

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Igor Torbicki

**W poszukiwaniu postmodernizmu.
Twórczość Pawła Mykietyna na
fortepian solo**

**Opis dzieła artystycznego
przygotowany pod kierunkiem
dra hab. Piotra Słopeckiego
w ramach stacjonarnych
studiów doktoranckich
(kierunek Instrumentalistyka)
w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne**

GDAŃSK 2022

Spis treści

Wstęp.....	4
Rozdział 1. Krótka biografia twórcza Pawła Mykietyna w kontekście jego twórczości fortepianowej.....	9
Rozdział 2. Problem postmodernizmu.....	18
Rozdział 3. <i>Cztery Preludia</i>	22
3.1. <i>Preludium I – tempo circa 80</i>	22
3.2. <i>Preludium II – tempo circa 48</i>	28
3.3. <i>Preludium III – tempo circa 114</i>	33
3.4. <i>Preludium IV – Prestissimo possibile</i>	41
3.5. Konkluzja i wnioski. <i>Cztery Preludia</i> w kontekście estetyki postmodernizmu i surkonwencjonalizmu.....	28
Rozdział 4. <i>Epifora</i> na fortepian i taśmę – dialog tradycji z nowoczesnością.....	49
4.1. Kwestie techniczne związane z odtwarzaniem warstwy elektronicznej utworu.....	49
4.2 Znaczenie tytułu <i>Epifory</i>	50
4.3 Struktura formalna dzieła.....	51
4.4 Niedoskonałości warstwy elektronicznej oraz ich wpływ na wykonanie utworu.....	52
4.5 Tekst <i>Epifory</i>	55
4.6 Nowe taśmy do <i>Epifory</i> jako recepta na niedoskonałości techniczne.....	55
4.7 Wybrane aspekty scenicznego wykonywania <i>Epifory</i>	57

4.8 Konkluzja i wnioski.....	59
Rozdział 5. <i>Klavierstuck for Casio CTK731</i> .	
Uzlachetnienie kiczu.....	67
Rozdział 6. <i>Dwie Arabeski</i> . Nowa technika kompozytorska.....	71
Konkluzja.....	79
Aneks.....	81
Bibliografia.....	91

WSTĘP

Człowiek ma jedną duszę i to, co przeżywa, musi mieć na niego jakiś wpływ. Silne przeżycia mogą mieć wpływ na rezultaty pracy kompozytorskiej — taki cytat Witolda Lutosławskiego przytoczyła Danuta Gwizdalanka w drobnej monografii poświęconej temu kompozytorowi, wydanej przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w 2021 roku. Choć mogłoby się wydawać, że wypowiedź ta stanowi cokolwiek banalny truizm, w rzeczywistości nie jest powszechnie obowiązującą wśród kompozytorów regułą. Jeden z największych polskich kompozytorów współczesności, Paweł Mykietyn zdaje się balansować na jej granicy. Część jego twórczości jest jednoznacznie inspirowana wrażeniami zmysłowymi, a inne utwory są efektem czysto intuicyjnych poszukiwań twórczych, pozornie kompletnie niezależnych od wrażeń zmysłowych i wpływów świata zewnętrznego. Poznając publikacje poświęcone temu kompozytorowi trudno również nie zauważyć powtarzającego się terminu, w niektórych kontekstach powtarzającego się niczym utarte *cliche*: równie enigmatycznego co wieloznacznego określenia „postmodernizm”, które zdecydowanie nie ułatwia zrozumienia i interpretacji utworów Mykietyna na fortepian solo.

Paweł Mykietyn napisał dotychczas niewiele utworów na fortepian. Powstają one w sposób wysoce nieregularny – przykładowo, *Epiforę* na fortepian i taśmę oraz *Dwie Arabeski* dzielą chronologicznie aż dwadzieścia dwa lata. Można wręcz zaryzykować tezę, że niektóre okresy twórczości kompozytora (o ile w ogóle w tym momencie jest możliwe ich jednoznaczne wyodrębnienie) wręcz nie sprzyjały twórczości fortepianowej. Dość szczegółowo opisane w literaturze utwory mikrotonowe (np. *Ładnienie* albo *Akt*) albo nie zawierają fortepianu w ogóle, albo traktują go jako czysto harmoniczny akompaniament w stroju równomiernie temperowanym dla instrumentów wykonujących materiał mikrotonowy. Pierwszy „okres” twórczości Mykietyna, charakteryzowany jako przynajmniej częściowo surkonwencjonalistyczny (czyli *de facto* naznaczony wpływem Pawła Szymańskiego), zaowocował powstaniem zaledwie dwóch dzieł na fortepian solo — powszechnie wykonywanych *Czterech Preludiów* (1992) oraz monumentalnej *Epifory* (1994) z towarzyszeniem taśmy, która zdaje się być najbardziej zbliżona do estetyki eklektycznego postmodernizmu, o czym będzie mowa w kolejnych

rozdziałach. Fortepian pełni wiodącą rolę również w napisanym trzy lata później *Koncertie fortepianowym*. Po nim nastąpiła ponad dwudziestoletnia przerwa w pisaniu na ten instrument. Zmieniło się to dopiero w roku 2018, kiedy to powstał najnowszy utwór Pawła Mykietyna na fortepian solo — jeszcze niewydane drukiem oraz pozostawione bez premiery fonograficznej *Dwie Arabeski*. Ich powstanie nie wynikało z jednoznacznego zainteresowania fortepianem, lecz bardziej z warunków zamówienia kompozytorskiego, które pozytywnie zbiegły się z faktem, że w ostatnich latach eksperymenty mikrotonowe w twórczości Mykietyna zostały zastąpione matematycznymi eksploracjami na polu czasu i agogiki. *Dwie Arabeski* nie noszą jakichkolwiek znamion eklektycznego postmodernizmu, który Mykietyn z dużym sukcesem wprowadził w *Epiforze*, zupełnie jakby utwory te zostały napisane przez dwóch różnych kompozytorów.

Utwory Mykietyna na fortepian solo stanowią trudny materiał interpretacyjny. Ich kompozytor jest owiany aurą intrygującej tajemnicy. W wystąpieniach publicznych nie ujawnia jednoznacznie swoich inspiracji artystycznych, używa określeń ogólnikowych, wywodzących się bardziej z języka intuicji niż nomenklatury muzykologicznej czy *stricte* kompozytorskiej. Chętnie sięga do nawiązań popkulturowych, co pozwala mu częściowo wymykać się czysto naukowej, teoretycznej czy szeroko rozumianej humanistycznej analizie. Pozostaje silnie zdystansowany wobec nierzadko nadużywanych wobec niego określeń, takich jak „postmodernizm”, „surkonwencjonalizm” czy nawet „awangarda”. Jego droga twórcza jest skrajnie zindywidualizowana, z jednej strony czerpiąc z bardzo tradycyjnych środków (np. orkiestry jako aparatu wykonawczego czy koncertu jako formy muzycznej), z drugiej zaś poddając je osobliwym przekształceniom (np. dodając organy Hammonda do instrumentarium symfonicznego lub wykorzystując balonik z helem jako metodę podwyższenia głosu podczas wykonywania recytowanej partii w utworze chóralnym). Styl Mykietyna charakteryzuje więc personalna pomysłowość, a nie jednoznaczne przyporządkowywanie się do jakiegokolwiek szkoły kompozytorskiej, szeroko rozumianemu nurtowi lub lokalnej konwencji. Pokrywa się to z jego indywidualnymi poglądami, wedle których „-izmy” *dzisiaj straciły już sens*. Nie oznacza to jednak, że twórczość na fortepian solo Pawła Mykietyna nie spełnia przesłanek przynależności do pewnych tendencji rozwoju krajowej i zagranicznej muzyki, które z dużą dozą pewności można określić jako „postmodernistyczne”.

Pianista wykonujący utwory tego kompozytora staje więc przed niełatwym zadaniem ewokacji czysto intuicyjnych przemysłów kompozytora. Trudno uzyskać kon-

kretnie informacje na temat poszczególnych utworów poza typowo technicznymi — datą powstania, prawykonania, dedykacją oraz samym zapisem nutowym. Jednocześnie, kompozytor unika odpowiedzi na naturalnie nasuwające się pytania, na przykład relację pomiędzy nazwą utworu a zawartą w nim treścią. Z jednej strony wykonawca zyskuje dzięki temu ogromną swobodę interpretacyjną, z drugiej zaś może czuć się przytłoczony nadmiarem wolności, który naturalnie wynika z tak szerokiego zakresu możliwości wykonywania omawianych utworów. Sytuację utrudnia także inny czynnik. Paweł Mykietyn nie jest kompozytorem, który dopuszcza przesadnie szerokie ramy interpretacyjne w swoich utworach. Wykonawca musi więc mierzyć się z jednej strony ze szczegółowymi wskazówkami wykonawczymi, a z drugiej – z dość skonkretyzowaną wizją, jaką Mykietyn wypracowuje podczas komponowania i przekazuje podczas prywatnych konsultacji z pianistami. Nie pomaga również kwestia różnie rozumianego postmodernistycznego stylu jego twórczości, która utrudnia bezproblemową interpretację utworów za sprawą skomplikowanej zawartości intelektualnej.

Niniejszy opis dzieła artystycznego zawiera treści dotyczące *Czterech Preludiów*, *Epifory* na fortepian i taśmę w dwóch wersjach wykonawczych, a także *Dwóch Arabesek*, dotychczas nieopisanych w literaturze naukowej. Autor pozwolił sobie na włączenie do tego spektrum jeszcze jednego dzieła — utrzymanego w charakterze umownego „scherza” utworu o nazwie *Klavierstück for Casio CTK731*. Choć nie stanowi on twórczości na fortepian solo w sensie dosłownym, a jego wykonanie może nie zawierać ani jednego dźwięku przypominającego ten instrument, to czysto techniczna metoda wykonawcza oraz notacja tego utworu pozostają maksymalnie zbliżone do tradycyjnej notacji fortepianowej. *Klavierstück* został skomponowany z wykorzystaniem metody zaimplementowanej w muzyce ze spektaklu *KRUM* Krzysztofa Warlikowskiego z 2005 roku¹. Jest ona ograniczona do konkretnego modelu Casio, na którym Mykietyn tworzył swoje pierwsze utwory z gatunku muzyki teatralnej. I nawet w tym, zdawałoby się, drobnym utworze, powraca kwestia postmodernizmu – tym razem w postaci transgresji sfery klasycznej kompozycji z powszechnymi skojarzeniami na temat syntezatorów marki *Casio*, będącymi dla niektórych esencją kiczu.

Prowadząc rozważania na temat utworów na fortepian solo Pawła Mykietyna trudno nie zauważyć innego wątku — względnie niewielkiej ilości wskazówek wykonawczych w partyturze. Tendencja do „oczyszczania” zapisu nutowego z oznaczeń dy-

1 Kalendarz Nowego Teatru, <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/krum> [dostęp: 28 VI 2022]

dynamicznych czy agogicznych zdaje się postępować u Mykietyna w czasie. Fragmenty *Czterech Preludiów* (1994) opisane są dość szczegółowo. *Epifora* (1996) zawiera nieco mniej oznaczeń (np. pojedyncza wskazówka dynamiczna na kilka stron tekstu nutowego). *Klavierstück* (2012), będąc utworem na dość statycznym pod względem głośności, barwy i agogiki, nie ma wskazanej dynamiki ani tempa. Jednak *Dwie Arabeski* (2018), napisane przecież na „klasyczny” fortepian solo, zawierają dokładnie pięć oznaczeń dynamicznych przy jedenastostronicowej długości partytury. Ta okoliczność, rozważana zwłaszcza w kontekście rezygnacji z szeroko rozumianej i ugruntowanej w pianistyce wirtuozerii czy nawet warstwy jakiegokolwiek melodii i akompaniamentu, znacząco utrudnia interpretację tych utworów.

Interesująca jest również szersza perspektywa wykonawcza omawianych dzieł. Z ogólnego przeglądu fonografii oraz indywidualnych publikacji rozpoznawalnych pianistów na platformach elektronicznych można wywnioskować, że największy sukces spośród wszystkich utworów fortepianowych kompozytora odniósł *Cztery Preludia*. Paradoksalnie, on sam nie celebruje sukcesu tego cyklu, uważając go za nieco „szkolny” – nawet mimo faktu, że wykonywała go znaczna ilość rozpoznawalnych pianistów i pianistek: m.in. Maciej Grzybowski, Szymon Nehring, Piotr Pawlak, Anna Stempin-Jasnowska, Anna Szałucka czy Joanna Kacperek. Warto zwrócić uwagę, że duży procent tych wykonań mniej lub bardziej zasadnie odchodzi od wskazówek kompozytora, które zawarł w partyturze. Za swoje najbardziej udane dzieło na fortepian solo Mykietyn uważa *Epifore*, jednak jej wykonywanie może być problematyczne z uwagi na obecność podzielonej na trzy odcinki taśmy. Wymaga ona pracy reżysera dźwięku, który będzie ją włączał i wyłączał w odpowiednich momentach — a w punkcie kulminacyjnym musi ją „urwać” w idealnej synchroniczności z zakończeniem partii fortepianu. Wykonanie *Klavierstück* graniczy z niemożliwością w związku z bardzo utrudnionym dostępem do wyprodukowanego ponad 20 lat temu syntezatora Casio. *Dwie Arabeski* zaś, przynajmniej w teorii, zdają się wymagać od pianisty rzeczy niemożliwej – realizacji tempa z dokładnością zapisaną do jednej cyfry po przecinku. Wymaganie od wykonawcy rzeczy niemożliwych jest ściśle związane z niektórymi postmodernistycznymi tendencjami do zwielokrotnienia i maksymalizacji wybranych środków wyrazu kosztem innych – w przypadku *Dwóch Arabesek* centralnym punktem jest agogika i harmonia przy ubogiej fakturze i warstwie dynamicznej.

