


VIOLETTA KOSTKA

*Katedra Teorii Muzyki  
Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku  
ul. Łąkowa 1–2, 80–743 Gdańsk, +48 58 300 92 33  
v.kostka@amuz.gda.pl  
ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-1655-8485>*

## Sieć integracji pojęciowej Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera jako narzędzie interpretacji utworów muzycznych. Przykład *Miserere* Pawła Szymańskiego

Ostatnie dekady przyniosły ogromny wzrost prac dotyczących interpretacji utworów muzycznych, a w ramach tego obszaru zupełnie nowe propozycje metodologiczne i narzędzia badawcze. Jednym z takich narzędzi jest wypracowana przez kognitywistów Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera sieć integracji pojęciowej (*Conceptual Integration Network – CIN*), nazywana też mieszaniną pojęciową, ogłoszona najpierw w pojedynczych artykułach<sup>1</sup>, potem w postaci rozbudowanej teorii w książce pt. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*<sup>2</sup>. Od zeszłego roku książka ta jest dostępna tak-

---

<sup>1</sup> M. Turner, G. Fauconnier, *Conceptual Integration and Formal Expression*, „Metaphor and Symbolic Activity” 1995, Vol. 10, No. 3 [online], [https://www.researchgate.net/publication/228300228\\_Conceptual\\_Integration\\_and\\_Formal\\_Expression/link](https://www.researchgate.net/publication/228300228_Conceptual_Integration_and_Formal_Expression/link) (dostęp: 30.10.2019); G. Fauconnier, M. Turner, *Compression and Global Insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, Vol. 11, s. 283–304.

<sup>2</sup> Eidem, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002.

że po polsku pod tytułem *Jak myślimy. Mieszainy pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*<sup>3</sup>. Wymienieni badacze zaczynają od hipotezy głoszącej, że

Pięćdziesiąt tysięcy lat temu, w epoce paleolitu górnego, nasi przodkowie wykonali najbardziej spektakularny skok rozwojowy w całych dziejach. [...] Rozwinęli nowoczesną ludzką wyobraźnię, która pozwalała im wynajdywać nowe pojęcia i gromadzić nowe, dynamiczne wzorce umysłowe. Rezultaty tej zmiany były niesamowite: człowiek rozwinął sztukę, naukę, religię, skomplikowane narzędzia i język<sup>4</sup>.

Przechodząc do opisu wyników swoich wieloletnich badań Fauconnier i Turner podają, że „operacja kognitywna — tworzenie mieszanin pojęciowych — odgrywa kluczową rolę w ludzkim myśleniu i działaniu, a różnorodność jej widzialnych przejawów jest nieograniczona”<sup>5</sup>. Mieszainy pojęciowe powstają w wyniku złożonego procesu, w który zaangażowane są przestrzenie mentalne, czyli „małe pojęciowe pakunki, konstruowane, kiedy myślimy i mówimy, po to, byśmy mogli zrozumieć konkretną sytuację lub mogli w niej działać”<sup>6</sup>. Chodzi tu o co najmniej cztery przestrzenie mentalne: źródłową i docelową (*input spaces*), ogólną (*generic space*) oraz mieszaninę pojęciową (*blended space*), z których dwie pierwsze miksują się ze sobą, by stworzyć nowe przestrzenie z emergentnym znaczeniem<sup>7</sup>. W celu „rozumienia na ludzką miarę”<sup>8</sup> i językowego formułowania całego procesu integracji pojęciowej badacze ujmują go w schemat z przestrzeniami mentalnymi ukazanymi za pomocą kół i strzałek, podkreślając, że są to przestrzenie dynamiczne, które mogą być modyfikowane zależnie od rozwijającego się rozumowania. Efektem licznych procesów kognitywnych są mieszaniny, które zostają z nami na dłużej. Jak piszą autorzy omawianej teorii,

nie ma dla nas innego sposobu, by zrozumieć świat. Tworzenie mieszanin nie jest jakimś dodatkiem do naszego życia w świecie; to jest nasz sposób życia w nim, to „życie w mieszaninie” lub też raczej życie w wielu skoordynowanych ze sobą mieszaninach<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Eidem, *Jak myślimy. Mieszainy pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. I. Michalska, Warszawa 2019.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>5</sup> Ibidem, s. VI.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 589–590.

Mieszanie pojęciowe Turnera i Fauconniera odbiły się szerokim echem w nauce, a jego konsekwencją były konferencje poświęcone tej problematyce w Sztokholmie w 1999 roku i Santa Barbara w 2001 roku oraz liczne badania prowadzone przez różnych badaczy na świecie. Z racji swojej nowości i popularności zainteresowały także muzykologów. Jednym z pierwszych, którzy w publikacjach zwrócili uwagę na tę kategorię, był Nicholas Cook. Po napisaniu książki *Analysing Musical Multimedia*<sup>10</sup>, gdzie wykorzystał nowe ujęcie metafory Lakoffa i Johnsona<sup>11</sup>, autor poszedł o krok dalej, rozszerzając interpretację muzyki o kategorię mieszanej pojęciowej. Efekty swoich przemyśleń ogłosił w artykule *Theorizing Musical Meaning* z 2001 roku<sup>12</sup>. Jak wskazuje tytuł artykułu, celem tego opracowania jest teoria znaczenia muzycznego. Cook stwierdza, że dla interpretacji muzyki niezwykle ważny jest kontekst i że jeden utwór muzyczny może mieć wiele znaczeń wyrażonych werbalnie. Tłumaczy to porównując muzykę z kulturą materialną, sztukami teatralnymi i multimediami. Ze studiów nad kulturą materialną (np. malarstwem) wiemy, że przedmioty nie mają wbudowanego znaczenia, ale oglądający je ludzie mają niezwykłą zdolność do przypisywania im atrybutów. „W ten sposób — pisze Cook — chociaż znaczenie jest konstruowane społecznie, jest ono zarówno powołane do życia, jak i ograniczone pewnym zbiorem atrybutów danego przedmiotu”<sup>13</sup>. Ze studiów teatralnych autor zaczerpnął informację, że dramatyczne znaczenie jest negocjowane przez wykonawców, w wyniku czego powstaje klaster różnych udziałów, które ostatecznie tworzą pewną heterogeniczną treść. Ponieważ znaczenie powstało w drodze negocjacji, uznajemy je za wyłaniające się. Podobnie jest ze znaczeniem muzycznym. Ono „może być pomyślane jako zbiór nieokreślonej liczby atrybutów, z którego w różnych tradycjach kulturowych lub przy różnych okazjach interpretacyjnych ludzie będą dokonywać różnych wyborów”<sup>14</sup>. Wreszcie obserwacja multimediiów doprowadziła Cooka do stwierdzenia, że muzyka nigdy nie jest sama, że jest zawsze odbierana w dyskursywnym kontekście i że znaczenie jest konstruowane przez interakcję muzyki i interpretatora, tekstu

<sup>10</sup> N. Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

<sup>11</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980; *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. Kszeszowski, Warszawa 2011.

