy na wiosnę oraz zażegnanie zabaw zwiastujące czterdziestodniowy okres postu[23].

Mômoprecóce i *Le Carnaval d'Aix* – geneza dzieł

Jak już wspomniano, *Mômoprecóce* Villi-Lobosa[24] i *Le Carnaval d'Aix* Milhauda wykazują podobieństwo na różnych polach. Obaj kompozytorzy wskazali także pierwowzory w podtytułach swoich kompozycji: Villa-Lobos odnotował w partyturze *sur le Carnaval des Enfants Brésiliens* (na tematy z Karnawału dzieci brazylijskich), a Milhaud *d'après „Salade"* (według „Salade")[25].

University Publishing House „Neofit Rilski", Blagoevgrad 2016, s. 22.

21 Tamże, s. 18.

22 Zob. A.V. Gennep, *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu, o gościnności i adopcji…*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006; R. Kasimow, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślanie nad pojęciem „karnawał"*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2002, nr 3–4, s. 137–140.

23 Zob. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

24 Powstanie *Mômoprecóce* jest związane z zamówieniem Magdaleny Tagliaferro (1893–1986) z 1929 roku, mieszkającej – podobnie jak kompozytor – w Paryżu. Solistka prawykonała kompozycję w Amsterdamie pod batutą Pierre'a Monteux jeszcze w tym samym roku, natomiast premiera paryska odbyła się w roku następnym, 23 lutego, pod dyrekcją Enrique'a Fernandeza Árbosa. Co ciekawe, dwa lata wcześniej Darius Milhaud występował ze swoją fantazją *Carnaval d'Aix* op. 86b, współpracując z obydwoma dyrygentami. Zob. L.M. Peppercorn, *Villa-Lobos "Ben Trovato"*, „Tempo. New Series" 1991, nr 177, s. 35; D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995, s. 113, 162–163.

25 Autorka omawia wybrane aspekty muzyki prymarnej fantazji na łamach artykułów w czasopiśmie internetowym Meakultura. Zob. A. Rusin, *„Salade" Dariusa Milhauda*,

Villa-Lobos przekształcił suitę fortepianową *Carnaval das Crianças* z lat 1919–1920 w jednoczęściową fantazję na fortepian i orkiestrę: dodał sekcje łączące poszczególne ogniwa suity i opatrzył nowym tytułem *Môмoprecóce*[26]. Chociaż recenzent amerykańskiego prawykonania kompozycji stwierdził, iż utwór stanowi serię krótkich „obrazków dźwiękowych" połączonych solowymi cadenzami[27], ów pogląd można zakwestionować: jedynie w interludium IV występuje dodatkowo partia fortepianu – pozostałe są orkiestrowe. Poza tym, wirtuozeria pianisty dochodzi do głosu niemal w całej fantazji. Tytuły poszczególnych epizodów zaczerpniętych z cyklu nie zostały zawarte w partyturze. W wyniku porównania dzieł wiadomo jednak, iż rys architektoniczny utworu tworzą preludium oraz osiem epizodów, które okalają orkiestrowe interludia.

Rys architektoniczny fantazji	Numer orkiestrowy fantazji	Uwagi do fantazji	Ogniwo cyklu fortepianowego[28]
Preludium	początek – [1]	—	—
I. *Konik pierrocika*	[2] – [5]	całość	I. *Konik pierrocika*
Interludium I	[6]	—	—
II. *Bicz diabełka*	[7] – [15]	wewnętrznie dodane: 3 takty w nr [12] 2 takty w nr [13]	II. *Bicz diabełka*

„MEAKULTURA" 2021, http://meakultura.pl/artykul/salade-dariusa--milhauda-2492 [dostęp 11.10.2022]; Taż, *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa na przykładzie cyklu fortepianowego „Carnaval das Crianças"*, MEAKULTURA 2021, http://meakultura.pl/artykul/muzyczny-jezyk-heitora-villi-lobosa-na-przykladzie-cyklu-fortepianowego-carnaval-das-criancas-2555 [dostęp: 11.10.2022].

26 S. Wright, *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992, s. 29. Termin ten jest neologizmem wywiedzionym z połączenia słów *Momo* (król brazylijskiego karnawału) oraz *precoce* (port. „przedwczesny", „niedojrzały"). Chociaż monografiści nie odnotowują akcentów w tytule kompozycji, w niniejszym artykule zachowana zostaje oryginalna wersja tytułu z analizowanej partytury.

27 R. Brown, *Villa-Lobos in Washington*, „Modern Music. A Quaterly Review" 1940, nr 3, s. 173–174.

28 Własne tłumaczenia tytułów części (w oryginale: I. *O ginête do pierrozinho,* II. *O chicote do diabinho,* III. *A manha da pierrete,* IV. *Os guizos do dominozinho,* V. *As peripécias do trapeirozinho,* VI. *As traquinces do mascarado mignon,* VII. *A gaita de um precoce fantasiado,* VIII. *A folia de um bloco infantile*). Warto zwrócić uwagę na nieścisłość dwóch terminów: port. *fantasiado* może oznaczać zarówno marzyciela, jak i przebierańca uczestniczącego w karnawale. Wybrane tłumaczenie wynika z silnie „marzycielskiego" charakteru ogniwa. Natomiast fr. *mignon* (milutki, śliczny) używane było w dawnym języku portugalskim w znaczeniu ulubieńca lub zalotnika króla. Z tego powodu w angielskim tłumaczeniu, pojawia się określenie *coquette*, które w języku polskim ma silne konotacje żeńsko-rodzajowe oraz erotyczne. Aby uniknąć nieporozumień językowych, wybór padł na termin dziecięcy „amorek".

Interludium II	[16] – [22]	—	—
III. *Podstęp pierrette*	[23] – [27]	całość	III. *Podstęp pierrette*
Interludium III	[28] – [30]	—	—
IV. *Dzwonki małego domino*	[31] – [37]	wewnętrznie dodane: 4 takty w nr [31] 3 takty oraz 1 takt w nr [33] 3 takty, 2 takty i 1 takt w nr [34]	IV. *Dzwonki małego domino*
Interludium IV	[38] – [41]	—	—
V. *Przygody gałganiarzyka*	[42] – [46]	całość	V. *Przygody gałganiarzyka*
Interludium V	[47]	—	—
VI. *Figle zamaskowanego amorka*	[48] – [56]	wewnętrznie dodane: 2 takty w nr [51] 4 takty w nr [52] 2 takty w nr [53] 2 takty w nr [55]	VI. *Figle zamaskowanego amorka*
Interludium VI	[57] – [59]	—	—
VII. *Piszczałka małego marzyciela*	[60] – [67]	całość fermata wydłużona o 1 takt	VII. *Piszczałka małego marzyciela*
Interludium VII	[67] – [68]	—	—
VIII. *Uciecha zespołu dziecięcego*	[69] – koniec	7 pierwszych taktów w nr [67] wewnętrznie dodane: 16 taktów w nr [73] koda wydłużona o 1 takt	VIII. *Uciecha zespołu dziecięcego*

Tabela 3. Wykaz wspólnego materiału muzycznego *Carnaval das Crianças* i *Mômoprecóce*

Z kolei Milhaud wyłonił szesnaście fragmentów z baletu śpiewanego *Salade* op. 83, pogrupował je w dwanaście części nie zachowujących porządku akcji scenicznej, odrzucił warstwę słowną i zatytułował *Le Carnaval d'Aix*. Makroforma fantazji obejmuje ogniwa: I. *Le Corso*, II. *Tartaglia*, III. *Isabelle*, IV. *Rosetta*, V. *Le bon et le mauvais tuteur*, VI. *Coviello*, VII. *Le Capitaine Cartuccia*, VIII. *Polichinelle*, IX. *Polka*, X. *Cinzio*, XI. *Souvenir de Rio (Tango)*, XII. *Final*. Co ciekawe, kompozytor stworzył dzieło na własne potrzeby, by móc być wykonawcą solowej partii[29].