Niniejszy opis dzieła artystycznego będzie stanowił próbę wniknięcia w praktykę wykonawczą *Czterech Preludiów*, *Epifory* w dwóch wersjach, *Klavierstück*a oraz *Dwóch Arabesk* w sposób wieloplanowy — biorący pod uwagę zarówno informacje wynikające bezpośrednio z zapisu nutowego, zawarte w nim błędy, treść intertekstualną (przede wszystkim w kontekście *Epifory*), a także bezpośrednio wypowiedzi i wskazówki kompozytora. Wątek ewentualnej przynależności tej muzyki do nurtu postmodernizmu zostanie intencjonalnie potraktowany ogólnikowo z szeregu przyczyn. Pierwszą z nich jest silna obecność wspomnianej tezy w literaturze specjalistycznej. Drugą jest świadomość autora na temat roli wykonawcy przy interpretowaniu takiej muzyki — jego zadaniem nie jest bycie gruntownie wykształconym teoretykiem, lecz pianistą posiadającym wystarczającą ilość wiedzy do komfortowego poruszania się po, jak ujął to Andrzej Chłopecki, „meandrach Pawła Mykietyna”. Każdy wykonawca powinien umieć uzasadnić swoje decyzje interpretacyjne w wykonywanych utworach, a w kontekście muzyki omawianego kompozytora od postmodernizmu uciec nie sposób — trzeba zatem poznać założenia tego nurtu, a także jego przejawy w poszczególnych utworach. Mimo to, wykonawca wciąż pozostaje wykonawcą, a nie historykiem idei czy nurtów kompozytorskich, a jego odpowiedzialnością jest rzetelne wykonanie utworu z wykorzystaniem takiej ilości wiedzy, która nie uszczupla kapitału intelektualnego dzieł. Trzecią i ostatnią przyczyną jest zdystansowanie samego kompozytora do takich terminów jak wymieniony już niejednokrotnie „postmodernizm” lub „dekonstrukcja” czy „surkonwencjonalizm” (co wydaje się paradoksalne, ponieważ w latach 90. Mykietyn w sposób ewidentny traktował Pawła Szymańskiego jako swojego duchowego przewodnika). Nie jest to bynajmniej tylko chwyt marketingowy, ogrywający *cliche* w postaci „moich utworów nie da się zasufladkować”. Paweł Mykietyn zdaje się wątpić w zasadność jakichkolwiek klasyfikacji w muzyce współczesnej w ogóle — przede wszystkim za sprawą skrajnej indywidualizacji twórczości większości kompozytorów muzyki nowej. Idąc jego tokiem myślenia, gdyby teoria muzyki chciała być konsekwentna w budowaniu klasyfikacji, każdy kompozytor zasługiwałby na swój własny, indywidualny „izm”.

Twórczość Pawła Mykietyna na fortepian solo wykorzystuje fortepian w sposób dość tradycyjny — bez preparacji czy live electronics, modulatorów kołowych czy zaprogramowanych patchów. Wykonawca nie musi grać wewnątrz instrumentu poza jednym fragmentem *Epifory*, w którym wymagane jest dotyknięcie struny C w oktawie małej. W pierwszym oraz drugim *Preludium* wymagane jest bezdźwięczne wciśnięcie konkretnie

oznaczonych klasterów w dolnych rejestrach fortepianu przy symultanicznym wykonywaniu nieco punktualistycznej partii w prawej ręce. Efekt tych zabiegów przypomina zjawisko dźwiękowe uzyskiwane np. przez Tomasza Sikorskiego w utworze *Widok z okna oglądany w roztargnieniu* lub *Toccaty* Jorga Widmanna. *Dwie Arabeski* napisane są w sposób całkowicie tradycyjny — narracja utworu kreowana jest tylko i wyłącznie poprzez granie na klawiaturze. Innowacja znajduje się w warstwie agogicznej utworu, przejawiając się poprzez permanentne *accelerando* oraz *ritenuto*. Być może to właśnie brak eksperymentów fakturalnych, preparacji czy skomplikowanej elektroniki skłania niektórych pianistów do traktowania utworów Pawła Mykietyna zupełnie tak, jakby była to muzyka „po prostu” neoromantyczna z osobliwą harmoniką, zapominając o dogłębnej interpretacji tekstu z uwzględnieniem świadomości aktualnego stanu rozwoju muzyki. Zapis *quasi eco* w *IV Preludium* nie jest tożsamy z *ritardandem*. Dynamika w *Dwóch Arabeskach* nie mogą mieć charakteru frazowego ani skorelowanego z zagęszczeniami czy rozrzedzeniami faktury, ponieważ frazowanie w tym utworze nie ma racji bytu, a faktura pełni rolę podrzędną wobec warstwy agogicznej. *Klavierstück*, mimo braku oznaczenia tempa, może nie wyczerpywać pełni swojego potencjału brzmieniowego, gdy jest zagrany w zbyt szybkim tempie. Te wnioski można wysnuć nawet w całkowitej izolacji od postmodernistyczności utworów Mykietyna lub jej braku – w tym celu wystarczy uważna lektura partytury i konsultacja z kompozytorem w przypadku większych wątpliwości.

Pełna i szczegółowa analiza wszystkich utworów fortepianowych Mykietyna stanowi w tym momencie bardzo trudne zadanie. Kompozytor, rozwijając swój najnowszy język muzyczny oparty o eksperymenty agogiczne, nie stworzył przy jego pomocy żadnego innego utworu poza *Arabeskami*. Zamierza przeprowadzić również ich gruntowną rewizję, zwłaszcza w kontekście harmoniki, którą uważa za zbyt „przekombinowaną” oraz nadmiernie schromatyzowaną. Trudno też określić, czy idea permanentnego *acceleranda* oraz *ritenuta* zostanie dodatkowo rozwinięta w przyszłości, a także jakie będzie jej przełożenie na kolejne utwory fortepianowe kompozytora. Jego twórczość na fortepian solo jako całość pozostaje więc otwartą, częściowo niedostępną i bardzo intrygującą księgą – również, a być może przede wszystkim, za sprawą niedookreślonej i cokolwiek tajemniczej „aury” kompozytora oraz intelektualnych łatek, przypinanych jego utworom. Dwie najważniejsze z nich to właśnie „postmodernizm” oraz (odnośnie wcze-

snych utworów) „surkonwencjonalizm”, które nie ułatwiają pracy czysto pianistycznej, nakładając istotną odpowiedzialność intelektualną na wykonawców.

ROZDZIAŁ 1. KRÓTKA BIOGRAFIA TWÓRCZA PAWŁA MYKIETYNĄ W KONTEKŚCIE JEGO TWÓRCZOŚCI FORTEPIANOWEJ

Jak podaje Marcin Gmys w niewielkiej publikacji *Integration Attempts, Paweł Mykietyn and the Composer's Self-Reflection*, omawiany twórca nie zawarł jeszcze swoich poglądów kompozytorskich w jakiegokolwiek usystematyzowanej publikacji. Źródłem wiedzy na ten temat pozostają przede wszystkim rozrzucone po najróżniejszych pismach i publikacjach cyklicznych wywiady, których udzielić miał łącznie kilkaset². Jego biografia twórcza zdaje się być kaskadą fascynacji i twórczych kryzysów, po których następowały wybuchy artystycznej energii³.

Nawet informacje biograficzne na temat Pawła Mykietyna są dość szczątkowe. Największy wkład w ich systematyzację miał prawdopodobnie Jarosław Minałto, autor publikacji *Kronika twórczości Pawła Mykietyna (Notatnik teatralny, nr 72/73)*. Z racji faktu, że autor ten jest teatrologiem, a nie muzykologiem, informacje te zostały podane w sposób lakoniczny i dość skondensowany. Zawierają jednak istotne wypowiedzi krytyków oraz ogólnikowe dane na temat zarówno kompozytorskiej, jak i wykonawczej działalności artysty.

Paweł Mykietyn, urodzony w roku 1971, ujawnił swój talent kompozytorski w bardzo młodym wieku. Mając zaledwie 20 lat napisał *La Stradę* na wiolonczelę, fortepian lub klawesyn oraz saksofon. Utworem tym zadebiutował na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*. Z perspektywy twórczości fortepianowej lata 90. były zdecydowanie najbardziej urodzajne dla kompozytora – w 1992 powstały *Cztery Preludia*, prawykonane w 1993 w Warszawie przez Macieja Grzybowskiego. Trzy lata później została napisana *Epifora* na fortepian i taśmę z tekstem Redbada Klynstry. Na premierę utworu nie trzeba było długo czekać – odbyła się w 1997 na *Warszawskiej Jesieni*.

Już najwcześniejsze dzieła Mykietyna na fortepian solo ujawniły unikalne cechy tego kompozytora. Operowały dość konserwatywnym (nawet jak na lata dziewięćdziesiąte) podejściem do instrumentu oraz komunikatywną, zrozumiałą dla

2 Gmys Marcin, *Integration Attempts. Paweł Mykietyn and the Composer's Self-Reflection*, *Musicology Today*, vol. 12, s. 52.

3 Grzegorz Piotrowski, *Czuję się wolnym człowiekiem. Rozmowa z Pawłem Mykietynem*, *Notatnik Teatralny*, nr 72-73/2013, s. 170.

„statystycznego słuchacza” harmonią. Warto także zauważyć specyficzne myślenie dramaturgiczne kompozytora. *Preludia* stanowią nietradycyjny pod względem rozkładu dynamicznego cykl. Pierwsze z nich jest bardzo ekspresyjne i dramatyczne. Następuje po nim krótkie uspokojenie w postaci drugiego utworu w cyklu, zajmującego zaledwie jedną stronę partytury. *Preludia* nr 3 oraz 4 są zaś powrotem niebywałego napięcia, które zdaje się tylko rosnąć w miarę słuchania.

Mykietyn ukończył w 1997 roku studia kompozytorskie pod kierunkiem Włodzimierza Kotońskiego. Muzykolodzy są generalnie zgodni w określaniu tego kompozytora „pionierem muzyki elektronicznej”⁴. Wyróżnił się również jako publicysta pedagogiczny – był autorem monumentalnej publikacji *Muzyka elektroniczna*, która stanowi syntezę pomiędzy praktycznym podręcznikiem dla kompozytorów, a kompendium historii muzyki elektronicznej. Pisał w niej między innymi następujące słowa: (...) *moje doświadczenia w pracy ze studentami i częste pytania ze strony zainteresowanych wskazywały, że (...) rzeczowa [techniczna] strona zagadnienia jest dla większości najbardziej interesująca*⁵. Jest więc oczywistością, że Paweł Mykietyn jako absolwent klasy kompozycji Kotońskiego, był głęboko zaznajomiony z technikami oraz specyfiką pracy nad muzyką elektroniczną. To między innymi dzięki tej wiedzy powstała *Epifora* na fortepian i taśmę, stworzona u schyłku funkcjonowania analogowych metod produkcji muzycznej⁶.

Okres twórczości Mykietyna trwający umownie do 2003-2004 roku można nazwać, przynajmniej częściowo, surkonwencjonalistycznym. Jak podaje sam kompozytor w rozmowie z Grzegorzem Piotrowskim: *Na pewno muzyka Szymańskiego mnie zafrapowała – to było najważniejsze, co wtedy usłyszałem i co mną wstrząsnęło. Sposób myślenia Szymańskiego o muzyce (...) jest u mnie obecny do dzisiaj*⁷. Paweł Szymański, tworząc termin „surkonwencjonalizm”, traktował go jako muzyczny odpowiednik surrealizmu (np. malarskiego)⁸. W tę stylistykę *Epifora* wpisuje się szczególnie dobrze, balansując pomiędzy konwencją barokową, romantyczną a osobliwie punktualistyczną. Zabiegi te tworzą dzieło spójne w swym eklektyzmie, co z powodzeniem wpisuje się w postmodernistyczną metodę kompozytorską, ściśle

4 Małgorzata Kosińska, Włodzimierz Kotoński, <https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski>

5 Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002, s.9.