<sup>12</sup> N. Cook, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory” 2001, Vol. 23, No. 2, s. 170–195.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 179 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — V. Kostka).

<sup>14</sup> Ibidem.

i kontekstu. Wyciąga z tego wniosek, że muzyka ma „potencjał do tego, aby w określonych okolicznościach konkretne znaczenie mogło się wyłonić”<sup>15</sup>.

Dalsze swoje rozważania o wyłanianiu się znaczenia Cook przeprowadza w oparciu o teorię Fauconniera i Turnera. Powołując się na wspólne osiągnięcia tych autorów stwierdza, że muzyka i niektóre inne media (tekst, obraz, film) mają wspólne czy podobne atrybuty, że w naszym umyśle dochodzi do złączenia tych unikalnych dla każdego medium atrybutów, a ostatecznie do wyłonienia się nowego znaczenia. Autor przejmuje od kognitywistów schemat sieci integracji pojęciowej i adaptuje go do interpretacji muzyki. Z jednej strony schemat pokazuje najważniejsze cechy utworu muzycznego, z drugiej natomiast — jakie dynamiczne procesy czy idee w innych mediach są analogiczne względem opisywanej muzyki, a na końcu pokazuje wykreowane przez to zestawienie nowe znaczenie. Cały proces tworzenia znaczeń objaśnia na przykładzie reprzyzy pierwszej części *IX Symfonii* Beethovena w interpretacji Donalda Toveya i Susan McClary<sup>16</sup>. Jego diagramy uwypuklają, że Tovey skojarzył wskazany fragment symfonii z obrazem płonącego nieba, dlatego w tej interpretacji liczą się takie pojęcia jak oddalenie, bestialstwo, katastrofa, terror, natomiast McClary skojarzyła to z obrazem seksualnego mordercy, dlatego w jej interpretacji mieszaninę pojęciową budują: tłumiona emocja, prześladowanie, groźba, osobiste niebezpieczeństwo. W konkluzji Cook podkreśla, że wyłanianie znaczenia nie powinno odbywać się bez analizy materialnych śladów, czyli partytur, wykonań i nagrań oraz ekspresywnych kodów, które je uzasadniają. Proponuje, aby analiza z jednej strony opierała się na wzorach, które przedstawił w książce *Analysing Musical Multimedia*, z drugiej — by objęła wszystkie nieciągłości i wstawienia materiału wcześniej istniejącego. Autor jest przekonany, że narzędzia analizy formalnej można „zastosować jako środek pomiaru stopnia jedności, wyznaczania granic muzycznej autonomii oraz lokalizowania aporii i punktów osłabienia jedności; one stają się następnie instrumentami [...] krytycznej teorii znaczenia muzycznego”<sup>17</sup>.

Następnym badaczem, który niedługo po Cooku i niezależnie od niego przedstawił swoją koncepcję wciągnięcia w obszar znaczeń muzycznych kategorii mieszaniny pojęciowej, był muzykolog Lawrence Zbikowski. Już w 2002 roku opublikował książkę *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*<sup>18</sup>, by w następnych latach wydać cały szereg artykułów poświę-

<sup>15</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 182–185.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>18</sup> L. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York 2002.

conych temu tematowi<sup>19</sup>, a w 2017 roku — następną książkę pt. *Foundations of Musical Grammar*<sup>20</sup>. Ta ostatnia książka jest podsumowaniem całego, prawie 20-letniego dorobku Zbikowskiego na tym polu, dlatego moja uwaga skupi się głównie na niej. Tytuł książki może wydawać się odległy od naszych rozważań, ale wystarczy wspomnieć, że autor patrzy na gramatykę muzyczną z perspektywy kognitywistycznej, byśmy zaczęli ją łączyć z osiągnięciami Fauconniera i Turnera. W rzeczywistości Zbikowski korzysta ze zdobyczy kognitywistyki zdecydowanie szerzej niż Cook, a teoria mieszanin pojęciowych jest u niego bardzo ważna i to zarówno w części teoretycznej, jak i w przykładowych interpretacjach utworów.

Punktem wyjścia całej teorii jest założenie, że muzykę powinno się interpretować w kontekście innych mediów, a żeby lepiej rozumieć rolę muzyki w kulturowych interakcjach, autor dokonuje porównania muzyki z językiem. Wynika z niego, że mamy do czynienia z mediami, które różnią się zarówno funkcją (funkcją języka jest manipulowanie uwagą drugiej osoby w ramach wspólnej sceny, a funkcją muzyki — reprezentowanie dynamicznych procesów), jak i typem referencji (język bazuje na referencjach symbolicznych, w których znaki są połączone z różnymi referentami i innymi znakami, natomiast muzyka — na referencjach analogicznych, w których zespół cech struktury muzycznej wykazuje podobieństwo do zespołu cech struktury fenomenu z innej domeny). Podobnie jak Cook, Zbikowski okazuje się zwolennikiem zaproponowanego przez Fauconniera i Turnera schematu sieci integracji pojęciowej (CIN), jeśli jednak Cook uznawał, że muzykę można kojarzyć z nieograniczonym zakresem zjawisk, to Zbikowski zawęża to pole wyłącznie do dynamicznych procesów. Według tego autora dynamiczny proces to „spójne następstwo fenomenów, przebiegające w pewnym czasie i charakteryzujące się parametryczną modulacją lub zmianą”<sup>21</sup>, a przykładem takich procesów mogą być przemieszczenia ciała w przestrzeni, np. oddalenie się i powrót. Przyjmując za analogię „przerzucanie charakterystyki struktury z domeny źródłowej do domeny docelowej”<sup>22</sup> stwierdza, że muzyka to dźwiękowe analogi dynamicznych procesów znanych z innych dziedzin.

