



VIOLETTA KOSTKA

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

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Katedra Teorii Muzyki

Mieszaniny pojęciowe a muzyka. Jak i co myślimy o utworze *Singletrack* na fortepian Pawła Szymańskiego

DOI: 10.34861/aspmuz12-16_miesz-poj

Większość naszych myśli powstaje w drodze mieszanin pojęciowych nazywanych inaczej integracjami lub amalgamatami pojęciowymi, a my sami żyjemy wśród takich mieszanin. Powyższa hipoteza stanowi podstawę teorii mieszanin pojęciowych Gillesa Fauconniera i Marka Turnera, wyłożonej całościowo w książce z 2002 roku pt. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*¹. Mieszaniny pojęciowe zdarzają się nam w każdej dyscyplinie, także muzycznej. Do badaczy, którzy już podjęli ten temat należą: Lawrence Zbikowski², Mihailo Antović³, Danae Stefanou, Juan Chattah, Michael Spitzer

¹ G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002; *Jak myślimy. Mieszaniny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. I. Michalska, Warszawa 2019. Stosowane przez autorkę polskie wersje pojęć są oparte na przekładzie I. Michalskiej.

² L. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002; idem, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford 2017.

³ M. Antović, *Persuasion in Musical Multimedia: A Conceptual Blending Theory Approach*, w: *Persuasion in Public Discourse: Cognitive and Functional Perspectives*, ed. J. Pelclová, Wei-Iun Lu, Amsterdam 2018, s. 303–328; idem, *Multi-Level Grounded Semantics Across Cognitive Modalities: Music, Vision, Poetry*, „Language and Literature” 2021, Vol. 30 (2), s. 147–173.

i wielu innych. W 2018 roku ukazało się wydanie specjalne czasopisma „*Musicae Scientiae*” zatytułowane *Creative Conceptual Blending in Music*⁴, które można traktować jako pewnego rodzaju kompendium naszej wiedzy na ten temat⁵. Zainicjowany w ten sposób nowy kierunek badań nad muzyką wzmacnia kierunki już istniejące w osiąganiu podstawowego celu, jakim jest jak najtrafniejszy opis zjawisk muzycznych i sformułowanie praw nimi rządzących. Tym różni się jednak od dotychczasowych, że klucza do odpowiedzi na zasadnicze pytania szuka w tym, co uznaje za źródło istnienia muzyki: w zdolnościach ludzkiego umysłu i procesach ludzkiego poznania. Niniejszy artykuł prezentuje główne założenia teorii mieszanin pojęciowych oraz różnego typu mieszaniny zrodzone pod wpływem *Singletracka* na fortepian polskiego kompozytora Pawła Szymańskiego.

Założenia teorii mieszanin pojęciowych

Fauconnier i Turner uważają, że ludzie mieszają z sobą pojęcia, które już znają, żeby stworzyć nowe, by następnie wykorzystać te ostatnie do myślenia w szerszych bądź innych kontekstach. Mieszaniny pojęciowe powstają w większości nieświadomie, ale można je dostrzec przy uważnej analizie różnych procesów myślowych. Zdaniem autorów, myślenie opiera się na procesie integracji pojęciowej, w którym uaktywniają się „mentalne przestrzenie”⁶. Termin „przestrzeń mentalna” może być zdefiniowany jako mały, pojęciowy pakunek, a bardziej precyzyjnie jako obszar pojęć dotyczących jakiejś ramy czy domeny znaczeniowej. Podstawowy diagram sieci zintegrowanych pojęć zawiera cztery takie mentalne przestrzenie: dwie wkładowe (początkowe), jedną ogólną i jedną zmieszaną.

Relacje między wszystkimi mentalnymi przestrzeniami w sieci są oparte na zasadach konstytutywnych i kierujących. Zasady konstytutywne głoszą, że: 1. pojęcia jednej przestrzeni wkładowej mają swoje odpowiedniki w innej przestrzeni wkładowej, 2. mieszanina jest zbudowana z wyselekcjonowanych pojęć obu przestrzeni wkładowych, 3. obie przestrzenie wkładowe pochodzą z wszechogarniającej przestrzeni ogólnej⁷. Natura zasad kierujących jest bardziej złożona. Większość z tych zasad dotyczy kompresji istotnych związków typu Czas, Prze-

⁴ „*Musicae Scientiae*” 2018, Vol. 22 (1). Special issue: *Creative Conceptual Blending in Music*, eds. E. Cambouripoulos, D. Stefanou, C. Tsougras.

⁵ Zob. V. Kostka, „*Musicae Scientiae*” 22 (2018) nr 1 [wydanie specjalne pt.] „*Creative Conceptual Blending in Music*”, red. Emiliós Cambouropoulos, Danae Stefanou, Costas Tsougras, [artykuł recenzyjny], „*Muzyka*” 2021, t. 66, nr 4, s. 154–163.

⁶ G. Fauconnier, M. Turner, 2019, op. cit., s. 64–67.

⁷ Ibidem, s. 463–468.

strzeń, Jedność, Różnica, Przyczyna – Skutek, Analogia i innych⁸. Odbywając się zakulisowo kompresję autorzy książki najczęściej wyjaśniają na przykładach dotyczących wrażeń wzrokowych. Np. gdy patrzymy na filiżankę wcale nie postrzegamy jednostkowego przedmiotu, lecz jego rozmaite aspekty, jak kolor filiżanki, kształt jej otworu, umiejscowienie uchwytu, tekstura powierzchni itd. Jak podaje neuronauka, to dopiero nasza świadomość tworzy z tych aspektów jedną rzecz, dokonując tym samym aktu kompresji na rzecz Jedności.