6 Zob. Aneks (s. 86).

7 Grzegorz Piotrowski, op. cit., s. 174.

8 Magdalena Nowicka-Ciecierska, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego*, [w:] *Res Facta Nova* 20/2019, s. 34.

związaną między innymi z polistylizmem czy pastiszem⁹. Andrzej Chłopecki, wybitny krytyk muzyczny znany z uwielbienia dla twórczości Szymańskiego i Mykietyna, określił ją jako stosującą *ton zgola metafizycznej zadumy nad dyskretnie przywołanymi frazami Bacha i Chopina, skąpanymi w żywiole elektroakustycznej materii dźwiękowej*¹⁰.

Niezwykle istotne jest odnotowanie innego wątku w biografii Mykietyna, który może mieć znaczny wpływ na jego twórczość fortepianową, czyli komponowanie muzyki teatralnej. To właśnie pod wpływem tej twórczości kompozytor zaczyna głębiej zastanawiać się nad całościowym obrazem budowanych napięć i odpuszczeń. Agata Kwiecińska, współpracowniczka Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, postawiła w kontekście spotkania z Mykietynem następującą tezę: *doświadczenie teatralne nasycza dramaturgią jego już pozateatralne kompozycje*¹¹. Użycie słowa „dramaturgia” można tu rozumieć dwojako – zarówno jako napięte oczekiwanie publiczności na nowe premiery, jak i sposób myślenia towarzyszący procesowi kompozytorskiemu. Słowo-klucz „dramaturgia” zdaje się szczególnie dobrze współgrać z *Epiforą*, o której Mykietyn mówił następująco: *lubię [ją] w całości – i czuję się odpowiedzialny za każdą milisekundę tego utworu. Jest w nim pewna warstwa pozamuzyczna, mówiąca o rzeczach doniosłych*¹². Doniosłość w kontekście muzyki autonomicznej i teatralnej Mykietyna jest więc swoistym punktem stycznym, który przyniósł kompozytorowi I nagrodę podczas IV Międzynarodowej Trybuny Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Amsterdamie (1996) za *Epiforę* na fortepian i taśmę¹³.

Przełom XX i XXI wieku był dla Pawła Mykietyna okresem silnych przeobrażeń estetycznych. Ponownie można się tu zgodzić z Andrzejem Chłopeckim – kompozytor ten z „postmodernistycznego żonglera” lat dziewięćdziesiątych stał się jednym z najbardziej donośnych i istotnych twórców we współczesnej kulturze polskiej. W jego utworze *Krzyki* z 2002 roku widnieją tymczasowo porzucone załączki permanentnego *acceleranda*, do którego Mykietyn powróci po kilkunastu latach. Z perspektywy muzyki

9 Ryszard Nycz: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 233-235.

10 Andrzej Chłopecki, *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2017, s. 441.

11 <https://deon.pl/po-godzinach/o-muzyce-w-teatrze-i-filmie-na-spotkaniu-z-pawlem-mykietynem.396140> [dostęp: 10 VI 2022].

12 *Artysta może być egocentrykiem, ale nie narcyzem – z Pawłem Mykietynem rozmawia Anna Ignatowicz*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1084> [dostęp: 19 V 2022].

13 *Paweł Mykietyn*, Artykuł w Polskim Centrum Informacji Muzycznej, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=32&Itemid=0&lang=pl [dostęp: 20 V 2022].

na fortepian solo w biografii twórczej kompozytora nastąpiła spora luka wynosząca aż dwadzieścia dwa lata. Przyczyny tego faktu są różne – znaczny wpływ zdaje się mieć stopniowe odchodzenie od rozległej twórczości na fortepian solo w muzyce współczesnej jako tendencja światowa czy coraz bardziej uwydatniająca się dominacja muzyki kameralnej. Istotnym powodem jest również kolejne zainteresowanie Pawła Mykietyna, które skupiało się wokół mikrotonalności. Zespoły instrumentalne oraz wokarno-instrumentalne bez wykorzystania fortepianu są znacznie bardziej elastyczne pod względem stroju niż tradycyjny fortepian. Przykładowo, w *Pasji wg Św. Marka* Mykietyn wykorzystał skale dwudziestoczterotonowe¹⁴. Uzyskanie podobnego efektu na fortepianie byłoby ogromnie czaso- i pracochłonne, co skłoniło kompozytora do tworzenia na bardziej rozległe aparaty wykonawcze – orkiestry symfoniczne, duże zespoły kameralne (instrumentalne oraz wokarno-instrumentalne).

W roku 2013 ten stan rzeczy uległ zmianie. Powstał *Koncert fletowy*, wykorzystujący zupełnie nową technikę kompozytorską, którą Paweł Mykietyn uważa za dzieło swojego życia. Jest to technika tzw. permanentnego *acceleranda* oraz *ritenuta*, którego specyfika zostanie bardziej szczegółowo wyjaśniona w kolejnych rozdziałach niniejszego opisu. Istotne jest to, że metoda twórcza wykorzystywana przez kompozytora ponownie umożliwiła pisanie na fortepian bez większych utrudnień technicznych. Idea permanentnego *acceleranda* oraz *ritardanda* polega na wytworzeniu stanu pośredniego pomiędzy iluzją audytywną a obliczeniem matematycznym. Jej efektem jest wrażenie nieprzerwanego przyspieszania lub zwalniania materiału muzycznego w sensie agogicznym. Z teoretycznego punktu widzenia nosi znamiona podobieństwa do skali Sheparda, choć charakteryzuje się większym potencjałem czysto akustycznym – funkcjonowanie Skali Sheparda ograniczone jest do bardzo szczegółowo sprecyzowanych zależności dynamicznych oraz melodycznych, zwykle rozwijających się w ramach synchronicznych oktaw czystych¹⁵. Z kolei permanentne zmiany agogiczne nie narzucają jakichkolwiek rozwiązań w sferze melodyki, głośności gry czy harmoniki, pozostawiając kompozytorowi spore możliwości kreowania narracji – również na fortepianie. Znany z *Epifory*, jawnie postmodernistyczny styl nawiązujący do Pawła Szymańskiego zniknął z twórczości fortepianowej Mykietyna i został zastąpiony całkowicie autorskim pomysłem. Jego najbardziej udane realizacje z dzisiejszej perspektywy to prawdopodobnie *II Koncert wiolonczelowy* oraz *Koncert*

14 Grzegorz Piotrowski: op. cit., s. 172.

15 Eleonora Rapan, *Shepard Tones and Production of Meaning in Recent Films: Lucrecia Martel's Zama and Christopher Nolan's Dunkirk*, [w:] *The New Soundtrack*, 2/2018, s. 137.

Skrzypcowy (oba utwory napisane w 2019 roku).

Najnowszy utwór Pawła Mykietyna na fortepian solo – *Dwie Arabeski* – został napisany w 2018 roku na zamówienie Polskiego Radia Chopin. Różnica w traktowaniu fortepianu pomiędzy powstałą w 1996 roku *Epiforą* a *Dwiema Arabeskami* jest przepastna. Całość wykonywanego materiału jest podporządkowana jednej idei kompozytorskiej, realizowanej na zasadzie lustrzanego odbicia. Arabeski grane są *attaca*. Pierwsza z nich utrzymana jest w konwencji *ritardanda*, druga zaś *acceleranda*. Tworzy to nietradycyjną dramaturgicznie narrację, w której najbardziej intensywne nagromadzenie dźwięków znajduje się na początku i końcu utworu. Jego środek jest miejscem najbardziej spokojnym i pozbawionym większych napięć dynamicznych – przede wszystkim z powodu bardzo niewielkiej ilości materiału dźwiękowego.

W roku 2012 Paweł Mykietyn napisał utwór, który nie może zostać jednoznacznie zakwalifikowany jako twórczość na fortepian solo i stoi jakby „na uboczu” poszukiwań kompozytora – zarówno w kontekście całej twórczości kompozytora, jak i utworów na fortepian solo. Jest to *Klavierstück for Casio CTK731*. Utrzymany jest w charakterze specyficznego, elektronicznego scherza. Jak sugeruje sam tytuł, powstał z myślą o konkretnym modelu syntezatora Casio, który ma dla kompozytora wartość sentymentalną. Odsłona CTK731 była przez pewien czas głównym narzędziem kompozytorskim Mykietyna przy tworzeniu muzyki teatralnej. Warto odnotować, że w podobnym czasie tworzył on utwory, które nie miały jakichkolwiek punktów stykowych z *Klavierstückiem* w kontekście stylu. W latach 2010-2013 zajmował się przede wszystkim muzyką filmową i teatralną (spektakle *Koniec*, *Tramwaj*, *Opowieści afrykańskie*, *Kabaret warszawski* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, a także filmy: *Popatrz na mnie*, *Trick*, *Sponsoring*, *Bez wstydu* czy *Waleśa. Człowiek z nadziei*).

Klavierstück niewątpliwie zwraca na siebie uwagę w tym kontekście. Jego wyjątkowość polega nie tyle na warstwie czysto muzycznej, która składa się z różnorodnych kombinacji kolejności pięciu dźwięków, co na samej barwie wydobywającej się z syntezatora. Kompozytor dołączył do partytury utworu krótką instrukcję, wedle której wykonawca powinien w odpowiedni sposób zaprogramować syntezator (więcej szczegółów na ten temat znajduje się w oddzielnym rozdziale poświęconym *Klavierstückowi*), a także dokonać drobnej ingerencji w instrument w postaci wciśnięcia zapalniczki lub fragmentu kartki papieru w przycisk odpowiadający za zmianę barwy dźwięku. Efektem takiego przygotowania syntezatora jest nieprzerwanie

zmieniający się *soundbank* instrumentu, co stanowi rzadką odmianę aleatoryzmu. Zgodnie z jego klasyczną definicją, czynnikowi indeterminizmu mogą podlegać różne warstwy materiału muzycznego w utworze – wysokości dźwięków, dynamika czy kolejność wykonywania poszczególnych fragmentów danego utworu. Niewątpliwą rzadkością jest w tym kontekście zastosowanie tej zasady do samej barwy dźwięku, podporządkowując ją kompletnemu przypadkowi.

Paweł Mykietyn nie planuje w najbliższej przyszłości pisania utworów na fortepian solo. To czyni *Dwie Arabeski* z 2018 roku najbardziej aktualnym utworem fortepianowym tego kompozytora – choć on sam, jak twierdzi, nie jest z nich zadowolony. Z szerszej perspektywy, zainteresowanie Mykietyna permanentnym *accelerandem* oraz *ritenutem* oznacza powrót możliwości swobodnego komponowania na fortepian, co dzieje się przede wszystkim za sprawą bardzo szybkiego ataku tego instrumentu. Sprzyja on możliwościom rytmizacji materiału muzycznego oraz tworzenia iluzji permanentnych zmian agogicznych, choć jego względnie jednorodne brzmienie potencjalnie osłabia czysto akustyczny potencjał tej techniki kompozytorskiej. Trudno stwierdzić, czy ewentualne nowe kompozycje na fortepian solo będą ją wykorzystywać. W ostatnich latach niemal każde większe dzieło Mykietyna zawierało permanentne zmiany agogiczne, co zostało przełamane przez *Spa(s)m* na organy, flet piccolo oraz pomniejszony skład orkiestry symfonicznej napisany w 2021 roku¹⁶.

Zacytowana powyżej wypowiedź Pawła Mykietyna na temat muzyki Szymanńskiego zdaje się mieć w obecnym okresie twórczości kompozytora znaczenie szczególne. Choć trudno uznać permanentne zmiany agogiczne za surkonwencjonalne (które przecież operują przede wszystkim konwencjami, przyzwyczajeniami, idiomami), muzyka Pawła Mykietyna wciąż operuje specyficzną **dialektyką**, o której niejednokrotnie wspominał Andrzej Chłopecki¹⁷. W latach 90. polegała ona na obecności dwóch rodzajów materiału muzycznego w pisanych utworach – słyszalnego (efektu audytywnego, który otrzymuje słuchacz), a także niesłyszalnego, będącego materiałem prekompozycyjnym poddawany dekonstrukcji. I choć okres umownego surkonwencjonalizmu w twórczości Pawła Mykietyna jednoznacznie się skończył, to zgodnie z jego własnymi słowami, dwupoziomowy sposób myślenia o muzyce w stylu Pawła Szymanńskiego pozostał. Niesłyszalny materiał prekompozycyjny został

16 Małgorzata Kęsicka, *Koliber i organy*, Ruch Muzyczny (wersja internetowa), <https://ruchmuzyczny.pl/article/1216>.

17 Magdalena Nowicka-Ciecierska, op. cit., s. 35.

zastąpiony obliczeniami matematycznymi, w wyniku których powstają oznaczenia tempa zaokrąglone do dziesiątych części po przecinku. Słuchacz nie ma dostępu do tej warstwy utworu, która zyskuje przy takim zastosowaniu znaczenie jednoznacznie formotwórcze. Ukazuje się przed nim jedynie efekt maksymalnego możliwego zbliżenia danego wykonania do wyznaczników tempa zapisanych w partyturze – trudno przypuszczać, by jakikolwiek aparat wykonawczy poza komputerem był zdolny do idealnego wykonania choćby fragmentu utworu w tempach wyrażonych przy pomocy tak dokładnych liczb.