Następny krok w tej teorii to wyjaśnienie zasad muzycznej gramatyki. Według Zbikowskiego, wszystkie jednostki gramatyczne są kombinacją formy

<sup>19</sup> M.in. ustosunkowanie się do artykułu N. Cooka. Zob. L. Zbikowski, *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*, „Intégral” 2002/2003, Vol. 16/17, s. 251–268.

<sup>20</sup> L. Zbikowski, *Foundations of Musical Grammar*, New York 2017.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 29.

(czyli środków i technik, za pomocą których dźwięki są organizowane) i funkcji (polegającej na dostarczaniu dźwiękowych analogów dynamicznych procesów). Jednostki gramatyczne — średnio o długości do czterech taktów — są tu strukturami holistycznymi, które dzięki syntaktycznym procesom łączą się z sobą i porządkują dźwiękowe wydarzenia (stąd termin — gramatyka konstrukcyjna). Utwory są zwykle budowane z syntaktycznych warstw, np. melodycznej, harmoniczej i rytmicznej. Oprócz teorii, Zbikowski zamieszcza w swojej książce szereg interpretacji utworów muzycznych, w których muzyka jest przedstawiona w relacjach z emocjami, gestami, tańcami i słowami.

Omówione wyżej prace zainspirowały mnie do zinterpretowania utworu Pawła Szymańskiego *Miserere* na głosy (bas solo, chór męski: 2 kontratenory, 2 tenory, 2 barytony) i instrumenty (wibrafon, harfa i 4 wiolonczele) z 1993 roku. Jak wiadomo, muzyka tego kompozytora odznacza się wysoce indywidualną techniką kompozytorską, nazywaną dwupoziomową<sup>23</sup>, więc przykłady analiz utworów podane przez Zbikowskiego, zresztą ograniczające się głównie do muzyki tonalnej poprzednich wieków, nie mogły być pomocne. Zdecydowałam się więc na własny sposób wydzielenia jednostek gramatycznych i warstw utworu. Z kolei, wszystkie sieci integracji pojęciowej wzorowałam na teoriach i przykładowych interpretacjach zarówno Zbikowskiego, jak i Cooka.

*Miserere* zawiera łaciński tekst słowny znany pod tytułami *Psalm 51 (50)* lub *Miserere*. Tekst — o całkowitej długości 21 wersetów — pochodzi z Biblii, z *Księgi Psalmów*<sup>24</sup>. Wiele psalmów biblijnych posiada tzw. nagłówki, które przypisują ich autorstwo konkretnym osobom lub wymieniają informacje na temat ich powstania czy wykonywania. Nagłówek *Psalmu 51* głosi: „Kierownikowi chóru. Psalm. Dawida, gdy przybył do niego prorok Natan po jego grzechu z Batszebą” (wersety 1, 2)<sup>25</sup>. Z kolei w zakończeniu psalmu czytamy: „Panie,

---

<sup>23</sup> Zob. P. Szymański, *Autorefleksja*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 291–299; *From Idea to Sound. A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound. Proceedings of the International Musicological Symposium Held at Castle Nieborów in Poland, 4–5 IX 1985*, red. A. Czekanowska, M. Velimirovič, Z. Skowron, Kraków 1993, s. 134–139.

<sup>24</sup> *Miserere mei, Deus: Psalm 50 (51) w interpretacji św. Tomasza z Akwinu: tekst w języku łacińskim i tłumaczenie na język polski z komentarzami*, oprac. i red. M. Mróz, Toruń 2010; *Miserere mei, Deus. Psalm 51 in Bibel und Liturgie*, in *Musik und Literatur*, Hrsg. D. Helms, F. Kördle, F. Sedlmeier, Würzburg 2015.

<sup>25</sup> Tłumaczenie tego i pozostałych cytatów z *Psalmu 51* na podstawie: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1965 [online], <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=884> (dostęp 16.01.2019).

okaż Syjonowi łaskę w Twej dobroci: odbuduj mury Jeruzalem” (werset 20). Na podstawie tych dwóch fragmentów przypuszcza się, że autorem psalmu jest król Syjonu Dawid (ur. ok. 1040 p.n.e., zm. ok. 970 p.n.e.). Właściwy tekst psalmu rozpoczyna oracja skierowana do Boga: „Zmiłuj się nade mną, Boże, w łaskowości swojej” (werset 3). Dalej grzesznik, prawdopodobnie król Dawid, kieruje do Boga słowa pełne skruchy i pokory, wyrzutów sumienia i żalu za grzechy, np. „Obmyj mnie zupełnie z mojej winy i oczyść mnie z grzechu mojego” (werset 4), „Pokrop mnie hizopem, a stanę się czysty, obmyj mnie, a nad śnieg wybieleję” (werset 9). Z jednej strony autor tekstu podkreśla, że grzech jest czymś typowym dla człowieka, bo podaje: „Oto zrodzony jestem w przewinieniu i w grzechu poczęła mnie matka” (werset 7), z drugiej jednak chce odkupić swoje winy działaniem mówiąc: „Chcę nieprawych nauczyć dróg Twoich i nawrócą się do Ciebie grzesznicy” (werset 15). Styl całej wypowiedzi jest poważny, nasycony różnorodnymi środkami poetyckimi, jak inwokacje, inwersje, porównania.