Wśród różnych typów sieci zintegrowanych pojęć cztery schematy powtarzają się częściej niż pozostałe: sieci proste, lustrzane, jedno- i dwuzakresowe⁹. Pierwszy typ sieci polega na tym, że w jednym wkładzie pojawia się rama organizująca z określonymi rolami (np. role ojca i syna), w drugim — wartości (np. Jan i Paweł), a przestrzeń zmieszana przynosi integrację tych elementów (np. Jan jest ojcem Pawła). Typ lustrzany charakteryzuje się tym, że wszystkie przestrzenie mają tę samą ramę organizującą, czyli taką samą naturę istotnych działań, zdarzeń i ich uczestników. Sieć takiego typu powstaje, np. kiedy próbujemy rozwikłać następującą zagadkę: w którym miejscu buddyjski mnich spotkałby sam siebie na górskiej ścieżce, jeśli jednego dnia zaczął wchodzić na górę o świcie i dotarł na szczyt o zachodzie słońca, a innego dnia zaczął schodzić z góry o świcie i dotarł na dół o zachodzie? W tym przypadku przestrzenie wkładowe zawierają mnicha na górskiej ścieżce, a przestrzeń zmieszana — dwóch mnichów idących w przeciwnych kierunkach i spotykających się w jednym miejscu. W typie sieci jednozakresowej każdy z wkładów ma inną ramę organizującą, ale tylko jedna z nich jest wykorzystana do organizowania mieszaniny. Sieci tego typu służą do objaśniania metafor źródło – cel, doskonale opisanych przez Lakoffa i Johnsona. Ostatni typ sieci — dwuzakresowy — odznacza się wkładami z odmiennymi ramami organizującymi oraz ramą organizującą mieszaninę, która zawiera elementy każdej ramy z wkładów. Przykładem może być „pulpit komputera”, stworzony z wkładu z pracą biurową (foldery, pliki, kosze na śmieci) oraz wkładu ze standardowymi poleceniami komputerowymi. Ponieważ w tym typie sieci często dochodzi do gwałtownej kolizji aktywizującej wyobraźnię, uznano go za szczególnie ważny w kreowaniu i interpretowaniu sztuki.

Według Fauconniera i Turnera istnieje wiele dowodów na mieszaniny pojęciowe w postaci wynalazków, zwrotów językowych, literatury i sztuki. Przykładem może być prehistoryczna figurka z kości słoniowej przedstawiająca lwa-człowieka, znaleziona prawie sto lat temu w jaskini w południowych Niem-

⁸ Ibidem, s. 468–528. Pisownia istotnych związków przejęta od autorów teorii.

⁹ Ibidem, s. 177–199.

czech¹⁰. Żeby mogła powstać, zestawiono z sobą dwie ramy organizujące: lwa i człowieka. Z każdego z tych wkładów wykorzystano w mieszaninie tylko pewne pojęcia, jak głowa zwierzęcia, jego korpus i cztery kończyny, wyprostowana postawa człowieka itd. Do mieszaniny trafiły zatem pojęcia, które w całości nie należą ani do lwa, ani do człowieka. Te wyselekcjonowane pojęcia zmieszano razem w jedną ścisłą ideę lwa-człowieka. Na podobnych zasadach stworzono greckiego Minotaura, egipskiego Sfinksa, warszawską Syrenkę, Batmana, Spidermana, pulpit komputera, pociąg marki Pendolino i wiele innych pojęć.

Proces kompozytorski *Singletracka*

Gdy badacze muzyki podejmują się opisanie integracji pojęciowych powstałych z kontaktu z pojedynczymi dziełami, zwykle wyróżniają dwa rodzaje mieszanin, które omawiają oddzielnie lub łącznie: czysto muzyczne, odnoszące się do kombinacji elementów struktury utworu i służące tworzeniu nowych melodii, harmonii czy całych faktur, oraz międzydomenowe, obejmujące integracje muzycznych i pozamuzycznych przestrzeni, a służące głównie do tworzenia znaczeń. W niniejszym artykule poświęconym procesom poznawczym utworu *Singletrack* na fortepian (2005)¹¹ Pawła Szymańskiego (ur. 1954) omówię trzy różne rodzaje mieszanin pojęciowych, które częściowo rozszerzają dotychczasową wiedzę o mieszaninach z udziałem muzyki. W pierwszej kolejności przedstawię jak przebiegał prawdopodobny proces komponowania dzieła (nietypowa hiper mieszanina muzyczno-pozamuzyczna), a następnie, już z innej perspektywy — odbiorcy, zaprezentuję myślenie na temat stylu wewnątrzpusowego (mieszaniny czysto muzyczne) oraz semantyki utworu, przy czym w tym ostatnim przypadku oprócz propozycji własnej przytoczę także interpretacje innych osób (mieszaniny muzyczno-pozamuzyczne).

Jako pierwsze omawiam mieszaniny pojęciowe dotyczące sposobu komponowania *Singletracka*. Są oparte na poetyce deklarowanej Szymańskiego¹², dokonanej przeze mnie analizie utworu i moich wcześniejszych doświadczeniach z zakresu intertekstualności¹³. Można by powiedzieć, że są to moje próby odtwo-

¹⁰ M. Turner, *The origin of ideas: blending, creativity, and the human spark*, Oxford 2014, s. 13.