Trudno przewidzieć, w którym kierunku podążą twórcze zainteresowania Pawła Mykietyna w przyszłości. Można z dużą pewnością stwierdzić, że nie są one podyktowane właściwościami jakiegokolwiek konkretnego instrumentu czy, ogólnie rzecz biorąc, aparatu wykonawczego. Kompozytora tego interesują przede wszystkim idee, a konkretne instrumentarium jest wyłącznie środkiem do ich realizacji. Można więc zaryzykować tezę, że kolejne utwory fortepianowe Mykietyna powstaną wtedy, gdy zadecyduje on, że w odpowiedni sposób wpisałyby się w jego czysto abstrakcyjne zainteresowania muzyczne. Choć pomysł permanentnego *acceleranda* oraz *ritenuta* znajduje się we wszystkich dużych dziełach kompozytora ostatnich lat (na przykład wspomnianych powyżej koncertach smyczkowych czy *Herr Thaddausie* na bas, elektronikę i orkiestrę z 2018 roku), zdaje się, że ma on świadomość konieczności wprowadzenia większej różnorodności stylistycznej swoich utworów niż tylko praktyka permanentnych zmian agogicznych. Niektórzy kompozytorzy i krytycy zarzucają Pawłowi Szymańskiemu zamknięcie się w dość ciasnych ramach surkonwencjonalizmu. Mykietyn ewidentnie stara się uniknąć podobnego scenariusza w kontekście własnej twórczości. Jego najistotniejsze prawykonania muzyki autonomicznej z roku 2020 oraz 2021 (*Chorał i kanon* na chór *a capella* oraz wspomniany *SPA(S)M* na flet piccolo, organy i pomniejszoną orkiestrę symfoniczną) nie zawierają permanentnego *acceleranda* czy *ritenuta*. Obecnie Mykietyn zdaje się ponownie skupiać na muzyce filmowej, czego efektem jest zdobycie prestiżowej nagrody *Cannes Soundtrack Award* podczas renomowanego Festiwalu Filmowego w Cannes. Jury przyznało ją za ścieżkę dźwiękową do filmu *IO* Jerzego Skolimowskiego z 2022 roku¹⁸.

18 Aktualności Polskiego Wydawnictwa Muzycznego,
<https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/szczegoly/3460173,pawel-mykietyn-nagrodzony-w-cannes.html>
[dostęp: 23 VI 2022].

ROZDZIAŁ 2. PROBLEM POSTMODERNIZMU

Przed przystąpieniem do właściwego opisu poszczególnych utworów na fortepian solo Pawła Mykietyna oraz ich specyfiki interpretacyjnej, wykonawczej i pozamuzycznej, warto pokrótce przyjrzeć się zjawisku, które autor niniejszej pracy postanowił określić jako „problem postmodernizmu”. Wybór tych słów jest nieprzypadkowy. Każdy wykonawca muzyki takich kompozytorów jak Paweł Mykietyn czy Paweł Szymański, a być może przy próbach interpretacji muzyki drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku w ogóle, powinien choć w najmniejszym stopniu zmierzyć się ze znaczeniem równie klarownego co tajemniczego terminu „postmodernizm”. Służy on zarówno jako narzędzie głębokiej analizy zjawisk społecznych, politycznych i kulturowych, jak i oględnej i nieprzemyślanej kategoryzacji zjawisk, które nie są immanentnie postmodernistyczne w swej naturze.

Ogólnodostępny katalog Polskiego Wydawnictwa Muzycznego poświęcony Pawłowi Mykietynowi opisuje go sformułowaniem *full-blooded postmodernist*¹⁹. Po tych słowach następuje bardzo ogólnikowy opis wybranych tendencji twórczych kompozytora, ewidentnie inspirowanych takimi dziełami jak *Epifora*, *III Symfonia* czy *Pasja wg Św. Marka*. Sformułowanie, które można swobodnie przetłumaczyć jako „postmodernista z krwi i kości” zdaje się przeczyć poglądom kompozytora na własną twórczość, której nie jest jednoznacznie w stanie określić jej jako postmodernistyczną²⁰. Ten swoisty dysonans być może nie byłby szczególnie istotny w refleksji czysto teoretycznej (w której analiza utworów i technik wykorzystywanych przez kompozytora pozwala na wyprowadzenie wniosków w sposób właściwie niezależny od poglądów twórcy na własne dzieła), jednak dla wykonawcy tworzącego interpretację może mieć istotne znaczenie w kontekście występów scenicznych.

Postmodernizm sprawia trudności nie tylko na polu jego definiowania, ale również czasu trwania. Badacze głoszą, że wyklarował się na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego stulecia – między innymi w formie reakcji na katastrofalne wydarzenia II wojny światowej. Odrzucenie modernistycznych ideałów uprawiania muzyki i sztuki w ogóle przejawiało się w rezygnacji z podejścia „humanistyczno-oświeceniowego”²¹.

19 Autor nieznany, *Paweł Mykietyn*, https://pwm.com.pl/pliki/8/7/6/3060_Mykietyn.pdf [dostęp: 10 V 2022].

20 Zob. Aneks (str. 85).

21 Natalia Szwab, *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, Wydawnictwo Akademii

Oznacza to, że formotwórcza tkanka postmodernizmu opiera się przede wszystkim na negacji – czyli określeniu tego, czym epoka ta nie jest. Zostawia to otwartą furtkę dla niezliczonych i różniących się interpretacji tego terminu, jego wielokrotnego przewartościowywania oraz dokładania coraz to nowych elementów charakterystycznych na poziomie definicyjnym.

W kontekście twórczości Pawła Mykietyna na fortepian solo oznacza to swoisty chaos informacyjny, który może przytłoczyć wykonawcę. Jak grać muzykę teoretycznie przynależącą do epoki, której jednoznaczne zdefiniowanie jest właściwie niemożliwe? W związku z tym, że zadaniem pianisty jest przede wszystkim wykonawstwo, a dopiero później (jeśli w ogóle) tworzenie wykładni teoretycznej, rozwiązanie „problemu postmodernizmu” mogłoby się wydawać nieosiągalne. Mimo to, warto stworzyć uogólnione, teoretyczne podłoże dla wykonywania takich dzieł jak *Epifora* czy *Cztery preludia*, ponieważ sztuka pianistyczna w każdej epoce wymaga podstawowej znajomości terminologii, zasad oraz, co w kontekście utworów Mykietyna może być szczególnie ważne, konwencji.

Przyporządkowywanie twórczości tego kompozytora do stylistyki postmodernizmu może mieć dwa znaczenia. Pierwsze z nich stanowi operowanie pewnym uogólnieniem, które pełni przede wszystkim funkcję chronologiczną. W tym sensie termin „postmodernistyczny” oznacza umieszczenie jakiejś twórczości w zakresie od późnych lat 50. aż do dnia dzisiejszego. Korzysta się z niego w podobny sposób, co z takich określeń, jak „barokowy” czy „klasycystyczny”, czyli uogólnień czasowych, które komunikują stylistykę utworu w oparciu o wiedzę ogólną.

Drugie znaczenie jest bardziej szczegółowe i, być może, specjalistyczne. Mimo trudności z jednoznacznym zdefiniowaniem postmodernizmu, dzięki dziesiątkom lat badań i krytycznej analizy sztuki, filozofii i myśli społecznej w ogóle, udaje się osiągnąć umowny konsensus pomiędzy różnymi interpretacjami znaczenia i specyfiki postmodernizmu. Jak podaje Alicja Jarzębska, najczęściej wymieniane cechy tzw. „modelowej postmodernistycznej formacji ideowej” to m.in.:

- odrzucenie ideologii postępu (...), akceptacja koncepcji „bazaru kultury”,
- postawa ironiczna, bezrefleksyjna, bliska ludyczności gra,
- brak wartości w zakresie estetyki i etyki,
- (...) poszukiwanie kontaktu z szerszym gronem odbiorców w bezideowym świe-

Muzycznej w Krakowie, Kraków 2020, s. 24.

cie konsumpcji (...)²².

Nietrudno zauważyć, że dla wykonawcy tylko część z wymienionych powyżej cech może mieć istotne znaczenie. Istotny jest m.in. wynikający z niej eklektyzm, parodystyczność czy naśladownictwo (zwłaszcza w kontekście konwencji muzycznych minionych epok). W praktyce jednak okazuje się, że gra z przeszłością, zwana na gruncie muzycznym surkonwencjonalizmem, ma większe zastosowanie do muzyki Pawła Szymańskiego niż Mykietyna. Ten pierwszy, zresztą współtwórca tego terminu, pozostał w stylistyce dialogowania z tradycją niemalże do dziś²³. Mykietyn zaś po latach 90., czyli po napisaniu *Czterech Preludiów* oraz *Epifory*, zdecydował się na poszukiwania w obrębie techniki mikrotonowej, świadomie rezygnując z postmodernizmu wyrażanego środkami surkonwencjonalistycznymi²⁴.

Rozwiązanie „problemu postmodernizmu” oraz wieloznaczności tego terminu tkwi w poprawnej identyfikacji tych aspektów utworów Pawła Mykietyna, które zdają się w sposób najbardziej naturalny spełniać umowne konwencje postmodernizmu – rozumianego nie jako ogólne określenie epoki, lecz konkretny zestaw środków i zabiegów stylistycznych. Do tej kategorii z pewnością należy *Epifora*, szczegółowo opisana w jednym z kolejnych rozdziałów. Zawiera jednoznaczne odwołania do muzyki Jana Sebastiana Bacha oraz Fryderyka Chopina, na różne sposoby wykorzystując polifoniczne techniki kompozytorskie w sensie barokowym (niezależne prowadzenie głosów przy zachowaniu tonalności) oraz połączenia funkcyjne często wykorzystywane w utworach Chopina i innych kompozytorów romantycznych. Do jednego z najbardziej charakterystycznych i oczywistych przejawów stylistyki postmodernizmu należy dekonstrukcja, zastosowana w prologu *Epifory*, wykonywanym przez fortepian solo bez towarzyszenia taśmy.

Pozostałe utwory fortepianowe Mykietyna nie zawierają tak ewidentnej gry konwencjami muzycznymi. *Cztery Preludia* nie dialogują z przeszłością w taki sposób, jak *Epifora*, zachowując jednak pewne aspekty tradycyjnej wirtuozerii. Pozorna dekonstrukcja, pozornie pojawiająca się w finałowym utworze tego cyklu, jest czysto fasadowa – materiał prekompozycyjny, na podstawie którego miałyby być dokonana, nie istnieje. Jak podaje kompozytor, podstawą tego *Preludium* jest prosta sekwencja sześciu

22 Alicja Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, [w:] *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, opracowanie zbiorowe pod red. Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Pai-Stach, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2007 s. 15.

23 Krzysztof Kwiatkowski, *Szymański*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 67.

24 Grzegorz Piotrowski, op. cit., s. 172.

dźwięków, za którymi nie kryje się surkonwencjonalizm²⁵.

Dwie Arabeski, również szczegółowo opisane w jednym z kolejnych rozdziałów, również nie zawierają konkretnych odniesień do muzyki minionych epok. Choć zdają się nawiązywać do Debussy'ego, podobieństwa są raczej fasadowe. Zamiast uprawiać grę, jak na „postmodernistycznego żonglera” przystało, Mykietyń zastosował w *Arabeskach* swoją najnowszą koncepcję – permanentne *accelerando* oraz *ritardando*, czyli swoistą audytywną iluzję, podobną do skali Sheparda czy rytmu Risseta, jednak realizowaną przy pomocy całkowicie akustycznych (nie-elektronicznych) środków.

Uporczywa kategoryzacja muzyki na fortepian solo Pawła Mykietyńa w konwencji postmodernizmu zdaje się być poprawna w ogólnikach – zwłaszcza w kontekście jego twórczości z lat 90., gdy pozostawał pod silnym wpływem Pawła Szymańskiego²⁶. Jednak przy bliższym spojrzeniu zdaje się mieć tylko częściowe zastosowanie do omawianych utworów. Wykonawstwo sceniczne tej muzyki nie może być więc w swej naturze przesiąknięte dążeniem do przywołania umownej stylistyki muzycznego postmodernizmu, ponieważ tylko część jego cech znajduje odzwierciedlenie w omawianych utworach.