Błagalno-pokutny *Psalms 51* zajmuje ważną pozycję w tradycji kościelnej. Werset 15 jest śpiewany na rozpoczęcie liturgii synagogałnej w czasie modlitwy Amida. Cały psalm już u zarania chrześcijaństwa był używany (razem z psalmami o numerach 6, 32, 38, 102, 130, 143) w liturgii pokutnej i żałobnej, co jest kontynuowane do dnia dzisiejszego. Współcześnie Kościół katolicki praktykuje recytację części tego psalmu w czasie tzw. „Asperges”, tzn. pokropienia wiernych wodą święconą na początku niedzielnej Mszy św. W Kościele wschodnim psalm ten wszedł na stałe do rytuału pokutnego odpowiadającego katolickiemu sakramentowi pokuty. W Kościele koptyjskim mnisi odmawiają go każdego dnia kilkakrotnie w liturgii godzin jako modlitwę wyznania win i prośby o przebaczenie. Z racji swojego głębokiego zakorzenienia w tradycji kilku różnych kościołów, *Miserere* samodzielnie lub łącznie z innymi psalmami pokutnymi od wieków interesowało kompozytorów. Powstała długa lista mniej lub bardziej znanych utworów, w tym m.in. skomponowane przez takich twórców jak Orlando di Lasso, Gregorio Allegri, Palestrina, Andrea Gabrieli, Michael Nyman, Arvo Pärt oraz Henryk Mikołaj Górecki.

*Miserere* Pawła Szymańskiego pod żadnym względem nie ustępuje utworom wymienionych kompozytorów, co więcej, w warstwie muzycznej wnosi rozwiązania oryginalne, nie stosowane przez żadnego z nich. Jego utwór pomija nagłówek i rozpoczyna się od słynnego incipitu „Miserere mei, Deus”, czyli „Zmiłuj się nade mną, Boże”, a całość rozwija się w wolnym tempie, w metrum  $\frac{4}{4}$ , w dynamice od *pp* do *mp*. Forma tego dosyć długiego utworu (około 18 minut) jest wyraźnie hierarchiczna. Utwór dzieli się na trzy części (*attaca*), w ramach któ-

rych wyróżniamy 22 odcinki (I część: odcinki 1–11, II część: odcinki 12–20, III część: odcinki 21–22). Pomijając skrajne odcinki instrumentalne, w każdej części występują na zmianę odcinki chóralno-instrumentalne i wykonywane przez bas solo, a dłuższe odcinki chóralno-instrumentalne dzielą się na trzy jednostki gramatyczne wyznaczone przez szept, śpiew i szept. Odcinek instrumentalny otwierający *Miserere* zawiera przetrzymywany przez trzy takty dźwięk *d*, wykonywany *unisono* przez cztery wiolonczele, natomiast odcinek instrumentalny zamykający utwór jest rozbudowany i utrzymany według zasad, o których będzie mowa poniżej. Generalnie, podstawą każdego odcinka z tekstem jest jeden werset psalmu, przy czym w bardziej rozbudowanych odcinkach chóralno-instrumentalnych powtarzane są pojedyncze słowa, frazy, a nawet całe wersety. Odcinki o numerach 2, 3, 21 zawierają odstępstwa od powyższych zasad. Dwa pierwsze (jeden chóralno-instrumentalny, drugi solowy) są zbudowane na jednym tylko wersecie przedzielonym mniej więcej w połowie, natomiast ostatni z wymienionych, który według zasady powinien przypaść głosowi solowemu, jest wykonywany przez zespół. Po każdym zespołowym odcinku pojawia się pauza długości czterech lub trzech ćwierćnut, której funkcją jest przygotowanie słuchaczy do odcinka solowego.

Odcinki solowe — w liczbie dziewięciu — są do siebie bardzo podobne i nie ulega wątpliwości, że zostały skomponowane na wzór chorału gregoriańskiego. Ich podstawą jest jeden z tonów psalmowych (bez tzw. *initium*), w którym rolę dominanty pełni dźwięk *f*, a rolę finalis — dźwięk *d*, dodatkowo w zakończeniu pojawiają się jeszcze dźwięki *g*, *e*, *c*. Wszystkie odcinki solowe są utrzymane w regularnym rytmie bez precyzyjnego zapisu, zamknięte w jednym takcie bez metrum.

Odcinki zespołowe są pod każdym względem bardziej rozbudowane od solowych. Mają długość od 10 do 46 taktów i dzielą się — jak już podano — na trzy części. Każdy taki odcinek zaczyna się od szeptu chóru, w trakcie którego dołączają instrumenty, potem ma miejsce część zasadnicza ze śpiewem chóralnym, a po nim chór znowu przechodzi w szept, instrumenty stopniowo wycofują się, a całość zamyka szepczący chór. W środku poszczególnych odcinków zespołowych każdy z sześciu głosów chóru dysponuje tylko jednym z następujących dźwięków: *d*, *f*, *a*, *c*, *e*, *g*, przy czym głosy niższe posługują się składnikami akordu d-moll, a głosy wyższe — składnikami akordu C-dur. Chór wykonuje swoje partie w technice *nota contra notam* w regularnym rytmie ósemkowym.

Partie instrumentalne odcinków zespołowych są dużo bardziej skomplikowane. Ich istotą jest specjalnie „zakamuflowany” ruch harmoniczo-tonalny.



Pomysł na taką nieoczywistą konstrukcję dźwiękową nie jest u tego kompozytora czymś zaskakującym. Szymański w większości swoich utworów rozpoczyna komponowanie od wymyślenia tonalnej struktury wyjściowej, którą następnie mocno transformuje i wzbogaca artystycznie<sup>26</sup>, a ostateczny rezultat jest zawsze pewnego rodzaju zagadką dla odbiorców<sup>27</sup>. W przypadku *Miserere* także mamy do czynienia z transformacją jakiejś struktury harmoniczo-tonalnej. W poświęconej właśnie temu utworowi audycji radiowej *Religio et conventio* w 1993 roku Paweł Szymański ujawnił, że cała kompozycja jest wywiedziona z kontrapunkcyjno-harmonicznej struktury, jaką jest kanon okrężny. Dodał jednocześnie:

Moją intencją, którą starałem się rozwiązać na płaszczyźnie technicznej, było właśnie to, żeby stworzyć wrażenie, że coś jednocześnie stoi w miejscu (co jest fizycznie ewidentne, ponieważ to poszczególne głosy wokalne są zawsze, każdy z nich, na jednym dźwięku), i jednocześnie przez cały czas zmienia jak gdyby swoje położenie i przemieszcza się. [...] Jest to zrobione tak, że gdyby usunąć te wersety chorałowe, to by się okazało, że cała ta muzyka tworzy jedną, konsekwentną, niepodzielną całość i jest strukturą harmoniczną, która konsekwentnie, progresywnie moduluje przez całe koło kwintowe. Ale ponieważ progresywnie moduluje, to ma ona swoje własne segmenty, które nie pokrywają się z tymi segmentami, które zostały przyporządkowane segmentom tekstu<sup>28</sup>.