¹¹ Nagrania: Paweł Szymański. *Works for piano*. Maciej Grzybowski. *Piano*, EMI Classics (CD), Warszawa 2006; *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego* [4-płytowy album DVD], Warszawa 2006, DVD nr 2, wykonuje Maciej Grzybowski. Partytura niewydana.

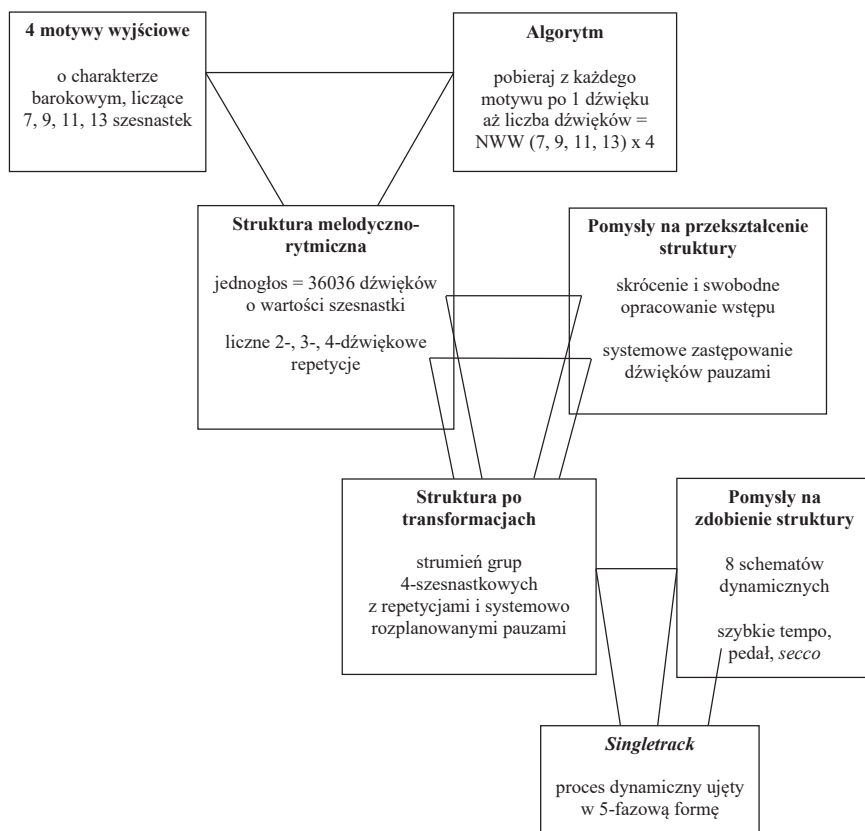
¹² Zob. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018, s. 41–58.

¹³ Zob. *Intertextuality in music. Dialogic composition*, eds. V. Kostka, P.F. de Castro, W. Everett, London–New York 2021.

rzeżenia procesu myślowego kompozytora¹⁴. Ogromne znaczenie dla ich sformułowania miała następująca wypowiedź twórcy dzieła:

Tak więc oprócz pomysłów abstrakcyjnych muszą pojawiać się wewnętrznie usłyszane wyobrażenia muzyczne. Odmienność natury obu tych rodzajów pomysłów sprawia, że nie przystają one do siebie w sposób oczywisty. Umiejętność zawarcia „irracjonalnej” imaginacji muzycznej w rygorze abstrakcyjnej formuły jest dla mnie istotą sztuki komponowania [...] ¹⁵.

Dostosowując tę wypowiedź do wybranej teorii można stwierdzić, że *Singletrack* powstał w drodze mieszania pomysłów muzycznych i abstrakcyjnych, zaczerpniętych z matematyki. Mój sposób myślenia o drodze komponowania tego utworu prezentuje diagram:



¹⁴ Jest to mieszanina typu post-hoc. Zob. T. Rohrer, *Mimesis, artistic inspiration and the blends we live by*, „Journal of Pragmatics” 2005, Vol. 37 (10), s. 1686–1716.

¹⁵ P. Szymański, *Imaginacja w rygorze formuły abstrakcyjnej*. Paweł Szymański odpowiada na pytania Ewy Gajkowskiej, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 26, s. 1.

Jest to sieć dwuzakresowa w formie hiper mieszaniny, co oznacza, że co najmniej jeden z wkładów jest już mieszaniną. Mamy tu trzy połączone ze sobą sieci składowe. W pierwszej z nich jeden wkład jest muzyczny, a drugi — matematyczny. Muzyczny zawiera cztery motywy barokowe o długości 7, 9, 11 i 13 szesnastek. O barokowości świadczą: materiał gamy F-dur, labilność stopni IV i VII, miksolidyjska kadencja oraz jednolity, szesnastkowy rytm. Drugi wkład obejmuje algorytm służący do konstruowania z wyjściowych motywów struktury melodyczno-rytmicznej. Można go ująć w formę następującego polecenia: idąc zawsze od najkrótszego do najdłuższego motywu, pobieraj z każdego z nich po jednym dźwięku na zmianę do komponowanego jednogłosu tak długo, aż liczba dźwięków będzie cztery razy większa od najmniejszej wspólnej wielokrotności liczby szesnastek każdego motywu. Rezultatem takiego muzyczno-matematycznego zderzenia pomysłów jest mechanicznie ukształtowany jednogłos liczący 36036 dźwięków w wartościach szesnastkowych pogrupowanych czwórkami, odznaczający się licznymi dwu-, trzy- i czterodźwiękowymi repetycjami (dwa, trzy, cztery dźwięki o tej samej wysokości obok siebie).