25 Zob. Aneks (s. 83).

26 Cyt. Za: Krzysztof Kwiatkowski, *Szymański*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 69.

ROZDZIAŁ 3. CZTERY PRELUDIA

Nietrudno zauważyć, że *Cztery Preludia* są cyklem, który z całego dorobku Pawła Mykietyna na fortepian solo odniósł największy sukces sceniczny. *Epifora* jest wymagająca pod względem techniczno-realizacyjnym, a *Dwie Arabeski* pozostają pozycją niewydaną i niedostępną do odsłuchania na nośniku płytowym lub w Internecie. *Preludia* mają zaś ugruntowaną pozycję sceniczną, za co odpowiada szereg obiektywnych czynników.

Najważniejszym z nich jest język muzyczny. Paweł Mykietyn napisał *Cztery Preludia* w sposób bardzo przystępny. Operują niemal całkowicie tonalną harmoniką, nie wystrzega się takich elementów dzieła muzycznego jak tradycyjnie rozumiana melodia czy funkcyjne połączenia harmoniczne (np. w III *Preludium*). Zawierają rozsądnie rozplanowane elementy wirtuozowskie i są możliwe do opanowania przez większość wykształconych lub uczących się pianistów. Wykonywał je również sam kompozytor, dopasowując stopień ich trudności do własnych możliwości pianistycznych. W związku z tym, że Mykietyn nie jest pianistą z wykształcenia, *Cztery Preludia* pozostają w zasięgu większości studentów i absolwentów fortepianu.

Omawiany cykl charakteryzuje się nietradycyjnym rozkładem dramaturgicznym. Pierwsza, trzecia oraz czwarta część cyklu to bardzo dynamiczne utwory, w których napięcie dystrybuowane jest niemal równomiernie od początku do końca kompozycji. Jedynym „odpuszczeniem” jest druga część cyklu, trwająca niewiele ponad jedną minutę. Taka dystrybucja napięcia angażuje słuchacza w narrację.

Dla wygody osób czytających, wszystkie przykłady nutowe dotyczące poszczególnych preludiów zostały umieszczone bezpośrednio po omówieniu każdego z nich.

3.1 *Preludium I – tempo circa 80*

Forte fortissimo, charakter *dramatico* oraz nieprzerwane wciśnięcie prawego pedału przez niemal dwadzieścia trzy takty – w taki sposób rozpoczyna się pierwsze *Preludium* Pawła Mykietyna. Kompozytor decyduje się w nim na radykalne ogranicze-

nia fakturalne – treść muzyczna dokładnie pięćdziesięciu czterech taktów utworu składa się wyłącznie z oktav czystych. Faktura ta skonkludowana jest krótką, nie-oktawową *codą* w sposób absolutny, wypełniając ok. 85% przebiegu utworu.

Paweł Mykietyn stwierdził w przeprowadzonym z autorem niniejszego opisu wywiadzie, że zależało mu na dramatycznym rozpoczęciu cyklu, co wprost sugeruje określenie *dramatico* (zob. il. 1). Co najmniej równie istotnym nośnikiem tej dramaturgii co monumentalnie brzmiące oktawy, jest wspomniany prawy pedał, który na przestrzeni całego dzieła trzeba wcisnąć na początku oraz wymienić go dokładnie jeden raz. Istotne znaczenie ma tutaj tempo, które zdaje się odbiegać od innych przykładów podobnego wykorzystania faktury oktavowej w utworach fortepianowych – zarówno w dziedzinie muzyki współczesnej, jak i wcześniejszej. Równie ważnym elementem tej kompozycji, który współtworzy ogólne napięcie, są nieregularnie porozmieszczane akcenty w partiach zarówno prawej, jak i lewej ręki (zob. il. 1-2). Początkowo tworzą one swoistą linię melodyczną w partii prawej ręki, na moment przekształcając się w częściowo synkopowany chorał dwugłosowy.

Pierwsze z preludiów zdaje się być zderzeniem słuchacza ze „ścianą dźwięku”, materiałem o bardzo dużym, intensywnym wolumenie. Najbardziej interesującą warstwą dzieła jest niewątpliwie harmonika, tworząca się na podstawie wybrzmiewających na nieprzerwanej pedalizacji, nakładających się na siebie oktav. Niemal całe Preludium stanowi de facto swoistą, ruchliwą plamę dźwiękową. Jej najdłużej wybrzmiewające elementy warunkowane są siłą wykonywanych akcentów – to one brzmią najdłużej, łącząc się w konfiguracje z nowymi elementami przy zmianach materiału.

Nietrudno zauważyć, że ogólna dramaturgia Preludium warunkowana jest, między innymi, rejestrem oktav. Najbardziej ekspresyjny fragment, znajdujący się na końcówce przedostatniej oraz początku ostatniej strony utworu, obejmuje dźwięki oktawy dwukreślnej i trzykreślnej w prawej ręce oraz razkreślnej i dwukreślnej w ręce prawej (zob. il. 3). Stanowi to efekt przebycia dokładnie dwóch oktav do góry w prawej ręce w stosunku do materiału dźwiękowego z początku utworu. „Dystans” dzielący początek utworu a jego kulminację w przypadku lewej ręki wynosi ponad półtorej oktawy.

Specyfika wykonawstwa pierwszego *Preludium* polega, oprócz detali typowo technicznych, na nietradycyjnym stosunku oznaczonego w utworze tempa do jego struktury formalnej. W klasycznej pianistyce przyjęło się, że rozległe wykorzystanie struktur oktavowych (a zwłaszcza oktav naprzemiennych lub *unisono*) służy ekspono-

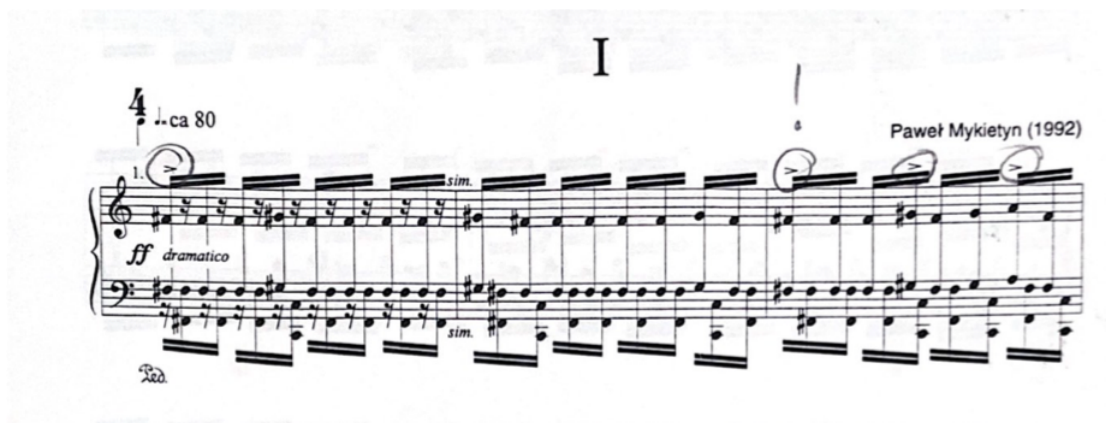
waniu wirtuozowskiego charakteru kompozycji. Jedne z najbardziej znanych przykładów tej zależności to m.in. Etiuda h-moll op. 25 nr 10 Fryderyka Chopina, Etiuda F-dur *Allegro Barbaro* op. 35 nr 5 Charlesa Valentina-Alkana czy pochody oktauwowe w środkowej części utworu *Funerailles* z cyklu *Harmonies poetiques et religieuses* Ferencza Liszta. Tymczasem w przypadku Pawła Mykiety, mimo utrzymania niemal całego utworu w fakturze oktauwowej, tempo wynosi zaledwie 80 bpm dla jednej ćwierćnuty (zob. il. 1).

Ten pozorny dysonans pomiędzy fakturą a tempem jest podyktowany względami praktycznymi. Jak zostało wskazane powyżej, jednym z formotwórczych czynników omawianego Preludium jest wybrzmiewanie oktauw na nieprzerwanie wciśniętym prawym pedale instrumentu (zwłaszcza tych zaakcentowanych). W celu jak największego uwydatnienia tego zjawiska, konieczne jest wykonanie utworu w podanym przez kompozytora lub niewiele szybszym tempie. W przypadku potraktowania oktauw utworu w sposób typowo wirtuozowski (a zatem zagrania ich szybciej), oktawy staną się wyłącznie materiałem melodycznym, a ich wybrzmienie przestanie być dobrze słyszalne wskutek obiektywnego zmniejszenia przerw pomiędzy nimi. Oznaczałoby to zaniechanie ich odpowiedniego wybrzmiewania.

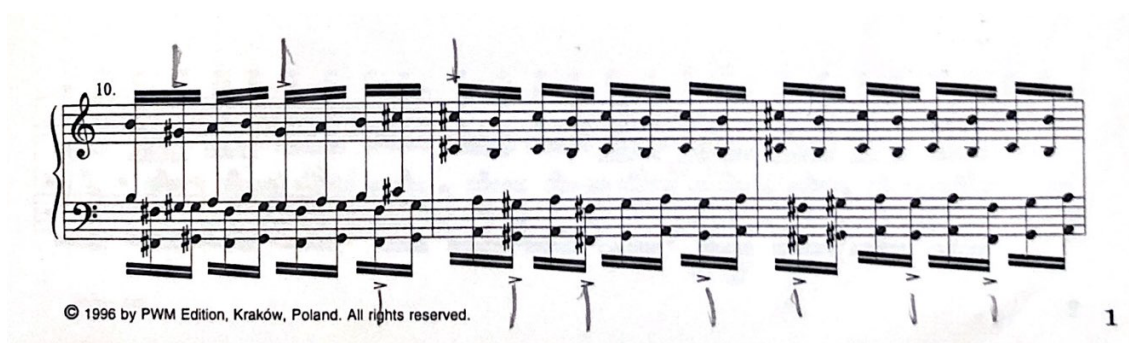
Paweł Mykiety wykorzystał zatem fakturę znaną od setek lat (pochody oktauwowe), ale poprzez nadanie im kontekstu harmonicznego za pośrednictwem rozległej pedalizacji, nadał im znaczenie harmoniczne zamiast melodycznego. Faktura ta nabrała pod jego piórem zupełnie nowej jakości, która eksponuje długość brzmienia oraz nakładające się na siebie harmonie. Dobranie odpowiedniego tempa jest jednym z podstawowych zadań wykonawcy w omawianym utworze. Kompozytor, nadając nowy kontekst często wykorzystywanej w klasycznej pianistyce fakturze, dokonuje jej twórczego przeobrażenia – znacznie ogranicza element wirtuozowski polegający na „popisowości” oktauw, jednocześnie silnie podkreślając składnik dramaturgiczny. Przez pierwsze *Preludium* zdaje się przebijać idiom toccaty, jednak w istocie utwór ten jest efektem swobodnych improwizacji kompozytora przy fortepianie. Odniesienie do dawnych, wirtuozowskich form muzycznych jest raczej przypadkowe. Naprzemienne oktawy w tempie 80 bpm nie stanowią znacznej trudności wykonawczej i są osiągalne nawet dla uczniów ostatnich klas szkół muzycznych II stopnia.

W związku z tym, że pierwsze *Preludium* w kontekście reszty utworów cyklu przysłowiowym „trzęsieniem ziemi”, jego druga część stanowi znaczny oraz jedyny w ramach całego dzieła ogólny spadek napięcia muzycznego. *Coda* pierwszej części jest

nieporównywalnie spokojniejsza niż cały poprzedzający ją materiał (zob. il. 4). Przygotowuje ona słuchacza do melancholijnego spokoju drugiego *Preludium*.



Ilustracja 1. Paweł Mykietyn – Preludium 1, t. 1-3. Widoczna faktura oktawaowa oraz intensywna dynamika wywołująca wrażenie “zderzenia ze ścianą dźwięku”. W t. 1 oraz 3 widoczne akcenty, pojawiające się w sposób nieregularny w większości utworu.



Ilustracja 2. Paweł Mykietyn – Preludium 1, t. 10-12. Widoczna ukryta polifonia fragmentu, realizowana przy pomocy akcentów w partiach lewej i prawej ręki. Wyodrebnienie wybranych oktav przy ogólnej powtarzalności faktury nasuwa skojarzenia z chorałem dwugłosowym.



Ilustracja 3. Paweł Mykietyn – Preludium 1, t. 49-52. Kulminacja utworu. Najwyższe umiejscowienie oktav w całym jego przebiegu. Widoczne sforzata, skontrastowane z dynamiką pianissimo.



Ilustracja 4. Paweł Mykietyn – Preludium 1, t. 52-64. Widoczne przerwanie faktury oktawowowej, wystąpienie łącznika (t. 55) w postaci schodzących w dolne rejestry fortepianu akordów rozłożonych, a także czasowe zatrzymanie akcji dzieła na dźwięku fis kontra. Coda utworu nie stanowi całkowitego wygaszenia dynamicznego, lecz zauważalne jego zwiększenie do poziomu mezzoforte.