29 D. Milhaud, dz. cyt., s. 107.

Warto odnieść się do problemu muzycznych inspiracji. Zgodnie z klasyfikacją sposobów istnienia „muzyki w muzyce" Mieczysława Tomaszewskiego[30], w obu utworach muzyka prymarna stanowi punkt odniesienia dla muzyki nowej, która uległa jednak znacznemu przekształceniu strukturalnemu oraz ideowemu. Powyższe rozważania wskazują na twórczą „sytuację inspiracji" – jeśli przyjąć terminologię muzykologa – a muzykę nowo powstałych fantazji można określić jako „rozwijającą". Znajduje ona w muzyce prymarnej (cyklu fortepianowym oraz balecie) jedynie punkt wyjścia. Punktem dojścia jest natomiast zjawisko karnawału, co potwierdzają analizy zawarte w dalszej części artykułu.

Analiza muzycznych reprezentacji

Słuchowe doświadczenie analizowanych dzieł pozwala na wyodrębnienie określonych jakości brzmieniowych. Koncepcja reprezentacji Petera Kivy'ego[31] staje się stąd narzędziem, dzięki któremu z tkanki dźwiękowej można wyłonić sposoby muzycznego przedstawiania różnorakich idei, które uległy swoistej reprezentacji muzycznej. Zjawiska te związane są z różnymi sferami sztuki, kultury oraz egzystencji, dlatego zjednoczenie ich pod wspólną kategorią karnawału, wydaje się nielogiczne. Procedura ta jest jednak niezbędna do dalszego poszukiwania ukrytych systemów organizacji, wynikających z syndromu gatunkowego fantazji. Warto zauważyć, iż poszczególne idee są takie same w obu dziełach. Związane są wówczas z paradą karnawałową, podczas której rozbrzmiewają świąteczne fanfary oraz tętent koni[32].

30 M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: tegoż, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 9–38.

31 P. Kivy, dz. cyt., s. 28–60, zob. R.D. Golianek, *Teoria reprezentacji muzycznej*, w: tegoż, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 73–85. Ujęcie tabelaryczne utworzone na podstawie opracowania R. Borowieckiej, zob. Taż, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 541.

32 Kolorystyka obu fantazji wypływa z wyboru obsadowego. Kompozycje zostały zinstrumentowane na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. W *Le Carnaval d'Aix* w jej skład wchodzą: flet piccolo, 2 flety poprzeczne, obój, 2 klarnety, fagot, 2 waltornie, 2 trąbki, puzon, tuba, kotły, perkusja (werbel, talerze, bęben wielki, bęben tenorowy *caisse roulante*, tam-tam, bębenek baskijski, kastaniety i tamburyn) oraz kwintet smyczkowy. Instrumentarium orkiestrowe *Môm*o*precóce* obejmuje natomiast: flet piccolo, flet, obój, rożek angielski, klarnet, saksofon altowy, fagot, kontrafagot, rogi, trąbka, puzon, kotły, bęben wielki (*grosse caisse*), bębny mniejsze (*tambour* i *tambourin*), bęben mały (*tambourin de campagne*), mały bębenek – zabawkę dziecięcą (*petit tambour de jouet des enfants*), werbel (*caisse claire*), *reco-reco* (rodzaj skrobaczki), *xocalho* (rodzaj grzechotki), grzechotkę z małymi dzwoneczkami resp. brzękadło (*hochet avec plusieurs petits grelots*), bębenek baskijski, czelestę i kwintet smyczkowy.

Typ reprezentacji według Kivy'ego		Zjawisko w postaci jakości brzmieniowych	Sposób muzycznego przedstawienia
Reprezentacja zjawisk dźwiękowych („brzmienia samego w sobie")		tętent konika	motyw galopu (I. *Konik*…)
		dzwonki	instrument „brzękadło" w obsadzie
		piszczałka	motywy pasażowe na tle zawieszonej, wysokiej nuty fletu lub oboju (VII. *Piszczałka*…)
		środki wykonawcze karnawałowego bloco	metrum 2/4, polirytmiczny, synkopowany akompaniament, instrumentarium perkusyjne, folklor i muzyka popularna Brazylii (VIII. *Uciecha*…)
		odświętna fanfara	różnorodne odcinki i motywy „fanfarowe" (*Preludium*, *Interludium II*, III. *Podstęp*…, VIII. *Uciecha*…)
		odgłosy dżungli	motywy ptasie, warstwa flażoletów w smyczkach, ostinato bębnów (VIII. *Uciecha*…, I. *Konik*…, IV. *Dzwonki*…)
		śmiech	„czarno-białe" motywy fletu piccolo, opadający „biały" pochód triolek w kolejnych partiach instrumentalnych (I. *Konik*…, II. *Bicz*…)[33]
Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja przez konwencjonalne skojarzenia	„toczenie się" wózka gałganiarzyka	kołowa figura akompaniamentu fortepianu
		gest „zbierania gałganów"	łukowy rysunek odcinków melodycznych opartych na półnucie (V. *Przygody*…)
		upadek gałganiarzyka	opadające „czarno-białe" motywy klasterowe
		bicz diabełka	motywy *arpeggio* (w tym motyw trytonowo-sekstowy)
		podskoki pierrete	główna myśl melodyczna rozwijana na motywie skoku tercji i kwarty

33 „Kolorowe" motywy wynikają z idiomu stylistycznego kompozytora stosującego podział klawiatury na białe i czarne klawisze, czyli tzw. alterację kolorystyczną, zob. Oliviera J., *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*, „Latin American Music Review", 1984, nr 5/1 oraz przykłady nutowe w artykule autorki *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa*…, dz. cyt., [dostęp: 11.10.2022].