Powyższa mieszanina staje się teraz wkładem, z którym kompozytor zestawiał następny wkład, zawierający pomysły na przekształcenie tego jednogłosu. Należą do nich: skrócenie jednogłosu, swobodne opracowanie wstępu i systemowe zastępowanie dźwięków pauzami. Systemowość polega na tym, że na początku struktury liczba pauz przewyższa liczbę dźwięków, potem liczba pauz stopniowo maleje, by w okolicy $\frac{2}{3}$ długości struktury całkowicie oddać pole strukturze bezpauzowej. Efektem wymieszania tych dwóch zestawów pojęciowych jest struktura melodyczno-rytmiczna drugiego poziomu, charakteryzująca się tym, że w grupach czteroszesnastkowych występują repetycje dźwięków i systemowo rozłożone pauzy. Następna, powiązana z powyższymi, sieć pojęciowa wprowadza wkład z pomysłami na zdobienie jednogłosu po transformacjach. Widzimy, że grupom czteroszesnastkowym przyporządkowano osiem czteroelementowych schematów dynamicznych, w których określenia dynamiczne *forte* i *piano* odnoszą się do pojedynczych dźwięków, a pierwszy dźwięk jest zawsze *forte*, np. *ffpp*, *fppp*, *fpfp*. Poza tym wprowadzone zostały kolejne pomysły: szybkie tempo, pedał i *secco*. Cały ten ciąg mieszanin daje na końcu ogólną ideę *Singletracka* ujętą w dyskretnie zmieniającą się formę.

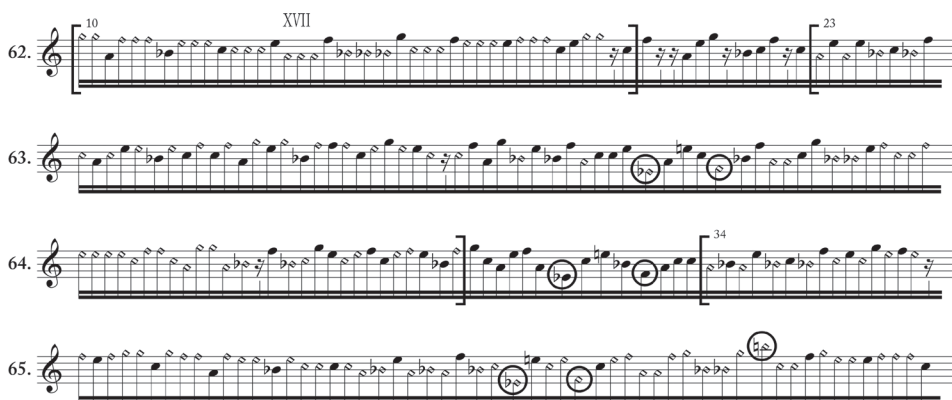
Oczywiście, idea utworu ma swoją materialną kotwicę w postaci partytury. Analizując partyturę dość łatwo dostrzec tam rosnącą liczbę dźwięków i malejącą liczbę pauz, które decydują o długości motywów *forte* i gęstości materiału dźwiękowego. Te dwa kryteria pozwalają na podział utworu na fazy, które można scharakteryzować w następujący sposób:

1. pierwsza faza (pięciolinie 1–12): trzy dźwięki (a^1 , b^1 , c^2) i duża liczba pauz (zob. przykład 1),
2. druga faza (pięciolinie 12–17): cztery dźwięki (a^1 , b^1 , c^2 , e^2) i mniejsza liczba pauz niż w fazie poprzedniej,
3. trzecia faza (pięciolinie 17–63): sześć dźwięków (a^1 , b^1 , c^2 , e^2 , f^2 , g^2) i mała liczba pauz (zob. przykład 2),
4. czwarta faza (pięciolinie 63–103): dziewięć dźwięków (es , f , a^1 , b^1 , c^2 , e^2 , f^2 , g^2 , h^2) i żadnych pauz (zob. przykład 2),
5. piąta faza (pięciolinie 103–106): dwanaście dźwięków (skala chromatyczna) i coraz większa liczba pauz.

Przykład 1. Paweł Szymański, *Singletrack* na fortepian, pięciolinie 1–3, s. 3, © Copyright Paweł Szymański¹⁶



Przykład 2. Paweł Szymański, *Singletrack* na fortepian, pięciolinie 62–65, s. 6, © Copyright Paweł Szymański



¹⁶ Wszystkie przykłady zaczerpnięte zostały z udostępnionej przez kompozytora niewydanej partytury, na prawach manuskryptu. Publikacja wszystkich przykładów za zgodą kompozytora.

Zmiany w poszczególnych fazach utworu są uchwytne słuchowo bez większych trudności. Uwadze słuchacza na pewno nie umknie to, że w pierwszych czterech fazach motywy *forte* i melodie *forte* (złożone z kilku motywów *forte*) stają się coraz dłuższe, natomiast w piątej panuje tendencja przeciwna — znikanie melodyki i powolne przechodzenie muzyki w ciszę. Z łatwością można też rozpoznać, że rozszerzające się motywy i melodie *forte* są tonalne, natomiast kurczące się płaszczyzny w dynamice *piano* — posttonalne, co ostatecznie prowadzi do tego, że utwór staje się coraz bardziej tonalny (z wyjątkiem zakończenia). Dynamika również zmienia się w poszczególnych fazach; w trzech pierwszych liczba wykorzystanych schematów dynamicznych powoli rośnie, a w czwartej są już w użyciu wszystkie schematy. Poza tym to właśnie w czwartej fazie, gdzie nagromadzenie materiału dźwiękowego i schematów dynamicznych jest największe, można odnieść wrażenie obecności jakiejś specjalnej artykulacji, podczas gdy w rzeczywistości są to efekty uboczne oddziaływania dynamiki.