3.2 *Preludium II* – tempo circa 48

Drugie *Preludium* zawiera się w zaledwie szesnastu taktach. Utwór ten można podzielić na trzy odcinki. Pierwszy z nich (takty 1-4) prezentuje frazę graną przez prawą rękę w środkowych i górnych rejestrach fortepianu i jest zwieńczony motywem kodalnym w takcie 4. Drugi odcinek, zawierający się w taktach 5-12, prezentuje frazę mającą charakter odpowiedzi na materiał z czterech pierwszych taktów. Rozpoczyna się ona, podobnie jak poprzednia, w środkowych rejestrach fortepianu, by następnie zejść aż do dźwięku a kontra, po czym skokowo wrócić do oktawy razkreślnej. Wykonywana jest przez rękę lewą. Ponownie pojawia się motyw kodalny, który od 9 do 12 taktu poddany jest powtórzeniom oraz rozwinięciu. Omawiane odcinki (takty 1-4 oraz 5-12) mają charakter pytania i odpowiedzi, przy czym odpowiedź osiąga znacznie większą dynamikę, dochodząc do głębokiego *forte* w niskich rejestrach fortepianu.

Takty 13-16 są ostatnim odcinkiem i kulminacją utworu. Zawierają materiał z części pierwszej frazy (partia prawej ręki z taktów 1-3) oraz drugiej (partia lewej ręki taktów 5-7). Partie te zostają na siebie nałożone tworząc syntetyczny finał. Pedalizacja ostatniego taktu nakłada występujący po raz ostatni motyw kodalny na współbrzmienie dźwięków c, d oraz es rozrzuconych po środkowych i niskich rejestrach instrumentu. Nałożenie się tych dwóch elementów tworzy wybrzmiewające składniki odpowiadające akordowi nonowemu c-moll z dodaną sekstą.

Paweł Mykietyn zdecydował się na stworzenie jak największego kontrastu dynamicznego i wyrażonego między pierwszym a drugim *Preludium*. Szczegółowo opracowana pedalizacja sprzyja subtelnemu podkreślanii konkretnych składników harmonicznych – przede wszystkim tych, które znajdują się w dolnych rejestrach instrumentu. Cały utwór został skomponowany wielowarstwowo, wykorzystując trzy systemy. Dwa z nich, dolny i środkowy, wykonywane są przez lewą rękę, a najwyższy przez prawą. Systemy te operują częściowo niezależnymi planami dynamicznymi (takt 1, 5, 6) oraz dźwiękami w oddalonych od siebie rejestrach fortepianu. W niektórych fragmentach utworu Mykietyn rezygnuje z niezależności dynamicznej poszczególnych systemów, a także zbliża do siebie występujący w nich materiał pod względem wysokości dźwięków. Przykładowo, w taktach 3 oraz 4 wszystkie systemy operują jednolitymi pionami dynamicznymi, mimo że zaledwie chwilę przed utwór rozpoczynał się od dynami-

ki *piano* w systemie górnym, *forte* w środkowym oraz *pianissimo* w dolnym. Rozrzucenie materiału po różnych rejestrach instrumentu zanika przede wszystkim w motywie kodalnym występującym w takcie 4, a następnie powtarzanym w taktach 8-11.

Opisane powyżej czynniki zdają się przemawiać za tezą, że w drugim *Preludium* kompozytor starał się przełamać monolityczny dramatyzm poprzedniej części cyklu. Wprowadził narrację wielowątkową i niejednorodną brzmieniowo, subtelną i zniuansowaną. Mimo tego, że warstwa dynamiczna utworu nie stroni od *forte* samego w sobie, ogranicza go raczej do pojedynczych współbrzmień czy dźwięków (takty 4, 6, 8). *Fortissimo* występuje w utworze jeden raz — w takcie nr 15 oraz pod koniec 14.

Kompozycja, choć jest zaledwie przerywnikiem pomiędzy dwiema częściami cyklu o nieporównywalnie większym ładunku emocjonalnym i dynamicznym, prezentuje interesujący zabieg — najpierw prezentację dwóch niezależnych fraz, a następnie nałożenie ich na siebie w niemal niezmienionej formie. Podobne praktyki występują powszechnie choćby w ścisłej polifonii, jednak zastosowanie ich poza np. fugą w muzyce fortepianowej pojawia się dość rzadko.

W taktach 13-15 omawianego *Preludium* frazy z taktów 1-3 oraz 5-7 zostają na siebie nałożone, tworząc strukturę o charakterze polifonicznym z w większości pokrywającą się warstwą rytmiczną. Mykietyń ponownie znosi niezależność dynamiczną poszczególnych systemów, opierając dramaturgię ostatniej frazy o piony dynamiczne obowiązujące we wszystkich systemach jednocześnie. W taki sposób subtelnie skonstruowane, nieco zantagonizowane motywy stały się jednością dynamiczną podczas ostatniej kulminacji utworu.

Omawiany zabieg ma historyczną paralelę we wczesnej twórczości Dymitra Szostakowicza. Druga część cyklu *Dziesięciu Aforyzmów* na fortepian Dymitra Szostakowicza, *Serenada*, przebiega w bardzo podobny sposób. Dwa charakterystyczne, schromatyzowane motywy pojawiają się niezależnie od siebie w zróżnicowanych rejestrach fortepianu. Po zakończeniu ich ekspozycji następuje trzecia – tym razem symultaniczna. Zachowuje ona całkowitą synchroniczność rytmiczną.

Silne podobieństwo formalne zabiegów uskutecznionych przez Mykietyńa do pomysłów Szostakowicza nie oznacza jednak podobieństwa dramaturgicznego. W przypadku omawianych *Czterech Preludiów*, symultaniczna ekspozycja obu fraz prowadzi do najgłośniejszego dynamicznie punktu w utworze, a następnie fermaty *lunga*, peł-

niącej funkcję rozładowania napięcia. W przypadku Szostakowicza, cała *Serenada* nie ma zapisanych praktycznie żadnych zmian dynamicznych – zamierzonym efektem było stworzenie specyficznego, urozmaiconego rytmicznie dwugłosu, który zmienia pojmowanie znanego dotychczas materiału poprzez ujawnienie w nim dysonansów.

Paweł Mykietyn wykorzystał zatem zabieg, który niewątpliwie pojawiał się wcześniej w literaturze fortepianowej, choćby w XX wieku. Podporządkował go jednak mniej dysonującej harmonii, a także innemu rozkładowi dramaturgii w ramach całego cyklu — nadrzędną rolą drugiego *Preludium* jest rozładowanie napięcia powstałego po poprzedniej części zbioru. Utrzymanie głośnych dynamik oraz szybkich temp w trzech preludiach pod rząd nie wpływałyby dobrze na odbiór tych utworów jako całości – istniałoby ryzyko szybkiego znużenia nagromadzeniem podobnego dynamicznie materiału. Po raz kolejny kompozytor zastosował pewną (tym razem wysoce specyficzną) konwencję, nadając jej nowy jakościowo kontekst.

des fig ab II^c

The image shows a handwritten musical score for Paweł Mykietyn's Preludium II. The score is written on three systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) is marked '1. ca 48' and 'tranquillo e maestoso'. The second system (measures 5-8) is marked '2.' and '5.'. The third system (measures 9-12) is marked '9.' and 'smorz.'. The fourth system (measures 13-16) is marked '3.' and 'più mosso'. Red boxes highlight specific musical phrases in measures 1, 5, and 13. The score includes various dynamic markings (p, mf, pp, f) and tempo markings (tranquillo e maestoso, più mosso, rit., a tempo). The piece concludes with a 'sim.' (simile) marking and a time signature of 'ca 1'30''.

Ilustracja 5. Paweł Mykietyn – Preludium II, całość. Zaznaczenia w t. 1 oraz 5. ukazują początki dwóch pierwszych fraz utworu. Zaznaczenia w t. 13 ukazują początki powtórzeń tych motywów podczas syntetycznego finału, będącego kulminacją utworu.

Серенада II Serenade

$\text{♩} = 208 \text{ sempre } \text{♩} = \text{♩}$

p

legato
una corda

legato

Ilustracja 6. Dymitr Szostakowicz – Serenada z cyklu Aforyzmy. Pierwsza linijka ukazuje takty 1-5, druga linijka takty 12-15, natomiast trzecia – takty 23-26. Zakreślone na czerwono początki fraz stanowią początkowo niezależne wystąpienia. Drugie z nich jest symultaniczne dla obu fraz pod względem rytmu. Widoczne jednoznaczne podobieństwo do struktury formalnej II Preludium Pawła Mykietyna.

3.3 Preludium III – tempo circa 114

Trzecie preludium operuje najbardziej konwencjonalną techniką pianistyczną z całego cyklu. Obejmuje stale powtarzane przez większość utworu pasaże, „skoki” w partii prawej ręki o dużej rozpiętości, a także wieloplanowość frazową oraz dynamiczną, co częściowo kontynuuje sposób prowadzenia narracji poprzedniego *Preludium*.

Utwór można podzielić na trzy umowne „części” oraz krótką *coda*. Ich rozkład wygląda następująco, co sugeruje sam kompozytor zmieniającą się fakturą dzieła:

- część 1 — takty 1-46, dająca się podzielić na odcinki A (t. 1-5), B (t. 5-23), A1 (t. 23-29) oraz B1 (t. 30-46),
- część 2 (*Meno mosso*) — takty 47-51 z repetycją,
- część 3 (*Ancora piu mosso*) — takty 52-66,
- krótka *coda* — takty 67-71.

III *Preludium* rozpoczyna się on monumentalną oktawą w kontrastujących rejestrach, tworząc podstawę harmoniczną dla powtarzanych akordów naprzemiennych, zapisanych przy pomocy trzydziestodwojek przerywanych ósemkami (zob. il. 7). Podstawową trudność odcinka A oraz A1 części pierwszej z punktu widzenia pianistycznego stanowi zachowanie odpowiednich proporcji czasowych pomiędzy szybko powtarzanymi schematami akordów. Po raz pierwszy od początku cyklu pojawia się wykorzystanie pianistyki obliczonej pod efekt jednoznacznie wirtuozowski i eksponujący sprawność techniczną wykonawcy.

Partia lewej ręki w odcinkach B oraz B1 pierwszej części *Preludium*, a także partia prawej ręki w części 2 oraz pierwszy takt części 3 są niemal w całości podporządkowane ścisłym seriom dodekafonicznym. Początkowo występują one w sposób częściowo zawoalowany w narracji, pojawiając się na tle powtarzanych akordów rozłożonych. Ich zróżnicowane wartości rytmiczne powodują, że zyskują charakter niemalże melodyczny. Dopiero drugiej części utworu (*Meno mosso*) pojawiają się w sposób bardziej zwarty i czytelny. Ich szczegółowy rozkład został podany poniżej. Wszystkie serie

uwidaczniające się w przykładach nutowych zostały oznaczone identycznymi kolorami co te, pojawiają się w szacie graficznej poniższej tabeli oraz opatrzone literami X, Y oraz Z.

SERIA X												
LP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dźwięk	fis	h	cis	g	e	d	c	es	as	b	a	f
INWERSJA SERII X												
LP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dźwięk	fis	cis	h	f	as	b	c	a	e	d	es	g
SERIA Y												
LP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dźwięk	fis	ais	h	a	e	des	es	f	gis	d	c	g
INWERSJA SERII Y												
LP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dźwięk	fis	d	des	es	as	h	a	g	e	b	c	f
SERIA Z												
LP	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dźwięk	e	h	fis	cis	gis	es	b	f	c	g	d	a

Po sekwencji akordowej (odcinek A części 1) następuje pokaz rozpisanej oktawowo serii X w dolnych rejestrach instrumentu (takty 6-12) przy akompaniamencie rozłożonych akordów w prawej ręce (zob. il. 7). Jest on nośnikiem rozwoju dynamicznego omawianej części utworu wspólnie ze zmieniającymi się harmoniami. Po kilku taktach dołącza do niego seria Z (takty 13-18). Odpowiednie wykonanie tej już trzyplanowej narracji wymaga czynienia szybkich skoków lewą ręką, która jest odpowiedzialna za pokazy serii zarówno w środkowym, jak i dolnym systemie. Utrzymanie odpowiedniego balansu dynamicznego staje się bardziej wymagające w taktach 31-46, poprzedzonych chwilowym powrotem do faktury akordów naprzemiennych w taktach 23-29

(jest to odcinek A1 pierwszej części utworu, bardzo zbliżony fakturalnie do A). Jednak od taktu 31, oktawy napisane w dolnych rejestrach nie są głównym nośnikiem rozwoju dynamicznego utworu. Odpowiada za nią przede wszystkim środkowy system, umownie „melodyczny”, który opisany jest zawsze intensywniejszą dynamiką niż dolny. Jest to kolejna trudność pianistyczna do pokonania — oktawy w niskich rejestrach niełatwo jest wykonać w niskiej dynamice przy zachowaniu szybkiego tempa oraz sposobu gry wymagającego właściwie nieprzerwanego przenoszenia dłoni na przestrzeni około czterech oktaw.