Szczegółowa analiza partii instrumentalnych pozwala dodać do wypowiedzi kompozytora kilka dalszych informacji:

- najmniejszą komórką jest struktura harmoniczna w tonacji d-moll na końcu modulująca do tonacji a-moll;
- struktura harmoniczna w tonacji d-moll przechodzi przez wszystkie molowe tonacje koła kwintowego, czyli przez: d-moll, a-moll, e-moll, h-moll, fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll, ais-moll, f-moll, c-moll, g-moll;
- przejście struktury harmonicznej przez koło kwintowe odbywa się sześć razy, przy czym za szóstym razem urywa się na tonacji gis-moll, czyli dokładnie w połowie koła kwintowego;

<sup>26</sup> Zob. V. Kostka, *Muzyka Pawła Szymańskiego w świetle poetyki intertekstualnej postmodernizmu*, Gdańsk–Kraków 2018.

<sup>27</sup> Zob. V. Kostka, *Intertextuality in the Music of Our Time: Paweł Szymański's Riddles*, „Tempo. A Quarterly Review of New Music” 2018, Vol. 72, No. 286, s. 42–52.

<sup>28</sup> P. Szymański, *Religio et conventio*, cyt. za K. Naliwajek-Mazurek, [tekst bez tytułu w książeczce do płyty], w: *Camerata Silesia Sings Szymański*, Warszawa 2016, s. 8.

- struktury harmoniczne w tonacji d-moll przypadają na odcinki 2, 8, 12, 14, 18, 21, co oznacza, że podziały tonalno-harmoniczne biegną innym rytmem niż podziały na odcinki;
- odcinek 12. jest wyjątkowy, gdyż jako jedyny obejmuje strukturę harmoniczną przechodzącą przez wszystkie 12 tonacji, podczas gdy w pozostałych odcinkach struktura przechodzi przez 3–9 tonacji.

Wszystkie odcinki zespołowe zawierają aż dwie różne warstwy instrumentalne. Jedną z nich tworzą partie czterech wiolonczel, a drugą — partie wibrafonu i harfy. Partie wiolonczelowe są wypełnione głównie glissandami. W części I są to glissanda w górę wszystkich wiolonczel od tego samego dźwięku (*unisono*), które co dwa takty znajdują się o pół tonu wyżej, a co cztery takty — o cały ton wyżej. Na przestrzeni tej części wiolonczele pokonują dystans od *D* do *d*<sup>1</sup> (nie osiągając jednak dokładnie tej wysokości), a więc prawie dwie oktawy w górę. W części II wiolonczele dzielą się na grupy i jedne dalej wykonują glissanda w górę, podczas gdy pozostałe — glissanda w dół, falujące glissanda i długo trwające dźwięki. W części III mamy na powrót wyłącznie glissanda w górę, tym razem idące od *ais*<sup>1</sup> do *ais*<sup>2</sup> (nie osiągając dokładnie tej ostatniej wysokości).

Warstwę wykonywaną przez wibrafon i harfę należałoby określić jako skromną, gdyż składa się z oddalonych od siebie pojedynczych dźwięków przedzielanych pauzami. Wykorzystane dźwięki pochodzą z wyjściowej struktury akordowej, ale są z niej wybrane i zrytmizowane według specjalnych zasad. Wibrafon dysponuje dźwiękami: *dis*, *fis*, *gis*, *ais*, *h*, *cis*, a każdy dźwięk ma długość ćwierćnuty z kropką i przypada na pierwszą i/lub trzecią wartość taktu, przy czym niektóre takty są całkowicie wypełnione pauzą. Barwa tego instrumentu jest tu bardzo specyficzna, gdyż Szymański nakazuje muzykowi grać na nim nie pałeczkami, lecz smyczkiem od kontrabasu z boku sztabek. Harfa dla odmiany dysponuje dźwiękami: *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *c* i dwiema formułami rytmicznymi: jedna jest tożsama z formułą wibrafonu, natomiast druga to septymole ósemkowe na przestrzeni półnuty, w których jedna lub dwie ósemki to dźwięki, a reszta — pauzy. Materiałowo partie wibrafonu i harfy są zsynchronizowane z glissandami wiolonczel. W czasie kiedy wiolonczele pokonują odległość o pół tonu w górę, wibrafon i harfa grają wybrane dźwięki z tonacji głównej i drugiej, oddalonej o kwintę wyżej, a co cztery takty cały zespół spotyka się na pierwszym stopniu danej tonacji (wiele razy jednak wibrafon i harfa w tym miejscu pauzują). Występujące w partiach wibrafonu i harfy dźwięki obce w danej tonacji to prawdopodobnie składowe podstawowej struktury harmonicznego czy też wcześniejszego kanonu okrężnego. Należy podkreślić, że realizowany przez instrumenty

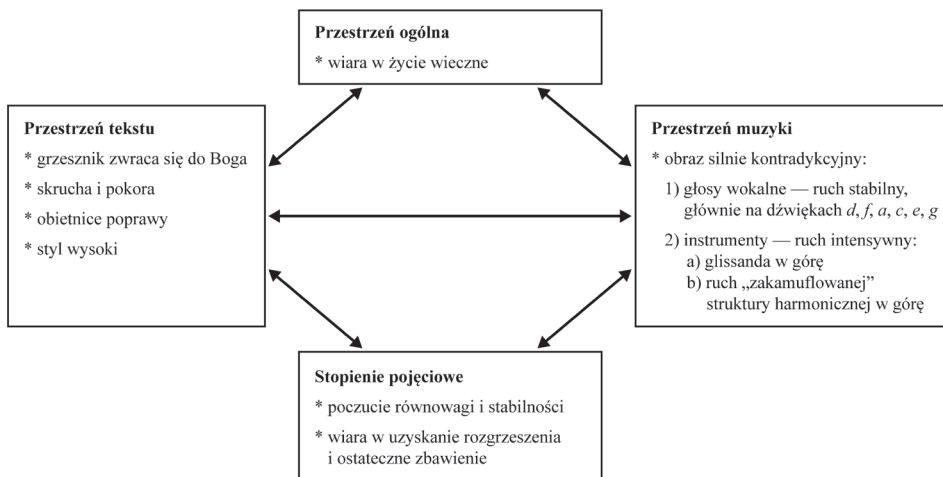
porządek tonalno-harmoniczny i hierarchiczny porządek formalny nie pokrywają się, stanowiąc element wyróżniający tego utworu.