Styl *Singletracka*

W opisie procesów poznawczych związanych z indywidualnym odbiorem audytywnym i jego konceptualizacją bazuję na moich doświadczeniach jako historyka muzyki, ale kieruję się też dwiema następującymi wskazówkami Szymańskiego:

Aby nie było to [dwupoziomowe komponowanie — V.K.] czystą spekulacją, trzeba to zrobić tak, żeby w odbiorze możliwe było odróżnienie tego, co należy do struktury pierwotnej od tego, co jest jej transformacją lub pochodzi z zewnątrz. Innymi słowy, trzeba dać potencjalnemu słuchaczowi szanse domyslenia się tego podtekstu¹⁷.

Jest tu więc [w *Sonacie* na 9 (27) skrzypiec, 1 (3) kontrabas i perkusję — V.K.] zderzenie czegoś niby barokowego z czymś bardzo obcym barokowi. (Rafał Augustyn powiedział, że to mieszanek Telemana z gamelanem)¹⁸.

Ważne w tych wypowiedziach jest to, że kompozytor za każdym razem mówi tylko o dwóch rodzajach kontrastujących materiałów. Także w *Singletracku* mamy dwa rodzaje takich materiałów: z jednej strony są to elementy barokowe, np. melodie z modalnymi kadencjami i motoryka, a z drugiej elementy modernistyczne,

¹⁷ P. Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 297.

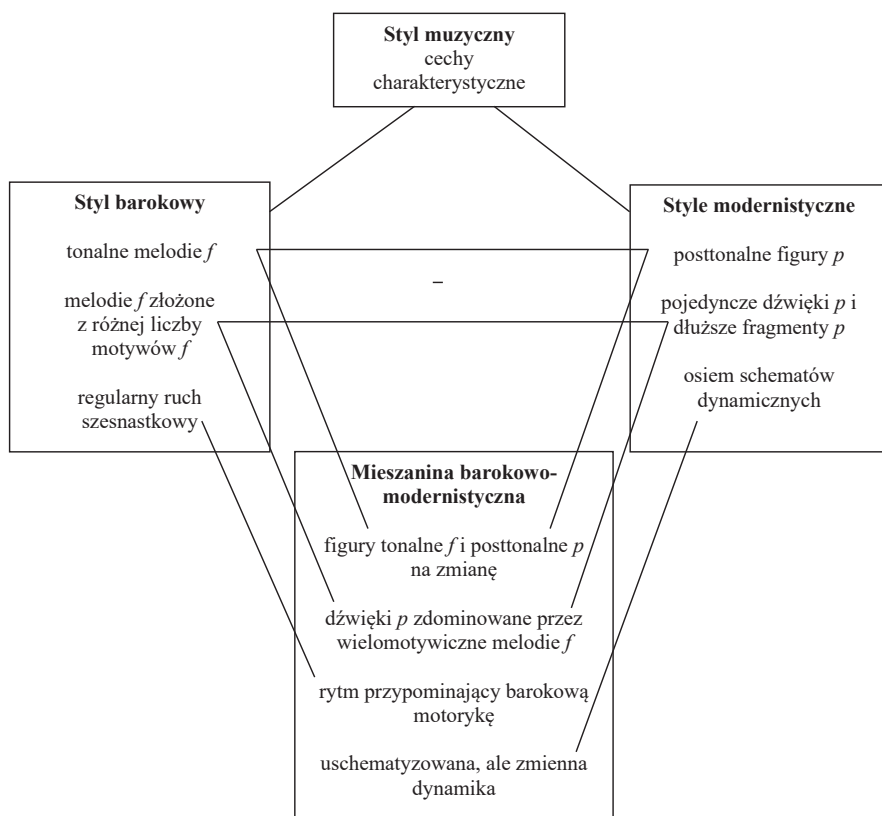
¹⁸ Ibidem, s. 298.

np. posttonalność i systemowo opracowana dynamika. O tego rodzaju utworach zwykle się mówić, że są polistylistyczne, a ta kategoria doskonale współgra z narzucającą się tu siecią zintegrowanych pojęć wokół kategorii stylu. Jest to sieć typu lustrzanego, która zawiera przestrzeń ogólną z abstrakcyjnym stylem muzycznym, przestrzenie wkładowe ze stylami barokowym i modernistycznym oraz przestrzeń zmieszaną ze stylem *Singletracka* (stylem wewnątrzopusowym). Aby ta sieć była całkowicie poprawna, trzeba dopracować nazwę dla drugiego wkładu, ponieważ modernizm (wchłaniający postmodernizm¹⁹) nie wygenerował jednego, wyrazistego stylu, lecz jest zbiorem bardzo wielu stylów konkretnych kompozytorów, nazywanych idiomami, oraz stylów pojedynczych dzieł nazywanych stylami wewnątrzopusowymi²⁰. W związku z tym proponuję, aby ramę organizującą drugiego wkładu określać frazą „idiomy i style wewnątrzopusowe modernizmu” lub krótszą — „style modernistyczne”.