W taktach 40-46, czyli pod koniec odcinka B1 pierwszej części, dynamika utworu jest stopniowo wygaszana. W takcie 47 następuje gwałtowne przerwanie dotychczasowej organizacji materiału dźwiękowego (zob. il. 11). Rozpoczyna się druga część utworu. Trzyplanowa narracja zostaje zastąpiona przez wprowadzenie struktur przywodzących na myśl estetykę punktualistyczną, a dzieje się to w wolniejszym tempie *Meno mosso*. Trzy systemy, zachowane w obrębie jednej linijki, są obecne przede wszystkim ze względów praktycznych — w celu umożliwienia wygodnego rozczytania najniższych dźwięków.

Meno mosso ujawnia w sposób jednoznaczny budulec właściwie całego trzeciego Preludium. W partii prawej ręki pojawiają się seria X, jej inwersja, a także seria Y. Nowością jest prezentacja inwersji serii Y, która nie pojawiała się wcześniej w utworze w sposób ścisły (zob. il. 11, t. 47-52). Paweł Mykietyn zaprezentował tu wyjątkową sprawność kompozytorską – dopiero na przedostatniej stronie utworu jednoznacznie odkrył materiał, który warunkuje cały dotychczasowy jego przebieg. Wcześniejsze występowanie serii było niejako zawoalowane przez powtarzające się rozłożone akordy, które nadawały trzeciemu *Preludium* narrację bardziej horyzontalną, niż wertykalną. Istotne w tym kontekście jest również silne zróżnicowanie rytmiczne serii prezentowanych w pierwszej części utworu, które nie występuje z taką intensywnością w *Meno mosso*.

Serie dodekafoniczne zastosowane w *Meno mosso* III *Preludium* umieszczone są w specyficzny sposób. Zawsze występują w prawej ręce i poprzepłatane są dwiema inwersjami. Wypełniają cały omawiany fragment utworu prowadząc bezpośrednio do jego trzeciej części — *Ancora piu mosso*. Towarzyszy im partia lewej ręki w niskich rejestrach instrumentu, która nie jest skonstruowana wedle ścisłych zasad serii dodekafonicznej (choć można zaryzykować tezę, że próbuje ją imitować). Zależności

brzmieniowe pomiędzy seriami w prawej ręce a dopełnieniem w lewej mają charakter „ukrywający” atonalność zastosowanych serii, tworząc miejscowe napięcia i rozwiązania harmoniczne. Sekwencja dwóch serii z inwersjami skonkludowana jest przez krótką trzecią część utworu, czyli *Ancora piu mosso*, „zapętłającą” fragment jednej z nich (zob. il. 11, t. 52-54). Jest to przykład drobnej, naocznej dekonstrukcji, spełniającej kryteria postmodernistyczne, lecz nie surkonwencjonalistyczne — materiał dźwiękowy pozbawiony nawiązań historycznych prezentowany jest najpierw w pełnej formie, a następnie poddawany fragmentacji i obsesyjnej repetytywności. *Preludium* wieńczy krótka *coda*, będąca reminiscencją kilku elementów: rozłożonych akordów w partii prawej ręki odcinków B oraz B1 pierwszej części, punktualistycznego stylu drugiej części utworu, a także oktafów występujących na początku odcinków A oraz A1 części pierwszej.

Nietrudno zauważyć, że duża część materiału dźwiękowego prezentowanego w partii prawej ręki fragmentów wieloplanowych omawianego *Preludium* jest całkowicie zgodna z przedstawionymi powyżej seriami. Od czasu do czasu, ze względu na konieczność utrzymania odpowiedniej narracji utworu, pojawiają się w nich drobne zmiany. Pojawiają się również fragmenty nieserialne. Z reguły serie występują w całości, oczywiście charakteryzując się wysoce zróżnicowaną warstwą rytmiczną. Jest to podyktowane fizyczną niemożnością naciśnięcia dwóch dźwięków naraz w oddalonych od siebie rejestrach fortepianu przy pomocy jednej ręki.

Po raz kolejny Paweł Mykietyn wykazał się twórczą inwencją w łączeniu nowoczesnych technik z przystępnym językiem muzycznym. Choć tonalne harmonizowanie ścisłych serii nie jest wielkim novum (czynił tak np. Igor Strawiński w II części *Septetu* na klarnet, fagot, róg, fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, albo Dymitr Szostakowicz w I części *XV Symfonii* w partii trąbki), stanowi przystępne w słuchaniu połączenie techniki radykalnej awangardy lat 20. z nowszym językiem muzycznym. Kompozytor czyni to w sposób właściwie niezauważalny przez większość utworu, ponieważ głównym nośnikiem tonalności są powtarzające się pasaże prawej ręki (zob. il. 7-10). Pomiędzy ostatnimi dźwiękami napiętego dramaturgicznie III *Preludium* a finałem cyklu następuje względnie niewielkie odpuśczenie napięcia. Jego ostatnie dźwięki to oktaf składający się z dźwięków h w górnych i dolnych rejestrach fortepianu. Dzięki temu następuje imitacja połączenia funkcyjnego pomiędzy przedostatnim a ostatnim utworem, ponieważ IV *Preludium* rozpoczyna się od heksakordu złożonego z dźwięków e, fis, g, a, h oraz c — pokrywają się one z pierwszymi sześcioma dźwiękami gamy e-

moll. Wskutek tego można odnieść wrażenie, że ostatnie dźwięki przedostatniej części cyklu są dominantą, zaś pierwszy przebieg szesnastkowy IV *Preludium* – toniką.

The image shows a musical score for Paweł Mykietyn's Preludium III, measures 1-11. The score is in G major, 2/4 time. It features a complex texture with many sixteenth-note chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. Yellow boxes highlight specific passages: measures 1-5 (labeled 'A'), measures 6-12 (labeled 'B'), and a series of measures from 6 to 12 (labeled 'X').

Ilustracja 7. Paweł Mykietyn – Preludium III, t. 1-11. Początek pierwszej części utworu (jej odcinek A widoczny w całości w t. 1-5, fragment odcinka B widoczny w taktach 6-12). Na żółto zaznaczona seria X).



Ilustracja 8: Paweł Mykietyn, Preludium III, t. 13-16. Widoczne pokazy serii X oraz Z (zaznaczone odpowiednio na pomarańczowo oraz niebiesko). Akompaniament prawej ręki nieprzerwanie operuje fakturą akordów rozłożonych. Na szaro został zaznaczony początek powtórzenia serii Z (t. 16).



Ilustracja 9: Paweł Mykietyn – Preludium III, t. 31-32. Widoczne nałożenie dwóch serii (X) i dolnym (Y). Głównym nośnikiem rozwoju dynamicznego staje się środkowy system, na powyższej ilustracji opatrzony dynamiką mezzoforte. Pojawiająca się w najniższym systemie seria Y oznaczona jest dynamiką mezzopiano.



Ilustracja 10: Paweł Mykietyn – Preludium III, t. 31-32. Widoczne zagęszczenie materiału w lewej ręce oraz konieczność wykonywania rozległych skoków podczas gry. Takt 33 zawiera zakończenie serii X oraz rozpoczęcie jej inwersji w środkowym systemie. W dolnym systemie znajduje się fragment serii Y.

3.4 Preludium IV – *Prestissimo possibile*

Finałowe, czwarte *Preludium* kompozytor uważa za najbardziej udane z całego cyklu. Zawiera ono pewne przejawy typowych praktyk postmodernistycznych, takich jak dekonstrukcja czy nasilona repetytywność. Ze wszystkich *Preludiów* zdaje się ono mieć najbardziej różnorodny i zmienny charakter. Dzieło to można podzielić na następujące części:

- część 1. *Prestissimo possibile* (t. 0)²⁷,
- część 2. *Molto misterioso* (t. 1-12),
- łącznik (13-16),
- część 3. *Prestissimo e quasi eco* (t. 19)²⁸,
- *coda. Marcato* (t. 20-33).

Pierwsza część utworu, *Prestissimo possibile*, jest zbudowana na bazie dwóch heksakordów. Początkowy zawiera dźwięki e-fis-g-a-h-c (zob. il. 12), a drugi – dis-fis-gis-a-h-c (zob. il. 13). Materiał muzyczny pierwszych dwóch stron *Preludium* zorganizowany jest na zasadzie najpierw prezentacji pełnego heksakordu, a następnie powtarzania jego zdekonstruowanych fragmentów. Proces ten dzieje się w ramach czterech fraz, z których każda prócz ostatniej jest zwieńczona pauzą. Czwarta fraza jest połączona legatem z drugą częścią utworu, *Molto misterioso*. Następstwo dwóch opisanych powyżej heksakordów przywodzi na myśl harmonikę funkcyjną – zdają się one imitować odpowiednio prymę w tonacji e-moll oraz dominantę w postaci akordu nonowego zbudowanego od dźwięku h z małą noną, dodaną sekstą oraz oparciem na tercji (zob. il. 13). Wzajemnie ścieranie się tych dwóch zespołów dźwięków na podobieństwo harmoniki funkcyjnej zdaje się być ważnym motorem napięcia pierwszej części *Preludium*.

27 Z racji zastosowania przez kompozytora rytmiki swobodnej, pierwsze dwie strony utworu nie posiadają taktów. Są jednak na tyle spójne fakturalnie i wyrazowo, że zdają się spełniać kryterium przynależności do tej samej części. Z tego powodu autor postanowił opatrzyć ją „zerowym” numerem taktu.

28 Powraca w tej części rytmika swobodna, a jej charakter i przebieg determinuje zarówno tempo *prestissimo possibile*, które pojawiło się w części poprzedniej, jak i *quasi eco*, które występuje od czasu wybrzmiewania pierwszej ćwierćnuty na czwartej stronie *Preludium*. Z tego powodu autor pozwolił sobie na syntetyczne nazwanie tej części przy pomocy określeń, z których żadne nie obowiązuje *stricto* od jej początku.

Innym jest nie tylko sam strumień dźwięków, ale również ich wybrzmienie. Może ono zostać wywołane dwojako: albo przy pomocy środkowego pedału albo (zgodnie z legendą wykonawczą) poprzez zablokowanie e dużego oraz e małego na klawiaturze fortepianu w taki sposób, by tłumiki pozostawały nieprzerwanie podniesione.

Nietrudno zauważyć, że w dobie powszechnej dostępności środkowego pedału w instrumentach koncertowych blokowanie klawiszy na klawiaturze mogłaby się wydać krokiem niepraktycznym. Można dojść do wniosku, że, być może, kompozytor umieścił powyższą uwagę ze względu na niewystarczającą ilość instrumentów zaopatrzonych w środkowy pedał w polskich salach koncertowych lat dziewięćdziesiątych. Odpowiedź jest dużo prostsza – wedle słów Mykietyna, nie wiedział on o istnieniu i funkcjonalności środkowego pedału. Opracował zatem materiał nutowy zgodnie ze swoim stanem wiedzy na temat fortepianu. W XXI wieku, przy właściwie powszechnej dostępności instrumentów trzypedałowych, opisana powyżej legenda wykonawcza staje się całkowicie zbędna.

Przy wykonywaniu IV *Preludium* trudno nie zwrócić uwagę na bardzo twórcze zastosowanie wspomnianego „efektu zaskoczenia”. Żadna z fraz pierwszej części utworu nie kończy się w ten sam sposób. Kompozytor prowadzi grę z antycypacją powtarzalnego kształtu materiału muzycznego poprzez każdorazowe przekształcanie ostatnich motywów poszczególnych fraz lub wprowadzanie niespodziewanych zatrzymań w ostatniej frazie (zob. trzy przykłady na il. 14). Zmienia się nie tylko wysokość dźwięku, ale i długość pauzy lub sam fakt wybrzmiewania niestłumionych strun (po zagranii drugiej frazy należy usunąć blokadę klawiszy lub zwolnić środkowy pedał instrumentu).

Druga część utworu, *Molto misterioso*, jest dokładnym przeciwieństwem poprzedniej – kompozytor decyduje się na rytmikę ustaloną w metrum 4/4. Choć warstwa rytmiczna tej części jest zapisana w nutach w sposób dokładny, audytywne wrażenie podczas wykonywania i słuchania jej nie przywodzi na myśl żadnego konkretnego rytmu. Kompozytor zwykł określać ten fragment „amorficznym”, pozbawionym konkretnych dążeń dynamicznych i rytmicznych (zob. il. 15). Harmonia uwarunkowana jest dotychczasowym materiałem dźwiękowym *Preludium*. W omawianej części nie pojawiają się żadne dźwięki inne niż te, które zostały wykorzystane w poprzedniej (*Prestissimo possibile*).