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja istotowa	charakter diabełka	muzyczne cechy diaboliczności[34]
		podstęp pierrette	schromatyzowana główna myśl tematyczna
		charakter pierrette	idiom gatunkowy *modinhy*[35]
		charakter marzyciela	idiom gatunkowy *modinhy*
		kategoria dziecięca	określenia ekspresywne (np. *avec joie*), bębenek-zabawka w instrumentarium (nr [9]), motywy śmiechu, prostota odcinków pentatonicznych, sugestywne tytuły epizodów

Tabela 4. *Mômoprecóce* Heitora Villi-Lobosa w perspektywie koncepcji reprezentacji Petera Kivy'ego

Typ reprezentacji według Kivy'ego	Zjawisko w postaci jakości brzmieniowych	Sposób muzycznego przedstawienia
Reprezentacja zjawisk dźwiękowych („brzmienia samego w sobie")	odświętna fanfara	motywy i odcinki fanfarowe
	środki wykonawcze prowansalskich tamburyniarzy[36]	„piszczałkowa" instrumentacja (flet piccolo, bardzo wysokie rejestry, artykulacja frullato), rozbudowana warstwa instrumentów perkusyjnych (w tym ludowych)
	muzyka z Rio de Janeiro	gatunki muzyki brazylijskiej: tango i *maxixe*[37]
	tętent konia	motyw galopu

34 W fantazji Villi-Lobosa diaboliczność zostaje wyrażona na sposób ironiczny *buffo*. Kwestię tej kategorii ekspresyjnej w muzyce podejmuje M. Pawłowska, zob. Taż, *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil: Essays in Literary Criticism*, Comparative Literature and Interdisciplinary Studies, red. G. Branny, J.G. Holland, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013.

35 *Modinha* jest rodzajem krótkiej lirycznej pieśni, którą cechują falującą melodią, występowanie splatających się melodii z synkopowych motywów, „melodyjna chromatyka" oraz prosty akompaniament. Zob. E.V. de Lima, M*odinha i lundu. Wkroczenie miejskiej muzyki popularnej do sfery publicznej Brazylii*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014, s. 48–49.

36 W Prowansji, na terenie której urodził się kompozytor, typowy środek wykonawczy w muzyce ludowej stanowi akompaniament tamburyniarzy (*tambourinaires provençaux*), grających niekiedy równocześnie na wielkich tamburynach (*tambourins*) i trójotworowych piszczałkach, zob. Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, https://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/ [dostęp 11.10.2022].

37 *Maxixe* to taniec cechujący się regularnością synkop w linii melodycznej, a także w akompaniamencie, utożsamiany z brazylijskim tangiem. Wyróżnia się falującą melodyką rozwijaną

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezent. przez konwencjonalne skojarzenia	paradowanie	motywy paradowania
		tańczenie	idiomy gatunkowe ujęte w formę suity
		dialogowanie	stile concertato
		westchnienie	„zawieszone" akordy-agregaty[38]
		maszerowanie	idiom gatunkowy marsza
	Reprezentacja istotowa	charakter Tartaglii	gatunek burleski, nasycenie „naiwną" tonacją C-dur, „przybrudzenie" dysonansami, przejściowa bitonalność (kontrapunkt dętych blaszanych), prostota myśli tematycznych o budowie okresowej
		charakter Doktora	groteskowo-patetyczne preludium i postludium, postawa *buffo*, majestatyczne półnuty gongu, „skrzeczący" akord dysonujący inicjujący nowe centrum tonalne, idiom tanga, „harmider" fakturalny, „hałaśliwe" brzmienia
		charakter Kapitana Cartucci	gatunek marsza, ostentacyjne osadzenie w tonacji C-dur, fanfary i galop, gęsta faktura akordowa, potęgowanie dynamiki określeniami *ff*, ale i dążenie do orkiestrowego *descrescendo* zwieńczonego „płochliwym" *glissando* w partii fortepianu
		charakter Rosetty	berceuse i siciliana, kantylenowe solo oboju, określenie wyjściowe *souple et animé* (giętko i z ożywieniem), „promienna" gama E-dur i e lidyjska, impresjonistyczna kolorystyka, dynamika w odcieniach *piano*
		charakter Cinzio	walc o onirycznym, rozmarzonym charakterze, śpiewne solo fagotu, bitonalność tonacji G-dur i e-moll oraz w akordach-agregatach (motywach „westchnienia"), „zasmucona" d-moll eolska, dyskretna dynamika

w ośmiotaktowych fazach, zachowuje metrum ¾ i rytm habanery. Zob. G. Béhague, *Maxixe*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001, s. 166.

38 Akordy-agregaty stanowią jeden z elementów kompozytorskiego stylu wyłaniający się w części III. *Isabelle*, co autorka analizuje w artykule *Odgłosy karnawału – muzyczny język*

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja istotowa	charakter Izabeli	rigaudon, miękkie solo fletu, żywe tempo, elementy folkloru Prowansji, w fortepianie dominuje faktura akordowa, sukcesywna polirytmia, ostra artykulacja i liczne akcenty (niekiedy z przesunięciem na słabą część taktu)
		charakter Poliszynela	najszybsza część suity, gatunek bourree, radosny charakter, „rozgorączkowane" wahadłowe przebiegi gamowe w D-dur, „politonalność kontrapunktyczna"[39] sugerująca maskowanie bohatera, w instrumentacji flet piccolo
		charakter Coviello	badinerie, charakter błyskotliwy i „zwiewny", pełen werwy akompaniament szesnastkowy (odwrócony bas Albertiego), brzmienia sekundowe, flet piccolo i kastaniety, dążenie do orkiestrowego *decrescendo*, lekka artykulacja *pizzicato* i *staccato*

Tabela 5. *Le Carnaval d'Aix* Dariusa Milhauda w perspektywie koncepcji reprezentacji Petera Kivy'ego

Muzyczne reprezentacje karnawału

Odczytanie dzieł w kontekście poglądów Kivy'ego pozwoliło wyłonić w różnorodne idee (niezwiązane wyłącznie z estetyką karnawału), przynależne warstwie strukturalnej. Okazuje się jednak, iż kompozytorzy podejmując złożoną problematykę karnawału w muzyce, ukazali znacznie szerszą perspektywę zjawiska w analizowanych utworach. Uchwycenie „drugiego dna" obu fantazji oraz niesionych przez nie sensów umożliwia metoda Lawrence'a Kramera[40]. Autor podkreśla bowiem związek muzyki z kulturą oraz ich wzajemne oddziaływanie. Jako że mamy do czynienia z wyjątkowym zjawiskiem kulturowym, które przeniknęło do tekstu muzycznego za pośrednictwem intencji kompozytorów, można przyjąć, iż karnawał to obiekt reprezentowany przez

„*Le Carnaval d'Aix" op. 83b Dariusa Milhauda*, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 53 (2/2022), s. 18.

39 Kompozytor przybliża problem swojej techniki opartej na „politonalności kontrapunktycznej" i „politonalności harmonicznej" w artykule *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale", 1923, nr 4, s. 29–44.

40 L. Kramer, dz. cyt., s. 67–97; zob. I. Sowińska-Fruhtrunk, *Arnold Schönberg. Oblicza mimesis i reprezentacji muzycznej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2021.

obiekt reprezentujący – muzykę. Tym samym, idee uprzednio wyróżnione za pomocą metody Kivy'ego wraz z innymi, związanymi z kulturową recepcją mięsopustu (także wyrażonymi w postaci jakości brzmieniowych), reprezentują ogół karnawałowych kategorii estetycznych.