Z dokonanych wcześniej analiz utworu Szymańskiego wynika, że nie jest on od początku do końca jednolity, lecz zmienny w czasie, złożony z pięciu faz. Te wewnętrzne podziały formalne *Singletracka* naturalnie rzutują na postrzeganie wewnętrznych zmian stylu wewnątrzopusowego. Styl ten będziemy zatem ujmować jako szereg pięciu mieszanin barokowo-modernistycznych, charakteryzujących się zmiennymi proporcjami kontrastujących środków. Przyjrzyjmy się szczegółowo jednej z nich — mieszaninie zrodzonej podczas słuchania czwartej fazy utworu. Schemat mojego myślenia o stylu wewnątrzopusowym tej fazy jest następujący:

¹⁹ Zob. M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, s. 253–290.

²⁰ Terminologia według L.B. Meyer, *Style and music. Theory, history, and ideology*, Philadelphia 1989.

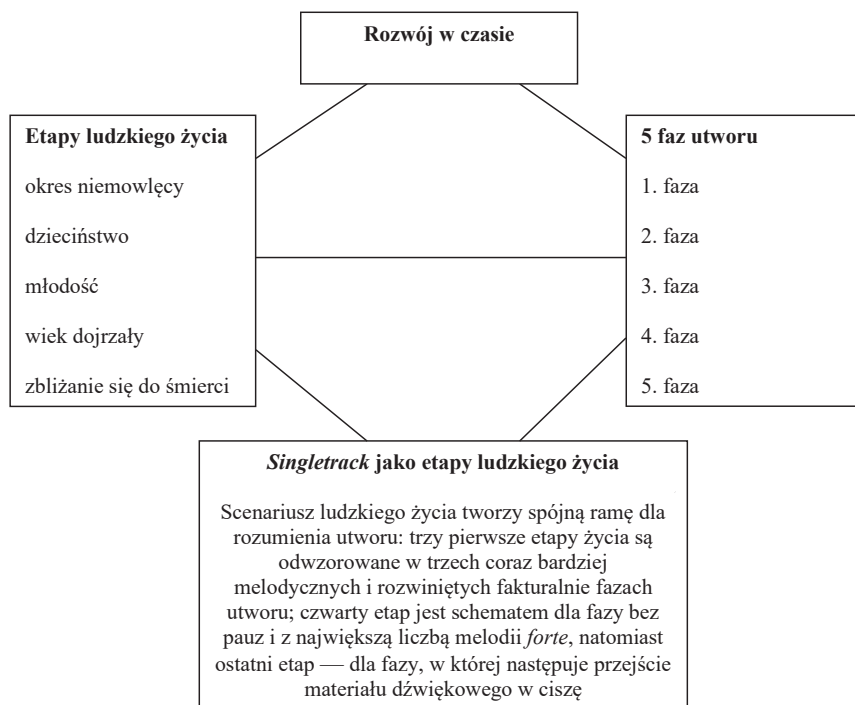


Sieć integracji pojęciowej zawiera przestrzeń generyczną z ogólnie ujętym stylem muzycznym oraz dwie przestrzenie wkładowe: „styl barokowy” i „style modernistyczne”. W każdej z przestrzeni wkładowych znajdują się elementy, które mają swoje odpowiedniki w drugiej przestrzeni: tonalnym melodiom *forte*, opartym na dziewięciu dźwiękach, odpowiadają posttonalne ukształtowania w dynamice *piano*, również oparte na dziewięciu dźwiękach; melodiom *forte*, złożonym z różnej liczby motywów *forte*, odpowiadają pojedyncze dźwięki i dłuższe fragmenty ciche. Poza tym są tu jeszcze pojęcia pozbawione swoich odpowiedników, jak regularny ruch szesnastkowy w pierwszym wkładzie i osiem schematów dynamicznych w drugim wkładzie. Wszystkie te pojęcia razem przyczyniają się do powstania jedynej w swoim rodzaju mieszaniny stylistycznej, w której zasadniczą rolę odgrywają następujące pojęcia: figury tonalne *forte* i posttonalne *piano* na zmianę; dźwięki *piano* zdominowane przez długie, wielomotywiczne melodie *forte*; rytm przypominający barokową motorykę oraz wysoce

uschematyzowana, ale stale zmieniająca się dynamika. Postrzegając cały utwór w szerokim kontekście różnych kompozycji polistylistycznych albo kolażowych należy stwierdzić, że stopień wymieszania składników jest tu niezwykle wysoki. Weźmy pod uwagę np. melodie *forte*: są one barokowe tylko w zakresie struktury, ale cała reszta ich „bytu” jest modernistyczna.