Przejdźmy teraz do odpowiedzi na zasadnicze pytanie: jak pojęcia aktywowane przez tekst psalmu i muzykę oddziałują na siebie i czy z tego oddziaływania powstaje jakieś nowe znaczenie? Moim zdaniem *Miserere* charakteryzuje się znaczeniem dynamicznym, tj. zmieniającym się w czasie, polegającym na tym, że każda z części ma inną sieć zintegrowanych pojęć i tym samym inne znaczenie ostateczne.

Jak sugerują Fauconnier i Turner, przestrzeń ogólna każdej sieci powinna być jak najbardziej abstrakcyjna, aby swoim zasięgiem mogła objąć wszystkie bardziej szczegółowe przestrzenie. Ponieważ każda z trzech części *Miserere* porusza te same sprawy etyczno-religijne, przyjmuję, że przestrzenie ogólne wszystkich sieci powinny być takie same i decyduję, że jest to pojęcie: wiara w życie wieczne. Ważna dla pierwszej sieci zintegrowanych pojęć (zob. schemat 1) przestrzeń tekstu obejmuje dziewięć wersetów psalmu (3–11), z których pierwszy jest słynnym incipitem „*Miserere mei, Deus*”. Możemy nie znać łaciny, wystarczy ogólna wiedza o *Psalmie 51*, aby w przestrzeni tekstowej utrwalił się obraz grzesznika, który w wysokim stylu poetyckim zwraca się do Boga mówiąc o swojej skrusze i pokorze, żalu za grzechy i obietnicach poprawy. Przestrzeń muzyczna tej sieci opiera się na pojęciach muzycznych, choć rzecz jasna wyrażonych językowo<sup>29</sup>. Moim zdaniem, najważniejszą cechą jest tu kontradycyjny obraz ruchu. Z jednej strony mamy podobne do siebie partie solowe i chóralne, które dysponują skromnym zakresem wysokości dźwięków oraz jednolitą i raczej monotonną rytmiką. Kompozytor podaje, że muzyka „stoi w miejscu”, bo faktycznie niewiele w partiach wokalnych się dzieje; w świetle zastosowanej metodologii partie te są jednak procesami dynamicznymi, gdyż mają swoje wyprofilowane początki, środki i zakończenia. Ich ruch określić należy jako stabilny. Z drugiej strony są partie instrumentalne, których ruch jest bardziej zróżnicowany, a w stosunku do partii wokalnych nawet intensywny. Najbardziej ruchliwe są wiolonczele, które glissandami pną się w górę przez prawie dwie oktawy. Wibrafon i harfa swoimi barwami stwarzają wrażenie czegoś niecodziennego, a swoimi pojedynczymi dźwiękami wpisują się w modulującą strukturę. Niektórzy słuchacze mogą nie być w stanie uchwycić ruchu kołowego tej struktury, ale z pewnością słyszą ruch jednokierunkowy w górę, czyli ruch tonacji molowych o kwintę wyżej.

---

<sup>29</sup> Sprawa pojęć muzycznych — omówiona szczegółowo przez L. Zbikowskiego w jego pierwszej książce — jest niezwykle ważna w tej teorii i dlatego planuję poświęcić jej kolejne artykuły.

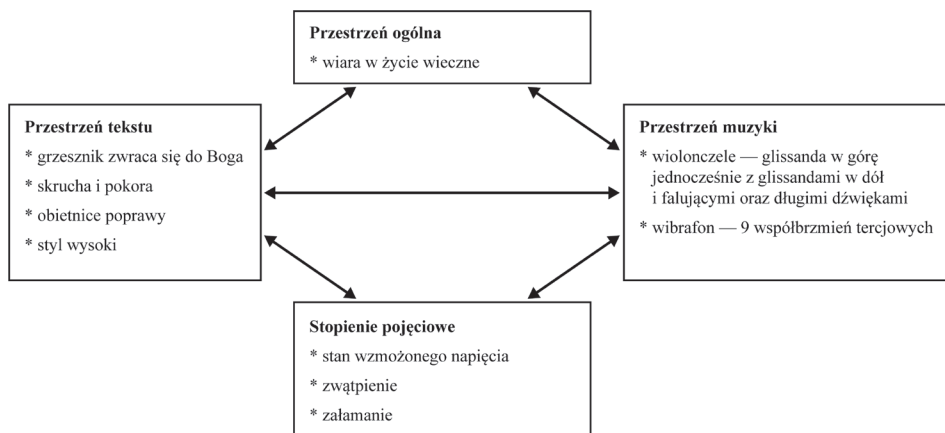
Schemat 1. Sieć integracji pojęciowej dla I części *Miserere* P. Szymańskiego

Koegzystencja tekstu i muzyki powoduje, że zaczynamy formułować przestrzeń mieszaniny pojęciowej. Z tekstu wynika, że grzesznik pragnie odkupić swoje winy i stać się miłym Bogu, ale kontradycyjny obraz muzyczny dodaje do tego własne znaczenia. Partie solowe i chóralne są analogiami wolnego i statecznego ruchu sprzężonego z poczuciem równowagi i stabilności. Kiedy słuchamy śpiewanego i szeptanego tekstu, przed oczami pojawiają się obrazy wędrowców, którzy się nie spieszą, mają czas na refleksję i zadumę nad sobą. Zupełnie inne treści wnoszą obie warstwy instrumentalne. Wiolonczelowe glissanda w górę, wspierane „rozmytymi” modulacjami do zawsze wyższej na kole kwintowym tonacji molowej, to w zasadzie jeden proces muzyczny, będący odpowiednikiem ruchu celowego, ukierunkowanego w górę. Kontekst utworu nie pozostawia nam specjalnie wyboru, czym miałby być ten ruch. Jednoznacznie stwierdzamy, że jest metaforą ludzkiego działania — słów, myśli i czynów — prowadzącego do uzyskania rozgrzeszenia, a w ostateczności — zbawienia. W pierwszej części *Miserere* człowiek znajduje się — dzięki sile swojej wiary — w stanie psychicznej równowagi.