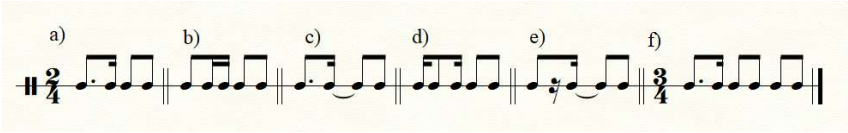
Warto przypomnieć, iż karnawał sytuuje się „na przecięciu" teorii widowisk, teorii gier i zabaw oraz teorii święta, co wpływa na niejednoznaczne możliwości interpretacji zjawiska. Wskutek tego, twórcy eksponują kategorie karnawałowe z różnym natężeniem. Idee, które najsilniej rezonują w muzyce Villi-Lobosa i Milhauda są związane z pojmowaniem karnawału jako performansu (widowiska o określonym miejscu, w rytmie muzyki karnawałowej, z paradą i maskaradą oraz biorącymi w niej udział karnawałowiczami) oraz jako gry i zabawy (opartych na specyficznych kategoriach, zawierających błazenady, taniec i śpiew); w mniejszym stopniu twórcy odzwierciedlają aspekt świąteczny (czas „poza czasem", odwrócenie).

Należy jednak podkreślić, iż właściwości leżące u podstaw zapustów występują niekiedy łącznie w odniesieniu do przytoczonych teorii. Spowodowane jest to wielotorowością zagadnienia. Tak więc przykładowo taniec wykonywany podczas parady może wchodzić zarówno w zakres teorii gier i zabaw, jak i teorii widowisk. Podobnie w muzyce: jedno zjawisko może reprezentować odrębne idee, np. dzwoneczki w instrumentarium symbolizują magiczną moc i jednocześnie stanowią element przebrania dziecka (IV. *Dzwonki*…); postawa *buffo* jest zaś elementem błazenady (aspekt gry i zabawy) bądź odwrócenia świata na opak (aspekt świąteczny). Tendencja ta wpisuje się zatem w koncepcję metafory Kramera, która nadaje mnogie znaczenie podobieństwu dwu obiektów, opierając się m.in. na relacji intertekstualnej.

Z perspektywy karnawału jako gry i zabawy, kompozytorzy nie tylko muzycznie opracowują figle i błazenady bohaterów, ale i wplatają w narrację liczne – niekiedy groteskowe – żarty muzyczne (jawnie wypływające z doświadczenia słuchowego). Już sam gatunek fantazji reprezentuje aspekt karnawałowej gry i zabawy (od pojęcia „fantazji" zakorzenionego w kulturze aż do zespołu przyjętych reguł gatunkowych, co stanowi opozycję *paidia-ludus*). Dodatkowo, utwory zawierają odniesienia do idiomu różnego rodzaju tańców – europejskich oraz brazylijskich – kojarzonych z karnawałową kategorią ekstazy, zatracenia. Fantazja Villi-Lobosa wzbogacona jest również o wątki dziecięce wyrażające szczerą radość z okazji świętowania i zabawy.

Z perspektywy karnawału jako widowiska, w obu przypadkach fantazje reprezentują korowód karnawałowy odbywający się w określonym miejscu. Uczestniczą w nim tytułowi bohaterowie – zamaskowani karnawałowicze, niekiedy w strojach postaci *commedia dell'arte*. Przedstawione parady rozpoczynają się świątecznymi fanfarami, wieńczą zaś radosnymi finałami stanowiącymi apogeum okresu zabaw i swawoli. W całości dzieł wyłaniają się także motywy nawiązujące wprost do idei uroczystego maszerowania:

- *Le Carnaval d'Aix* – w przeciwieństwie do ogółu numerów *Salade* – zostaje zintegrowany motywem paradowania (naprzemiennym szeregowaniem akordów w relacji sekundowej lub tercjowej),
- w *Mômoprecóce* dochodzi do „zamaskowania" króla karnawału Momo idiomem karnawałowego marsza marchinhy[41] (czego brak w *Carnaval das Crianças*), który intensyfikowany jest zwłaszcza w orkiestrowych interludiach.



Przykład 1. Warianty figury rytmicznej *marchinhy* wzorowanej na idiomie habanery

Co ciekawe, środkowa faza VI. *Figli zamaskowanego amorka* (nr [50]) opiera się na tanecznym rytmie brazylijskim, który kompozytor upodobnia do idiomu dwudzielnej *marchinhy*. Wypełnia nim jednak takt ¾ i opatruje określeniem *ironique* – być może w ten sposób „maskując" *marhinhę* reprezentującą *Momo* (wariant *f* w przykładzie 1.). W wewnętrznych ogniwach kompozytorzy muzycznymi środkami portretują cechy bohaterów oraz przytrafiające się im przygody, które toczą się na tle rozbrzmiewającej muzyki karnawałowej. Warstwa dźwiękowa świadczy o określonym miejscu odbywania się umuzycznionego mięsopustu, z racji nawiązywania do folkloru rodzimego: Heitor Villa-Lobos odwołuje się do idiomu brazylijskiego[42], natomiast Darius Milhaud kieruje się w stronę idiomu francuskiego i prowansalskiego. Wyeksponowanie aspektu widowiskowego karnawału może być związane z inspirującymi doświadczeniami twórców, za czym przemawiają ich wspomnienia oraz fakty życiowe.

Z perspektywy karnawału jako święta, w dziełach wyłaniają się dwie idee. Pierwsza – pozorne wyjście z czasu – skorelowana jest z estetyką gatunku fantazji: występowaniem „momentów wyróżnionych"[43]. Te kantylenowe,

41 Na obecność idiomu gatunkowego karnawałowego marsza i jego odmian w Mômoprecóce zwracają uwagę m.in. autorki rozpraw doktorskich V. Cunha, *The Symbiosis Between Villa-Lobos's Carnaval Das Crianças And Momoprecoce: A Comparative Study*, Open Access Dissertations, City University of New York, New York 2015, s. 61–62 oraz S.A. Leitão, *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929): An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, University of Miami, Coral Gables 2009, s. 70.

42 Tematy wywiedzione z brazylijskich melodii wraz z przykładami nutowymi zostają przytoczone w artykule autorki *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa…*, dz. cyt., [dostęp: 11.10.2022].

43 Na temat syndromu gatunkowego fantazji zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: tegoż, *Chopin. Uchwycić nieuchwytne*, t. 2, PWM, Kraków 2016, s. 384–410; B. Pociej, *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty kla-*

wręcz oniryczne odcinki sugerują, że – zgodnie z poglądem Turnera – pod powierzchnią błazenady i fantazji, skrywa się przesłanie sensu *serio*. Druga tendencja dotyczy „wywrotowego" charakteru działania twórców przejawiającego się w ich strategiach kompozytorskich. Kompozytorzy w analizowanych dziełach w indywidualny sposób prezentują stąd świat na opak, zamieniając powagę w śmiech.