Znaczenia *Singletracka*

Oprócz mieszanin już omówionych, w indywidualnym odbiorze analizowanego utworu mogą powstawać mieszaniny hermeneutyczne, semantyczne, które zawierają skojarzenia tego utworu z czymś pozamuzycznym. W moim przypadku utwór kojarzy się z etapami ludzkiego życia, w których doświadczenie życiowe jest coraz większe. Oto schemat mojego myślenia:



Sieć zintegrowanych pojęć opiera się na dwóch różnych wkładach, z których jeden zawiera etapy życia ludzkiego: okres niemowlęcy, dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały i zbliżanie się do śmierci, a drugi — pięć faz *Singletracka*. Oba wkłady są tu wyraźnie skompresowane, według terminologii Fauconniera i Tur-

nera — ujęte „na ludzką miarę”. Obama rządzi przestrzeń mentalna, obejmująca uniwersalne pojęcie: rozwój w czasie, w którym mieści się zarówno ludzkie życie, jak i utwór muzyczny. Wszystkie pojęcia jednego wkładu znajdują swoje odpowiedniki w drugim wkładzie, a między etapami ludzkiego życia a fazami *Singletracka* zachodzi istotny związek Analogii. Cechą charakterystyczną tej sieci jest to, że z dwóch ram organizujących wkłady jedna — scenariusz ludzkiego życia — jest wykorzystana, żeby zorganizować mieszaninę, co oznacza, że mamy do czynienia z typem jednozakresowym. Rozważając mieszaninę pojęciową bardziej szczegółowo, powiemy, że trzem pierwszym etapom ludzkiego życia, charakteryzującym się powolnym dojrzewaniem fizycznym i psychicznym, odpowiadają trzy coraz bardziej melodyczne i rozwinięte fakturalnie fazy utworu. Czwarty etap życia człowieka, odznaczający się zwykle pełnią sił i największym doświadczeniem, byłby tu schematem dla czwartej fazy utworu bez żadnej pauzy i z największą liczbą melodii *forte*. Natomiast ostatni etap ludzkiego scenariusza z zanikaniem sił życiowych znajduje swój odpowiednik w wyrażnie kontrastującej z poprzednimi piątej fazie utworu, w której pojawiają się dźwięki skali chromatycznej i coraz dłuższe pauzy, i w której dochodzi do rozpadu i wreszcie zaniku melodii²¹.

Inni odbiorcy *Singletracka* mają inne skojarzenia utworu z czymś pozamuzycznym, co nie powinno dziwić, gdyż — jak dowodzi neurobiolog Semir Zeki — wieloznaczność to nie tylko kwestia różnych ludzkich doświadczeń, ale także cecha jednego mózgu zdobywającego wiedzę w różnych momentach czasowych²². Mam tu trzy przykłady. Pierwszy pochodzi od samego twórcy utworu — Pawła Szymańskiego, zapalonego rowerzysty, który swoją jednogłosową kompozycję skojarzył z rowerowym jednośladem, stąd taki, a nie inny tytuł utworu. Drugą mieszaninę sformułował Ludwik Erhardt, kiedy powiedział o *Singletracku*, że odznacza się „tysięcznymi echemi, wzbudzanymi jakby rozkołysanymi sercami wielu małych i dużych dzwonów”²³. W tym przypadku mieszanina wykorzystuje wkład muzyczny z silnym kontrastem dynamicznym i przedłużaniem trwania dźwięków za pomocą pedału oraz drugi wkład z dużymi i małymi dzwonami. Trzecią mieszaninę stworzył Andrzej Chłopecki, kiedy napisał, że w tym

²¹ Jest to typowa dla XIX wieku metafora pojęciowa MUSIC IS ORGANIC LIFE (zapis wersalikami za G. Lakoffem i M. Johnsonem — przyp. red.), tutaj interpretowana w ramach teorii mieszanin pojęciowych.

²² S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. i M. Binderowie, Warszawa 2021, s. 73–75.

²³ L. Erhardt, *Szymański w EMI*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 24, s. 40.

utworze jest rotacyjna organizacja czasu, gdyż „formuły rytmiczne »kręć się« tu wedle uprzednio założonych wzorców liczbowych”²⁴. To ostatnie skojarzenie mogę potwierdzić tym, że utwór rzeczywiście składa się z bardzo regularnie zbudowanych odcinków 252-szesnastkowych, czyli sam w sobie jest cykliczny, tak samo jak godzina, dzień, tydzień, miesiąc czy rok²⁵.

Jak podano na początku, teoria mieszanin pojęciowych, będąca zarazem metodą badawczą, koncentruje się na procesach ludzkiego poznania i może mieć zastosowanie w wielu odmiennych dziedzinach. W badaniach nad muzyką może stanowić alternatywę wobec innych stosowanych metod, szczególnie atrakcyjną dla muzykologów i teoretyków muzyki zainteresowanych semantyką muzyczną, psychologią, kognitywistyką i neuronauką. W moim przekonaniu jest ona dobrze zaprojektowana, gdyż pozwala uchwycić zarówno skomplikowane procesy kompozytorskie, jak i procesy myślowe odbiorców dzieła, co starałam się udowodnić w niniejszym artykule. W chwili obecnej służy badaczom przede wszystkim do wyjaśniania procesów konstruowania znaczeń muzycznych, ale można też zauważyć wzrost liczby prac odsłaniających twórcze myślenie poszczególnych kompozytorów, jak i opisujących tworzenie muzyki przez sztuczną inteligencję. Oczywiście jest za wcześnie, aby przesądzać, jak bardzo teoria mieszanin pojęciowych przysłuży się muzykologii systematycznej i teorii muzyki, ale już teraz widać, że jej wkład w pogłębianie rozumienia przez nas muzyki może być istotny.

²⁴ A. Chłopecki, [*Singletrack* for piano], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia 2006*, red. A. Chłopecki, K. Naliwajek, Warszawa 2006, s. 41.

²⁵ O cyklach tego rodzaju jest mowa w V. Kostka, „*Singletrack*” na fortepian Pawła Szymańskiego. *Algorytm i struktura*, „Muzyka” 2013, t. 66, nr 4, s. 67–85.