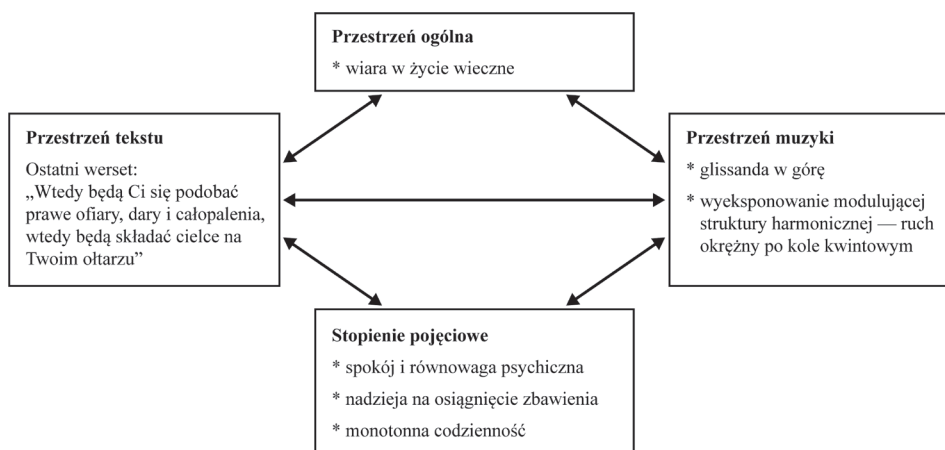
Część wiolonczel kontynuuje glissanda w górę, ale pozostałe wnoszą glissanda w dół, glissanda falujące, a także długo przetrzymywane dźwięki. Ruch harmoniczo-tonalny po kole kwintowym jest kontynuowany, ale trwa dłużej, bo aż dwa i pół obrotu. Wyraźną przemianę przechodzi partia wibrafonu — zostaje wzbogacona o dziewięć współbrzmień tercjowych, które dodają jej większej siły oddziaływania. Mimo stabilności partii wokalnych, cały proces muzyczny jest

w tej części dużo bardziej intensywny i napięty. W wyniku wszystkich zmian w przestrzeni mieszaniny pojawiają się pojęcia: wzmożone napięcie, zwątpienie i załamanie. Grzesznika ogarniają wątpliwości, czy popełnione przez niego grzechy zostaną mu wybaczone, czy łaska boska zostanie mu dana.

Schemat 2. Sieć integracji pojęciowej dla II części *Miserere* P. Szymańskiego



Schemat 3. Sieć integracji pojęciowej dla III części *Miserere* P. Szymańskiego



Ostatnia część *Miserere* obejmuje tylko dwa odcinki, ale są one na tyle odmiennie od poprzednich, że ponownie dochodzi do zmiany znaczenia. Tym razem następuje to zarówno pod wpływem tekstu, jak i muzyki (zob. schemat 3). Słyszymy ostatni werset psalmu (21), który w polskim tłumaczeniu brzmi:

„Wtedy będą Ci się podobać prawe ofiary, dary i całopalenia, wtedy będą składać cielce na Twoim ołtarzu”. Jest to zapowiedź czasu przyszłego, w którym niepokój związany z brakiem reakcji Boga minie, sumienie będzie uspokojone, a życie psychiczne na tyle stabilne, że wróci znowu nadzieja na wieczne szczęście. Muzyka staje się w tej części bardziej czytelna, zwłaszcza kiedy milkną głosy wokalne. „ZakamufLOWANA” struktura harmoniczna moduluje przez jedno okrażenie koła kwintowego, konkretnie od tonacji dis-moll do gis-moll, a modulacjom towarzyszą wiolonczelowe glissanda pnące się od  $a^1$  do (około)  $ais^2$ . W przestrzeni mieszaniny pojęciowej pojawia się spokój i równowaga psychiczna, nadzieja na osiągnięcie zbawienia oraz wizja przyszłości spokojnej i dobrej. Dotychczas słabo rozpoznany ruch harmonicznno-tonalny po kole kwintowym, czyli ruch okrężny, teraz bardziej „odsłonięty”, sugeruje dalsze znaczenia. Jest analogiem czasu człowieka, w którym po jednym dniu następuje kolejny, a po każdej zimie — wiosna. Oprócz spokojnego życia psychicznego człowieka ujawnia się więc w tej części także monotonna codzienność, w której przychodzi mu żyć.

Jak wynika z przedstawionej interpretacji utworu, znaczenia poszczególnych części są budowane nie tylko przez słowa tekstu, ale także przez muzykę, posiadającą swoje własne muzyczne pojęcia. W części I mamy spowiedź skruszonego człowieka błagającego Boga o wybaczenie grzechów, a w budowanie znaczenia zaangażowane są także niektóre struktury muzyczne. Znaczenie odmiennej części II — grzesznik w momencie swojego psychicznego załamania i zwątpienia w Bożą łaskę — jest budowane przede wszystkim przez muzykę. W części III grzesznik powraca do równowagi psychicznej i silnej wiary, a znaczenie jest wsparte przez oba media, przy czym bardziej czytelny pod koniec utworu okrężny ruch harmonicznno-tonalny staje się źródłem dodatkowych znaczeń. Jest oczywiste, że studia badające znaczenia muzyczne przez sieć zintegrowanych pojęć są zupełnie odmienne od tego, jak na znaczenie utworów patrzyli Eduard Hanslick, różni badacze preferujący podejście hermeneutyczne czy też w ostatnich czasach semiotycy muzyki. O tym, czy studia te przynoszą większe korzyści niż studia poprzednie dowiemy się dopiero za jakiś czas, kiedy będzie wystarczająco dużo materiału porównawczego.