Szczegółowe przemyślenia prezentuje ujęcie komparatystyczne dzieł w postaci tabeli. Lewa kolumna została zhierarchizowana nie według preferencji twórczych, a według recepcji kulturowej zjawiska (gra i zabawa – idea widowiska – element świąteczny). Do trzech głównych kategorii zostały zaklasyfikowane idee estetyczne przytoczone we wcześniejszym ustępie artykułu, co zostało dokonane zgodnie z intuicyjnym rozumieniem ich istoty.

		Heitor Villa-Lobos ***Mômoprecóce***	**Darius Milhaud** ***Carnaval d'Aix***
	Obiekt reprezentowany: **karnawał i jego idee estetyczne**	Obiekt reprezentujący: **środki muzyczne**	
Gra i zabawa	błazeństwa i groteska	neoretoryczne figury śmiechu, np. „biały" pochód descendentalny; określenia ekspresyjno-wykonawcze (*ironique*, *avec joie*); groteskowe instrumentarium w II. *Biczu…*; politonalne „tarcia" głosów, przejaskrawione frullato, niski rejestr pochodów gamowych i pentaton. staccato i pizzicato, współbrzmienia sekundowe i trytonowe *staccato*	postawa *buffo*, patetyczno-groteskowe preludium i postludium cz. V; taneczne błazenady Poliszynela (polka, tango, *maxixe*, *badinerie*, *rigaudon*); prostota tematów o proweniencji ludowej i popularnej; „piszczałkowa" instrumentacja; ostentacyjne nasycenie tonacjami C-dur, D-dur, G-dur, A-dur, a-moll; „płochliwe" zakończenia części VI. *Coviello* i VII. *Le Capitaine…*
	taniec i śpiew	idiomatyka brazylijskich tańców takich jak samba, *marchinha*, czy *modinha*, figura rytmiczna habanery	suita: *burlesque*, walc, *siciliana*, *berceuse*, tango, *badinerie*, *bourrée*, *rigaudon*, polka, *maxixe*, *saltarello*

wiszowe, „Ruch Muzyczny" 1983, XXVII nr 26; Ch. Field, E.E. Helm, W. Drabkin, dz. cyt., s. 545–557; J. Chomiński, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 8–9; A. Rusin, *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA" 2021, http://meakultura.pl/artykul/fantazja-instrumentalna-semantykagenologia-i-syndrom-gatunku-2517 [dostęp: 27.04.2022].

Gra i zabawa	dziecięca radość	wysokie, świetliste brzmienia np. akordy wielotercjowe w *Piszczałce…*, czelesta, dzwoneczki; „zwiewna" faktura; cytat z braz. piosenki dziecięcej; bębenek zabawka; „złagodzenie" wizerunku diabła, postawa *buffo*; gesty „programowe" np. „czarno-białe" motywy klasterowe imitujące upadek	
	opozycja *paidia-ludus* (dziecko – zabawa, gra)	*PAIDIA* (dziecięcy instynkt) zakorzenione w kulturze pojęcie FANTAZJI ↓ hałas ↓ chęć wyrażania muzyki ↓ poemat symfoniczny i koncert fortepianowy ↓ genre FANTAZJI *LUDUS* (zabawa, gra o określonych regułach)	*PAIDIA* (dziecięcy instynkt) zakorzenione w kulturze pojęcie FANTAZJI ↓ hałas ↓ chęć wyrażania muzyki ↓ *fantasia-suite* i *concerto grosso* ↓ genre FANTAZJI *LUDUS* (zabawa, gra o określonych regułach)
	karnawał jako „gra"	muzyka jako „gra" wyrażająca się poprzez gatunek fantazji	
	kategorie gry według Caillois: a) *agon* (ambicja zwycięstwa)	współzawodniczenie solisty i orkiestry wynikające z gatunku „koncertującego"	
	b) *alea* (los)	określenia *ad libitum*, fermaty, duża improwizacyjność, częste zmiany agogiczne; fakt, że każde wykonanie jest inne	pauza generalna w cz. V, fermaty, określenia zwalniające i przyspieszające tempo; fakt, że każde wykonanie jest inne
	c) *mimicry* (naśladowanie, przyjęcie maski)	portretowanie karnawałowiczów i ich atrybutów oraz „maskowanie" rytmu *marchinhy*	portretowanie postaci *commedia dell'arte* oraz zamaskowanie bohaterów odwrotnymi tytułami części (III. *Isabelle* i X. *Cinzio*)
	d) *ilinx* (ekstaza, zatracenie)	zatracenie się w brazylijskich tańcach, dziecięcych figlach i kołowej figurze akompaniamentu wózka gałganiarzyka	zatracenie się w tańcach brazylijskich i europejskich opartych na ostinacie rytmicznym oraz błazenadach

Widowisko	określone miejsce	Rio de Janeiro, folklor Brazylii: skale i pentatoniki, melodie ludowe, gatunki, instrumentarium, odgłosy dżungli (motywy „ptasie", bębny), indiańska mistyczność wmomentach „znaczących"; tytuł sugeruje Momo (króla karnawału)	Aix-en-Provence, tytuł I. *Le Corso* wskazuje na korowód na alei *Cours Mirabeau*; folklor Prowansji: skale modalne, melodyka na wzór pieśni ludowych, „piszczałkowa" instrumentacja i perkusja (bębenek baskijski) na wzór prowansalskich tamburyniarzy
	muzyka karnawałowa – mit dźwiękowy według Peychevy: a) warstwa instrumentalna	instrumenty nietypowe (np. saksofon altowy), perkusyjne, flet piccolo, łączenie idiomu ludowego i popularnego ze sztuką tzw. wysoką w stylu neoromantycznym i neobarokowym	obszerna sekcja perkusyjna, zastosowanie ludowego brzmienia fletu piccolo czy bębenka baskijskiego, łączenie idiomu ludowego i popularnego (np. ragtime) ze sztuką tzw. wysoką
	b) warstwa dzwonów	dzwoneczki w instrumentarium symbolizujące magiczną moc	majestatyczne brzmienie gongu
	c) warstwa głosów ludzkich	melodie folklorystyczne i popularne w Brazylii, neoretoryczne figury śmiechu i szydzenia, dialogowanie instrumentów	melodie folklorystyczne i popularne z różnych kultur, *stile concertato*
	d) warstwa innych odgłosów / hałasów	zagęszczenie fakturalne: tętent, trzaski z bicza, piszczałka, ostinato dziecięcego bębenka, chromatyka, motywy „czarno-białymi", repetowane tremolanda	„harmider" fakturalny: polifonia kontrapunktyczna i harmoniczna, „piszczałkowa" instrumentacja, dysonujące, ostre brzmienia instrumentów dętych, motyw galopu
	parada karnawałowa	*marchinha* (marsz karnawałowy); instrumenty dęte i perkusyjne; fanfary; galop (inauguracja parady karnawałowej)	motyw paradowania (dwie naprzemienne funkcje w relacji sekundowej lub tercji małej); motywy fanfarowe; motyw galopu
	karnawałowicze i postaci *commedia dell'arte*	król Momo reprezentowany przez motyw *marchinhy*; pierrocik, pierrette, domino, diabełek, przygody gałganiarzyka, amorek, marzyciel z piszczałką i dziecięcy zespół (*bloco*)	Tartaglia – magnifici, Izabela – *servetta*, Rosetta – kochanka, Doktor – *magnifici*, Coviello – *zanni*, Kapitan – magnifici, Poliszynel – *zanni* oraz jego błazenady, Cinzio – kochanek
	maskarada / motyw przebrania	zamaskowani karnawałowicze oraz rytmu *marchinhy*	zamaskowane postaci *commedia dell'arte*, także tytułami