STRESZCZENIE

Teoria mieszanin pojęciowych Gillesa Fauconniera i Marka Turnera głosi, że ludzie mieszają z sobą pojęcia, które już znają, żeby stworzyć nowe, a następnie wykorzystać te ostatnie do myślenia w szerszych bądź innych kontekstach. Myśleniu tego rodzaju towarzyszy szereg zasad konstytutywnych i kierujących, a wśród zintegrowanych sieci pojęciowych jest kilka typów, które się powtarzają. Mieszaniny pojęciowe zdarzają się nam w każdej dyscyplinie, także w odniesieniu do muzyki. Z utworem *Singletrack* na fortepian Pawła Szymańskiego wiążą się trzy rodzaje takich mieszanin dotyczące: procesu kompozytorskiego, stylu wewnątrzpokusowego i znaczeń. W przypadku procesu kompozytorskiego mamy do czynienia z hipermieszaniną złożoną z trzech sieci składowych, przy czym pierwsza z nich jest siecią typu dwuzakresowego, którą Fauconnier i Turner uznają za najbardziej zaawansowany typ twórczości. Stylistyka utworu jest postrzegana przez autorkę jako szereg mieszanin barokowo-modernistycznych charakteryzujących się zmiennymi proporcjami kontrastujących środków. Gdy chodzi o semantykę, przytoczone są i uzasadnione cztery znaczenia: przyrównanie utworu do etapów ludzkiego życia, śladu rowerowego na piasku, efektu dzwonkowego i zjawiska cyklicznego.

SŁOWA KLUCZOWE: mieszanina pojęciowa, sieć integracji pojęciowej, Paweł Szymański, *Singletrack*

ABSTRACT

Conceptual blending and music. How and what we think of the piano composition *Singletrack* by Paweł Szymański

The theory of conceptual binding put forward by Gilles Fauconnier and Mark Turner states that people blend together familiar concepts to create new ones, and then use the latter to think in broader or different contexts. This kind of thinking is accompanied by a number of constitutive and guiding principles, and among the integrated conceptual networks there are several types that recur. Conceptual blends occur in every discipline, including music. Paweł Szymański's *Singletrack* for piano involves three kinds of such blends, concerning compositional process, intraopus style and meanings. In the case of compositional process, we are dealing with a hyperblend composed of three component networks, the first one being a double-scope network, which Fauconnier and Turner consider to be the most advanced type of creativity. I personally perceive the style of the work as a series of Baroque-modernist blends characterised by variable proportions of contrasting means. When it comes to semantics, as many as four meanings are mentioned and justified, comparing the work to the stages of human life, a track made by a bicycle on the sand, a bell effect and a cyclical phenomenon.

KEYWORDS: conceptual blending, network of conceptual integration, Paweł Szymański, *Single-track*

BIBLIOGRAFIA

Antović Mihailo, *Persuasion in musical multimedia: A conceptual blending theory approach*, w: *Persuasion in Public Discourse: Cognitive and Functional Perspectives*, ed. Jana Pelclová and Wei-Iun Lu, Amsterdam 2018, s. 303–328.

Antović Mihailo, *Multi-level grounded semantics across cognitive modalities: music, vision, poetry*, „Language and Literature” 2021, Vol. 30 (2), s. 147–173.

Chłopecki Andrzej, [Singletrack for piano], w: *Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego. 24 listopada – 1 grudnia 2006*, red. Andrzej Chłopecki, Katarzyna Naliwajek, Warszawa 2006, s. 41–42.

Erhardt Ludwik, *Szymański w EMI*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 24, s. 40.

Fauconnier Gilles, Turner Mark, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002; Fauconnier Gilles, *Jak myślimy. Mieszanie pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. Izabela Michalska, Warszawa 2019.

Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

Intertextuality in Music. Dialogic Composition, eds. Violetta Kostka, Paulo F. de Castro, William A. Everett, London and New York 2021.

Kostka Violetta, „Singletrack” na fortepian Pawła Szymańskiego. Algorytm i struktura, „Muzyka” 2013, nr 4, s. 67–85.

Kostka Violetta, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Kraków 2018.

Kostka Violetta, „Musicae Scientiae” 22 (2018) nr 1 [wydanie specjalne pt.] „Creative Conceptual Blending in Music”, red. Emiliós Cambouroupoulos, Danae Stefanou, Costas Tsougras, [artykuł recenzyjny], „Muzyka” 2021, t. 66, nr 4, s. 154–163.

Meyer Leonard B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989.

„Musicae Scientiae” 2018, Vol. 22 (1). Special issue: *Creative Conceptual Blending in Music*, eds. Emiliós Cambouroupoulos, Danae Stefanou, Costas Tsougras.

Rohrer Tim, *Mimesis, artistic inspiration and the blends we live by*, „Journal of Pragmatics”, 2005, Vol. 37 (10), s. 1686–1716.

Szymański Paweł, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Kraków 1986, s. 291–299.

Szymański Paweł, *Imaginacja w rygorze formuły abstrakcyjnej. Paweł Szymański odpowiada na pytania Ewy Gajkowskiej*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 26, s. 1, 3.

Turner Mark, *The Origin of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark*, Oxford 2014.

Zbikowski Lawrence, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford 2002.

Zbikowski Lawrence, *Foundations of Musical Grammar*, Oxford 2017.

Zeki Semir, *Blaski i cienie pracy mózgu: O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. Anna i Marek Binderowie, Warszawa 2021.