## STRESZCZENIE

W ostatnich dekadach kognitywiści Gilles Fauconnier i Mark Turner wspólnie wypracowali narzędzie do badania znaczenia, które nazywają siecią integracji pojęciowej lub mieszaniną pojęciową. Podstawą ich teorii są cztery główne przestrzenie mentalne: dwie wyjściowe (źródłowa i docelowa), ogólna i mieszanina pojęciowa. Zdaniem badaczy, tego rodzaju proces kognitywny odgrywa kluczową rolę w ludzkim myśleniu i działaniu, a tworzenie mieszanin jest sednem naszego życia w świecie i rozumienia tego świata. Z racji swojej popularności w różnych dziedzinach wiedzy, narzędzie to zainteresowało także muzykologów, w tym Nicholasa Cooka i Lawrence'a Zbikowskiego. Obaj przekonują, że na poziomie werbalnej interpretacji utworu muzycznego, kiedy często używa się metafor czy analogii, posługiwanie się siecią integracji pojęciowej jest jak najbardziej uzasadnione. Bazując na pracach tych wszystkich badaczy autorka interpretuje *Miserere* na głosy i instrumenty Pawła Szymańskiego. Właściwą interpretację poprzedza szczegółowa analiza formalna utworu oraz wyjaśnienia na temat raczej ukrytej intertekstualności. W konkluzji autorka stwierdza, że utwór charakteryzuje się znaczeniem dynamicznym, innym dla każdej z trzech części (*attaca*). Część pierwsza to poważna, wsparta silną wiarą w Boga, spowiedź grzesznika, druga wysuwa na czoło momenty jego zwątpienia i załamania, trzecia natomiast mówi o jego powrocie do równowagi psychicznej i silnej wiary.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyczne znaczenie, sieć integracji pojęciowej, Gilles Fauconnier, Mark Turner, Nicholas Cook, Lawrence Zbikowski, Paweł Szymański, *Miserere*

## ABSTRACT

Gilles Fauconnier's and Mark Turner's Conceptual Integration Network as a Research Instrument in the Interpretation of Musical Works. The Case Study of *Miserere* by Paweł Szymański

Gilles Fauconnier's and Mark Turner's Conceptual Integration Network as a Research Instrument in the Interpretation of Musical Works. The Case Study of *Miserere* by Paweł Szymański. In recent decades, cognitive scientists Gilles Fauconnier and Mark Turner have jointly developed a meaning research tool which they call a conceptual integration network or a conceptual blend. Their theory is based on four basic mental spaces which include: two output spaces (source and target), generic space, and conceptual blend. According to these researchers, this kind of cognitive process plays a key role in human thinking and acting, and the creation of blends lies at the heart of our life in the world and our understanding of this world. Due to its popularity in various fields of knowledge, the tool has also attracted musicologists, including Nicholas Cook and Lawrence Zbikowski. Both argue that at the level of verbal interpretation of a musical piece, when metaphors or analogies are often used, it is justified to use the idea of conceptual integration network. Basing on all the works by the above mentioned researchers, the author interprets *Miserere* for voices and instruments by Paweł Szymański. The proper interpretation is preceded by a detailed formal analysis of the work and the explanations about its implicit intertextuality. In conclusion, it is stated that the piece has a dynamic meaning, different for each of the three movements (*attaca*). The first movement is a serious confession of a sinner, supported by a strong faith in God, the second shows the moments of his doubts and breakdowns, while the third one again, though in a slightly different manner, speaks of his return to mental balance and strong faith.

KEY WORDS: musical meaning, conceptual integration network, Gilles Fauconnier, Mark Turner, Nicholas Cook, Lawrence Zbikowski, Paweł Szymański, *Miserere*



## BIBLIOGRAFIA

Cook Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

Cook Nicholas, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory” 2001, Vol. 23, No. 2, s. 170–195.

Fauconnier Gilles, Turner Mark, *Compression and Global Insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, Vol. 11, s. 283–304.

Fauconnier Gilles, Turner Mark, *Jak myślimy. Mieszaniiny pojęciowe i ukryta złożoność umysłu*, tłum. Izabela Michalska, Warszawa 2019.

Fauconnier Gilles, Turner Mark, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.

Kostka Violetta, *Intertextuality in the Music of Our Time: Paweł Szymański's Riddles*, „Tempo. A Quarterly Review of New Music” 2018, Vol. 72, No. 286, s. 42–52.

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

Lakoff George, Johnson Mark, *Metaphors We Live by*, Chicago 1980; *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Kszeszowski, Warszawa 2011.

*Miserere mei, Deus. Psalm 51 in Bibel und Liturgie*, in *Musik und Literatur*, Hrsg. Dominik Helms, Franz Körndle, Franz Sedlmeier, Würzburg 2015.

*Miserere mei, Deus: Psalm 50 (51) w interpretacji św. Tomasza z Akwinu: tekst w języku łacińskim i tłumaczenie na język polski z komentarzami*, oprac. i red. Mirosław Mróz, Toruń 2010.

Naliwajek-Mazurek Katarzyna, [tekst bez tytułu w książeczce do płyty], w: *Camerata Silesia Sings Szymański*, Warszawa 2016.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1965 [online], <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=884> (dostęp 16.01.2019).

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, *From Idea to Sound. A Few Remarks on my Way of Composing*, w: *From Idea to Sound. Proceedings of the International Musicological Symposium Held at Castle Nieborów in Poland, 4–5 IX 1985*, red. Anna Czekanowska, Miloš Velimirovič, Zbigniew Skowron, Kraków 1993, s. 134–139.

Turner Mark, Fauconnier Gilles, *Conceptual Integration and Formal Expression*, „Journal of Metaphor and Symbolic Activity” 1995, Vol. 10, No. 3 [online], [https://www.researchgate.net/publication/228300228\\_Conceptual\\_Integration\\_and\\_Formal\\_Expression/link](https://www.researchgate.net/publication/228300228_Conceptual_Integration_and_Formal_Expression/link) (dostęp 30.10.2019).

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

Zbikowski Lawrence, *Foundations of Musical Grammar*, New York 2017.

Zbikowski Lawrence, *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*, „Intégral” 2002/2003, Vol. 16/17, s. 251–268.