Widowisko	karnawał jako „performans totalny" według Dudzika. Funkcja: a) estetyczna	kategoria piękna wyrażająca się w neoromantycznym typie ekspresji i idiomie brazylijskim (taneczny temperament, wylewność, impulsywność, ekstatyczny trans)	kategoria piękna wyrażająca się we francuskiej ekspresji (subtelność wyrażania uczuć, wyważone proporcje architektoniczne, kategoria *sérénité*)
	b) ludyczna	muzyka stanowi rodzaj rozrywki; może bawić	
	c) kreacyjna	zmiana tożsamości gatunk.: cykl fortepianowy przeobrażony w fantazję	zmiana tożsamości gatunkowej: balet przeobrażony w fantazję
	d) integracyjna	wspólnotowe wykonawstwo utworu orkiestrowego, przeciwstawienie solo-tutti (gatunki o charakterze koncertującym)	
	e) oczyszczająca		
	f) dydaktyczna	idiom tradycyjnej muzyki brazylijskiej, stylistyka dziecięca	idiom tradycyjnej muzyki śródziemnomorskiej
	g) sakralna	postać diabła jako obcowanie z tym, co demoniczne	
Święto	pozorne „wyjście z czasu"	„czas zadumania" w momentach „znaczących" sugeruje, iż pod powierzchnią błazeństwa i fantazji skrywa się poważne przesłanie	
		Momenty wyróżnione (impresjonistyczna aura brzmieniowa i wprowadzające w trans mistyczne ostinato) sugerują karnawałowe „wyjście z czasu", trwanie „poza czasem" i powrót do „czasu rzeczywistego" bez konsekwencji upływu czasu „utraconego": • zakończenia części z idiomem *modinhy,* • centralne *Interludium IV*	Kantylenowe momenty wyróżnione wyłaniają się w częściach z wątkami kochanków. Są to: • cadenza fortepianu w części IV. *Rosetta*, • początek finału (szept Cinzio do ukochanej). Nasuwa się zatem wniosek, iż ich *envoi* stanowi kategoria miłości.
	odwrócenie świata na opak	zamiana powagi w śmiech poprzez neoretoryczne figury śmiechu i szydzenia, łagodzenie wizerunku diabła – postawa *buffo*, doświadczanie świata z perspektywy dziecka; zamiana sacrum w profanum – obcowanie dziecka z tym, co demoniczne	dążenie do równości społecznej poprzez odwrócenie ról kobiety i mężczyzny: przedstawienie Cinzio wskazuje na stereotypowe cechy feministyczne takie jak delikatność czy uczuciowość, charakter Izabeli odpowiada przeciwnie cechom męskim – dziarskości, zdecydowaniu i odwadze; zamiana powagi w śmiech zwłaszcza poprzez groteskowo-patetyczny charakter cz. V i postawę *buffo* względem Kapitana czy Coviello

Święto	rytuały	„obrzęd przejścia" wyrażający zmianę tożsamości gatunkowej (przekształcenie baletu i cyklu fortepianowego w fantazję)

Tabela 6. Interpretacja dzieł kompozytorów według koncepcji L. Kramera

Echa karnawału w muzyce

W konkluzji warto poruszyć dwutorowość rezonansu mięsopustu. Z jednej strony ten zdumiewający fenomen kultury można rozpatrywać jako inspirację twórczą. Z drugiej zaś karnawał jawi się jako bodziec oddziałujący na teksty kultury (o czym pisze Michaił Bachtin[44]).

Tendencja ta manifestuje się w licznych kompozycjach – powstałych zwłaszcza w XIX i XX wieku – które podejmują temat karnawału, co widoczne jest w programowym nazewnictwie dzieł lub ich części. Wśród nich znajdują się utwory różnych gatunków i obsad: opery, uwertury, cykle, miniatury, utwory orkiestrowe, kameralne i solowe. Do najbardziej znanych muzycznych karnawałów należą dwa cykle Roberta Schumanna, *Karnawał rzymski* Hectora Berlioza, *Karnawał zwierząt* Camille'a Saint-Saënsa, uwertura *Karnawał* Antonina Dvořáka, *Praski karnawał* Bedřicha Smetany, *Karnawał* op. 9 Pavela Haasa, operetki Jacquesa Offenbacha, operetki i utwory taneczne Johanna Straussa czy karnawały skrzypcowe zapoczątkowane przez Niccolò Paganiniego (które poddaje refleksji Renata Suchowiejko)[45]. Przykłady polskich dzieł obejmują takie tytuły jak *Le Carnaval russe* Henryka Wieniawskiego czy *Le Prince Carnaval* Stanisława Lipskiego.

Obszerna problematyka karnawalizacji w wymienionych oraz innych dziełach zasługuje na odrębne studium. Warto stąd wyłącznie na marginesie odnotować, że – podobnie jak w przypadku analizowanych dzieł Milhauda i Villi-Lobosa – są to utwory wirtuozowskie, cechujące się humorem i świąteczną atmosferą, a zarazem kreujące przewrotowy nastrój karnawałowej zabawy. Niekiedy występuje w nich też reguła muzycznego maskowania lub taneczna stylizacja i pojawiają się podobni bohaterowie (karnawałowi władcy, postaci z komedii *dell'arte*, przebierańcy), którzy maszerują w paradzie. Kompozytorzy mają także w zwyczaju nazywać „karnawałem" suity-fantazje sporządzone na podstawie scenicznych lub filmowych pierwowzorów, czego

44 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 166–209.

45 R. Suchowiejko, *The Carnival as a "Topsy-Turvy World" through the Eyes of the Violin Virtuozo*, w: *Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition*, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, PTPN and Henryk Wieniawski Musical Society, Poznań 2011, s. 46–54. Darius Milhaud i Heitor Villa-Lobos również stworzyli szereg kompozycji nawiązujących do tematyki karnawałowej.

przykładem są chociażby *Carnaval de Londres* op. 172 Milhauda czy *Carnival Suite* Aleksandra Tansamana. Predylekcja do nadawania tytułów związanych z konkretnym miejscem odsyła natomiast do określonych skojarzeń kulturowych i muzycznych – w ten nurt, obok wymienionych wcześniej dzieł, wpisuje się *Canadian Carnival* Benjamina Brittena.

Przedstawione w analizie sposoby przeniesienia karnawałowych idei estetycznych przez Milhauda oraz Villę-Lobosa na muzyczne środki wyrazowe świadczą o silnej fascynacji świętem, w którym kompozytorzy uczestniczyli już od czasów dzieciństwa. Niemniej na uwagę zasługuje również fakt, że obie kompozycje powstały we Francji w czasie „szalonych lat 20.". Otóż Jan Prokop, relacjonując losy społeczeństwa w powojennych *les années folles*, wskazuje, iż ludność podejmując próbę zapomnienia o tragicznej doli świata, rzuca się w wir rozrywki. Autor konstatuje, że wówczas „rozpoczyna się nieustający karnawał"[46]. Co ciekawe, francuska antropolog Nadine Cretin – stosując podobne nazewnictwo – obwołuje karnawał jednako „szalonymi dniami" (*les folles journées*)[47]. Można zatem wyciągnąć wniosek, iż nie tylko inspiracje twórców, ale i moda na „karnawałową gorączkę" tamtego okresu wpłynęły na decyzję o muzycznym opracowaniu tematu.

Ponadto dobór obsady nastąpił na skutek pobudek pragmatycznych: Milhaud potrzebował utworu koncertowego na własny użytek, natomiast Villa-Lobos dostał zamówienie na kompozycję koncertową od pianistki Magdaleny Tagliaferro. Nie ulega jednak wątpliwości, że zarówno jeden, jak i drugi kompozytor mieli styczność z karnawałem brazylijskim, którym mocno się zainspirowali, zwłaszcza, że – jak twierdzi Karl Braun – „nadrzędną częścią karnawału w Rio jest muzyka"[48]. Co ciekawe, Roberto DaMatta zauważa:

> jedną z podstawowych dramatyzacji karnawału brazylijskiego jest wyostrzenie przeciwstawienia grupy i jednostki, działania zbiorowego wyznaczonego przez specyficzne kody — działaniu indywidualistycznemu i wyodrębnionemu, które przez nas jest kojarzone z działaniem w o l n y m[49].

W kontekście powyższego poglądu, można zinterpretować skład instrumentalny fantazji. Przeciwstawienie *tutti* i solisty – orkiestry i fortepianu – stanowi bowiem paralelę do konfrontacji wolnej jednostki z konserwatywną grupą. Taki sposób operowania obsadą równocześnie leży u podstaw stylu koncertującego, intensyfikowanego w obu dziełach.

46 J. Prokop, *Les années folles – szalone lata*, w: *Dzieje kultury francuskiej*, red. J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, PWN, Warszawa 2005, s. 486–488.

47 N. Cretin, *Fêtes et traditions occidentales*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, s. 7.

48 K. Braun, *Karnawał? Karnawalizacja!*, w: *Antropologia widowisk…*, dz. cyt., s. 420.

49 R. DaMatta, *Karnawał równości i karnawał hierarchii*, w: *Antropologia widowisk…*, dz. cyt. s. 405.

Warto także podsumować różnice pomiędzy muzyczną ewokacją karnawału w utworach kompozytorów. Przykładowo Milhaud wykorzystał stylizacje tańców różnych narodów i różnych epok, w przeciwieństwie do Villi-Lobosa, który w fantazji *Momôprecóce* stylizował głównie tańce brazylijskie, wprowadzając także idiom hiszpańskiej habanery. Inny nasuwający się wniosek to fakt, że Villa-Lobos – zgodnie ze swoim idiomem kompozytorskim – wprowadza wątki dziecięce, co przekłada się na tematykę dzieła, użyte instrumentarium i środki wykonawcze. Kompozytor – w odróżnieniu od Francuza – nawiązuje także do symboliki diabła, postaci właściwej dla karnawału w Rio. Dodatkowo momenty wyróżnione w obu kompozycjach są skorelowane z odmiennymi kategoriami wyrazowymi: w *Carnaval d'Aix* ich przesłaniem jest miłość, natomiast w *Momôprecóce* „czas zadumania" może stanowić refleksję nad społecznymi więziami i zniewoleniem jednostki w zhierarchizowanej zbiorowości (co charakteryzuje wydźwięk karnawału brazylijskiego). Oprócz tego, odczytując dzieła w kontekście gatunkowym można uchwycić ich niejednolitą hybrydowość: kompozycja Villi-Lobosa to połączenie poematu symfonicznego z koncertem fortepianowym, zaś Milhauda – suity (*resp. fantasia-suite*) z koncertem fortepianowym (*resp. concerto grosso*).

Karnawał to czas maskarad i bezkarnej swawoli. Kompozytorzy bezsprzecznie uchwycili w swych dziełach esencję szalonych dni. W kontekście tak pojmowanego fenomenu, warto przytoczyć jedną z myśli Kramera. Zaspokajanie emocjonalnego pragnienia przy udziale muzycznych wrażeń skłoniło bowiem muzykologa do konkretnej refleksji. Autor definiując muzykę jako trop kulturowy wchłaniający wszelkie artystyczne dewiacje – w postaci odwrócenia świata na opak – jednoznacznie stwierdza: „Muzyka jest kieszonkowym karnawałem"[50].

50 L. Kramer, dz. cyt., s. 63.

Bibliografia

Publikacje dotyczące muzyki

Źródła muzyczne

Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel et Cie, Paris 1954, partytura.
Milhaud D., *Salade* op. 83, Heugel et Cie, Paris 1953, wyciąg fortepianowy.
Villa-Lobos H., *Carnaval das Crianças*, Dover Publications, Mineola 1996, partytura.
Villa-Lobos H., *Mômoprecóce*, Éditions Max Eschig, Paris 1973, partytura.

Monografie i prace zbiorowe

Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos. A Bio-Bibliography*, Greenwood Pres, New York 1988.
Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887–1959)*, The Scarecrow Press, Lanham 2002.
Beaufils M., *Villa-Lobos. Musicien et poète du Brésil*, IHEAL & EST, Paris 1988.
Béhague G., *Heitor Villa-Lobos. The Search of Brazil's Musical Soul*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, Austin 1994.
Borowiecka R., *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
Collaer P., *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982.
Collaer P., *Darius Milhaud*, tłum. J.H. Galante, Palgrave Macmillan, San Francisco 1988.
Cunha V., *The Symbiosis Between Villa-Lobos's Carnaval Das Crianças And Momoprecoce: A Comparative Study*, Open Access Dissertations, City University of New York, New York 2015.
Drake J., *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York, London, 1989.
Eggebrecht H.H., *Muzyka i czas*, w: tegoż, C. Dalhaus, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
Eggebrecht H.H., *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res facta" 1973, nr 7.
Golianek R.D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.
Jourdan-Morthange H., *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.
Kelly B.L., *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*, Routledge, New York 2016.

Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
Kramer L., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995.
Leitão S.A., *Heitor Villa-Lobos's Môмoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929): An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, University of Miami, Coral Gables 2009.
Mariz V., *Heitor Villa-Lobos: Brazilian Composer*, University of Florida Press, Gainesville 1963.
Mawer D., *Darius Milhaud. Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scolar Press, Aldershot 1997.
Milhaud D., *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927.
Milhaud D., *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.
Pawłowska M., *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil: Essays in Literary Criticism, Comparative Literature and Interdisciplinary Studies*, red. G. Branny, J.G. Holland, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013.
Płoski M., *Kwintety dęte Milhauda, Barbera, Luckiego i Patersona. Idee, konteksty, perspektywy interpretacyjno-wykonawcze*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008.
Roy J., *Darius Milhaud: l'homme et son oeuvre*, Editions Seghers, Paris 1968.
Suchowiejko R., *The Carnival as a "Topsy-Turvy World" through the Eyes of the Violin Virtuozo*, w: *Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition*, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, PTPN and Henryk Wieniawski Musical Society, Poznań 2011.
Tomaszewski M., *Chopin. Uchwycić nieuchwytne*, t. 2, PWM, Kraków 2016.
Tomaszewski M., *Fantazja*, w: tegoż, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
Wright S., *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992.

Artykuły

Brown R., *Villa-Lobos in Washington*, „Modern Music. A Quaterly Review" 1940, nr 3.
Coli J., *Heitor Villa-Lobos. Kompozytor nowoczesny i narodowy*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum

Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014.
Corrêa do Lago M.A., *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit": A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review" 2002, nr 1.
Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/ [dostęp: 11.10.2022].
Lima E.V. de, *Modinha i lundu. Wkroczenie miejskiej muzyki popularnej do sfery publicznej Brazylii*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014.
Milhaud D., *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale" 1923, nr 4.
Oliviera J., *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*, „Latin American Music Review" 1984, Vol. 5, No. 1.
Orrego-Salas J., *Heitor Villa-Lobos: Man, Work, Style*, „Inter-American Music Bulletin" 1966, nr 52.
Paz E., *Sôdade do Cordão*, Fundação Universitária José Bonifácio, Rio de Janeiro 2000.
Peppercorn L.M., *Villa-Lobos "Ben Trovato"*, „Tempo. New Series" 1991, nr 177.
Peppercorn L.M., *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, „The Musical Times", 1972, Vol. 113, No. 1549.
Pociej B., *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny" 1983, XXVII nr 26.
Rusin A., *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA" 2021, http://meakultura.pl/artykul/fantazja-instrumentalna-semantykagenologia-i-syndrom-gatunku-2517 [dostęp: 11.10.2022].
Rusin A., *Heitor Villa-Lobos i Darius Milhaud – w kręgu fascynacji twórczych, postaw i osobowości*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ", nr 48 (1/2021).
Rusin A., *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa na przykładzie cyklu fortepianowego „Carnaval das Crianças"*, „MEAKULTURA" 2021, http://meakultura.pl/artykul/muzyczny-jezyk-heitora-villi-lobosa-na-przykladzie-cyklu-fortepianowego-carnaval-das-criancas-2555 [dostęp: 11.10.2022].
Rusin A., *Odgłosy karnawału – muzyczny język „Le Carnaval d'Aix" op. 83b Dariusa Milhauda*, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 53 (2/2022).
Rusin A., *„Salade" Dariusa Milhauda*, „MEAKULTURA" 2021, http://meakultura.pl/artykul/salade-dariusa--milhauda-2492 [dostęp: 11.10.2022].

Hasła encyklopedyczne

Béhague G., *Maxixe*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.

Béhague G., *Samba*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 22, Macmillan Publishers, London 2001.
Béhague G., *Villa-Lobos Heitor*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, Macmillan Publishers. London 2001.
Dobrowolski Ł., *Villa-Lobos Heitor*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, *Część biograficzna*, t. 11, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2009.
Drabkin W., Field C., Helm E.E., *Fantasia*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
Drake J., *Milhaud Darius*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.
Field C., *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
Suchowiejko R., *Milhaud Darius*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*. *Część biograficzna*, t. 6, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2009.

Publikacje dotyczące kultury

Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. A. Chałupnik i in., red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
Cretin N., *Fêtes et traditions occidentales*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2005.
Dudzik W., *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2002, nr 3–4.
Gennep A.V., *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii: o bramie i progu, o gościnności i adopcji…*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
Heers J., *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.
Kasimow R., *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślanie nad pojęciem „karnawał"*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2002, nr 3–4.
Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Peycheva L., *Sound syntax of masquerade games in Bulgaria*, w: *Music and Dance in Southeastern Europe: Myth, Ritual, Post-1989, Audiovisual Ethnographies*, red. I. Vlaeva i in., University Publishing House „Neofit Rilski", Blagoevgrad 2016.

Prokop J., *Les années folles – szalone lata*, w: *Dzieje kultury francuskiej*, red. J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, PWN, Warszawa 2005.

Schechner R., *Co to jest performans?*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich", 2003, nr 3.

Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.

Turner V., *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2002, nr 3–4.

Abstract

The Representations of Carnival in Fantasias for Piano and Orchestra by Darius Milhaud and Heitor Villa-Lobos

In the 1920s, Frenchman Darius Milhaud (1892–1974) and Brazilian Heitor Villa-Lobos (1887–1959), inspired by the carnival, created works that resemble each other in genre and scoring. These are the fantasias for piano and orchestra: *Mômoprecóce* by Villa-Lobos and *Le Carnaval d'Aix*, Op. 83b by Milhaud. The article presents an attempt to analyse the pieces in the context of carnivalesque aesthetics as well as musical representation (as described by Peter Kivy and Lawrence Kramer) and seeks to deeply comprehend the phenomenon's resonance in the composers' music.

Keywords

Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, carnival, musical representation

Noty biograficzne

Paweł Lebiedziewicz – absolwent studiów licencjackich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie student Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, w którym przygotowuje pracę magisterską poświęconą problematyce demokratyzacji produkcji muzyki oraz nowych zjawisk dotyczących jej recepcji. Oprócz muzykologii naukowo interesuje się pamięcią zbiorową, mikrohistorią, kulturą popularną oraz wpływem mediów na postrzeganie własnego wizerunku.

Natalia Kaszubska – absolwentka studiów drugiego stopnia na kierunku Kompozycja i Teoria Muzyki w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (specjalności: Kompozycja, klasa prof. dr. hab. Zbigniewa Bargielskiego oraz Teoria Muzyki, promotor dr hab. Michał Zieliński). W ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" brała udział w Warsztatach Kompozytorskich z Elżbietą Sikorą, Krzysztofem Knittlem oraz Matthiasem Kranebiterem. W ramach [sound]Spectrum International New Music Symposium uczestniczyła w kursie mistrzowskim dla kompozytorów prowadzonym przez Agatę Zubel. W 2022 roku została przyjęta do Koła Młodych przy Związku Kompozytorów Polskich. Obecnie realizuje staż artystyczny z kompozycji na Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Anna Rusin – absolwentka teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, którą ukończyła z wyróżnieniem. Z wykształcenia także romanistka (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie) i menedżerka kultury (Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach). Dwukrotna stypendystka programu ERASMUS – część studiów muzycznych odbyła w Conservatoire National Supérieur Musique et Danse w Lyonie (Francja) oraz Sveučilište u Splitu (Chorwacja). Współpracowała z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej jako redaktorka not programowych i Filharmonią Krakowską w roli prelegenta audycji szkolnych. Obecnie nauczyciel w krakowskich szkołach muzycznych.