Ta tendencja zmienia się z chwilą pojawienia się krótkiego łącznika, opatrzonego od 16 taktu oznaczeniem tempa *Prestissimo* (zob. il. 16). Jego rolą jest nie tyl-

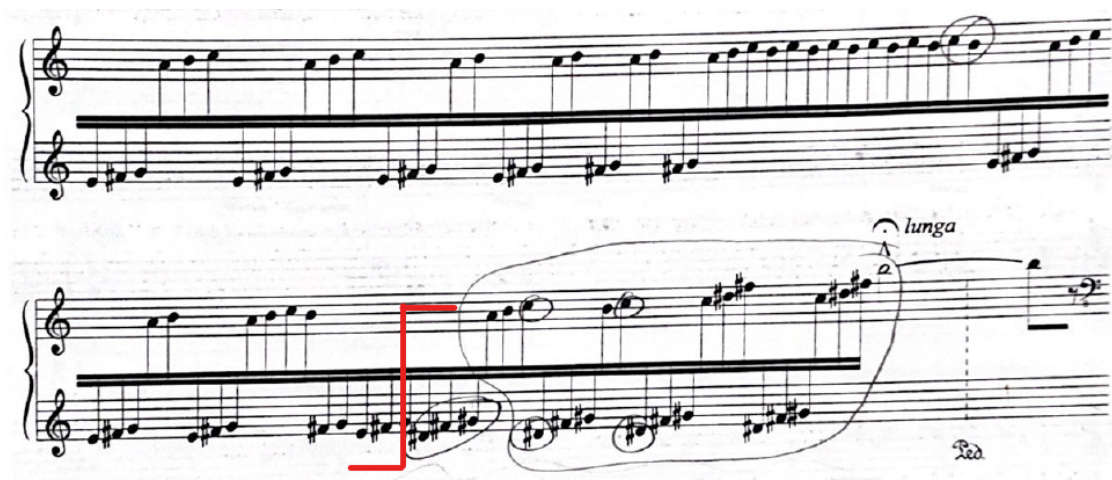
ko przygotowanie słuchacza na dramatyczną zawartość kolejnej części *Preludium*, ale także przeniesienie narracji z oktawy dwukreślnej aż do subkontra. Stanowi pomost pomiędzy, jak ujmuje to kompozytor, „amorficznym” a bardziej zorganizowanym rytmicznie (w sensie audytywnym!) fragmentem utworu. Omawiany łącznik zbudowany jest na bazie czterodźwiękowego motywu poddanego nieścisłej progresji, która tworzy przyspieszające figuracje szesnastkowe na przestrzeni czterech taktów (dwa z nich zob. na il. 16).

Trzecia część utworu, *Prestissimo e quasi eco*, ponownie wprowadza rytmikę swobodną. Jej konstrukcyjną oporą znowu zdaje się być heksakord, tym razem składający się z dźwięków c-d-es-g-a-b. Powracają również zabiegi dekonstrukcji, zwielokrotnienia, a także przekształcenia heksakordu, widoczne szczególnie w 3 systemie 4 strony utworu (zob. il. 17). Wartości rytmiczne sugerują nawet szybsze tempo niż *prestissimo possibile* – dzieje się tak za sprawą zawarcia większości materiału w ramach rozbudowanych sekwencji przekreślonych przednutek. Struktury te, z których część scharakteryzowana jest jako *quasi eco*, przeczą tradycyjnemu sposobowi kreowania narracji w utworach fortepianowych. Przy wielokrotnym powtarzaniu tych samych motywów częstym zabiegiem wykorzystywanym przez kompozytorów jest ich stopniowe zamieranie w sensie agogicznym. Paweł Mykietyn jednoznacznie odcina się od tego schematu, precyzując jednosekundowe wybrzmienie powtarzanych fragmentów sekwencji. Zdecydował się więc na rezygnację ze zwalniania tempa przy jednoczesnym zachowaniu znacznego *diminuenda* – od dynamiki *fortissimo* aż do *pianissimo possibile*.

Preludium jest zwieńczone w podobny sposób do poprzedniej części cyklu. Wciśnięty bezdźwięcznie klaster w dolnych rejestrach fortepianu służy jako tło dla wybrzmiewania pojedynczych, granych *secco* dźwięków w górnych rejestrach. Utwór, a zarazem cały cykl, kończy się wybrzmiewającym aż do pełnego zaniku dźwiękiem fis2.



Ilustracja 12: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 0. Pierwsza fraza pierwszej części utworu (*Prestissimo possibile*, str. 1, systemy 1-4). Widoczne wykorzystanie dźwięków heksakordu e-fis-g-a-h-c – najpierw w pełnej formie, a następnie na zasadzie obsesyjnej repetytywności i dekonstrukcji.



Ilustracja 13: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 0, str. 2, systemy 3-4. Widoczna zmiana heksakordu e-fis-g-a-h-c na dis-fis-gis-a-h-c na czas czterech ostatnich motywów trzeciej frazy. Kolorem czerwonym zaznaczono moment zmiany.



Ilustracja 14: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 0. W trzech kwadratach zostały wskazane trzy miejsca na drugiej stronie pierwszej części utworu: końcówka 4 systemu, środek 6 systemu, a także końcówka 7 systemu. Widoczne zróżnicowane zatrzymań i zakończenia fraz realizowane różnymi środkami – zmianą dźwięków, wprowadzeniem przelegowań, a także różną długością fermat.



Ilustracja 15: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 1-6. Początek drugiej części utworu (Molto misterioso). Widoczna faktura, którą kompozytor określa jako “amorficzną”, mając na myśli audytywne wrażenie braku rytmicznej materiału muzycznego. W rzeczywistości, jest to jeden z najbardziej zniuansowanych rytmicznie segmentów w całym utworze.



Ilustracja 16: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 15-16 oraz początek t. 17. Widoczne zakończenie łącznika w t. 15-16 oraz rozpoczęcie części *Prestissimo* e *quasi eco* w t. 17. Wystąpienie struktur opartych na nowym heksakordzie składającym się z dźwięków c-d-es-g-a-b.



Ilustracja 17: Paweł Mykietyn – Preludium IV, t. 17 (4 strona utworu, systemy 3 oraz 4). Powrót stosowanych wcześniej zabiegów – przede wszystkim dekonstrukcji i repetytywności. Potraktowanie nowego heksakordu w podobny sposób do pierwszej części utworu.

3.5 KONKLUZJA I WNIOSKI. CZTERY PRELUDIA W KONTEKŚCIE ESTETYKI POSTMODERNIZMU I SURKONWENCJONALIZMU

Omawiany w niniejszym rozdziale cykl, jak wskazano powyżej, jest najpopularniejszym dziełem Pawła Mykietyna na fortepian solo. Prawdopodobnie jego najbardziej istotną rejestracją fonograficzną pozostaje debiutancki album Szymona Nehringa *Chopin – Szymanowski – Mykietyn* z 2015 roku. Płyta została nominowana do nagrody Fryderyk w kategorii Album Roku – Recital Solowy, co znacząco wpłynęło na popularyzację *Czterech Preludiów* Mykietyna²⁹.

Nie stało się tak wyłącznie za sprawą tego albumu. Istotnym czynnikiem jest sam język muzyczny zastosowany w omawianym cyklu. Zastosowane techniki (np. przywodzące na myśl estetykę serializmu lub punktualizmu) są podporządkowane przystępnej dla słuchacza harmonice. Żadne z Preludiów nie sprawia wrażenia eksperymentu na miarę festiwalu muzyki współczesnej. Charakteryzuje je pomysłowość, bardzo skrupulatnie zaplanowana dramaturgia oraz ukryty dialog z technikami i praktykami muzyki fortepianowej pierwszej połowy XX wieku, co każda część cyklu udowadnia na różne sposoby. Tradycyjne techniki pianistyczne zostają zaprezentowane w kontekstach nadających im zupełnie nową jakość (np. naprzemienne oktawy w pierwszym *Preludium* zapisane na bardzo długim prawym pedale lub antagonizmy frazowe w drugiej części cyklu). Jest to muzyka współczesna, która przeczy stereotypowi swojej własnej elitarności, starając się nawiązać kontakt z jak najszerzą publicznością.

Stosunek samego kompozytora do sukcesu omawianego cyklu jest ambiwalentny – z jednej strony, Mykietyn jest zadowolony z niektórych jego fragmentów, z drugiej zaś uznaje go za „szkolny”. Być może jest to cecha skromnego twórcy, który, jak twierdził Andrzej Chłopecki, *zaczyna ze spisu swych kompozycji skreślać utwory, które uważa za nieistotne*³⁰.

Odnosząc się do „problemu postmodernizmu” trudno nie zauważyć, że Mykietyn stosuje zabiegi kojarzone z muzyką tego nurtu. Ich przykładem może być minimalizowanie faktury i obsesyjna repetytywność w pierwszym *Preludium*, drobne przejawy dekonstrukcji w trzecim (część *Ancora piu mosso*), a także pierwsza i część ostatnie-

29 http://zpav.pl/pliki/aktualnosci/Fryderyk2016/Nominacje_do_Nagrody_FRYDERYK_2016.pdf [dostęp: 1 XII 2021].

30 Andrzej Chłopecki: op. cit., s. 441.

go *Preludium*. Warto zauważyć, że choć podjęte przez kompozytora decyzje zdają się przynajmniej częściowo spełniać kryteria „modelowej formacji postmodernistycznej” opisanej przez Alicję Jarzębską, zdecydowanie nie należą do nurtu surkonwencjonalnego, a przynajmniej nie w ten sposób, w jaki uprawia go Paweł Szymański. W *Czterech Preludiach* brak jednoznacznych nawiązań historycznych, które w wystarczający sposób przypominałyby muzykę minionych epok, choćby klasycyzmu albo baroku. Styl cyklu Mykietyna zdaje się znajdować w granicach zintelektualizowanego neoromantyzmu. W opinii autora, kompozytor prowadzi grę konwencjami, lecz nie jest to gra surkonwencjonalistyczna, lecz będąca bardziej wyrazem świadomości kompozytora odnośnie zdobyczy muzyki minionych epok oraz wiodących tendencji kompozytorskich w drugiej połowie XX wieku. Świadomość umownych nawiązań *Czterech Preludiów* do estetyki postmodernizmu pomaga wykonawcy wyzbyć się konserwatywnych sposobów gry (np. polegających na dążeniu do „wyfrazowania” każdej frazy i zdania muzycznego). W kontekście *Czterech Preludiów* takie dążenia okazują się wysoce niepraktyczne, utrudniając wykonawcy przekonujące zinterpretowanie całego cyklu.

Rozdział 4. *Epifora* na fortepian i taśmę – dialog tradycji z nowoczesnością

Epifora na fortepian i taśmę powstała w 1996 roku na zamówienie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Utwór ten przyniósł Pawłowi Mykietynowi istotne wyróżnienie w karierze twórczej – pierwszą lokatę na konkursie przeprowadzonym przez Międzynarodową Trybunę Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Belgii³¹. Była to kategoria konkursu stworzona dla kompozytorów młodych, ale utwór uzyskał również rekomendację w tzw. kategorii ogólnej, do której przynależeli uczestnicy ze wszystkich roczników.

Omawiany utwór jest najbardziej monumentalnym dziełem Mykietyna na fortepian solo. Jej pełne wykonanie zajmuje ok. 20 minut. W zależności od charakteru gry wykonawcy, czas ten może wahać się pomiędzy ok. 18 a 21 minut – niektóre fragmenty dzieła napisane są na sam instrument solowy bez towarzyszenia taśmy. Należy to rozumieć jako okazjonalne, całkowite wyłączenie warstwy elektronicznej.

Epifora jest utworem bardzo złożonym narracyjnie. Składa się na nią kilka całkowicie odmiennych wyrazowo, niemal niezależnych fragmentów. Z uwagi na wielowątkowość omawianej kompozycji, najważniejsze jej aspekty zostaną przedstawione w kilku podrozdziałach. Przywołane numery stron partytury pochodzą ze skanu rękopisu kompozytora.

4.1 Kwestie techniczne związane z odtwarzaniem warstwy elektronicznej utworu

Określenie „utwór na fortepian i taśmę” jest dość ogólnikowe i nie komunikuje precyzyjnie zbyt wielu szczegółów dotyczących specyfikacji technicznej opisywanej kompozycji. W sensie technicznym, *Epifora* ma aż trzy taśmy. Stanowią one, rzecz jasna, elementy jednej i tej samej narracji muzycznej. Warstwa elektroakustyczna utworu jest jednak podzielona na trzy fragmenty nagrania, które trzeba włączać i wyłączać w precyzyjnie zanotowanych w partyturze momentach.

Te wymagania techniczne mają poważne skutki w kontekście aparatu wyko-

31 Autor nieznany, *Paweł Mykietyn*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=32&litera=15&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl [dostęp: 27 II 2022]

nawczego. Do prawidłowego wykonania *Epifory* potrzebne są dwie osoby – pianista oraz realizator dźwięku, który śledzi partyturę podczas wykonania utworu, włączając i wyłączając wymagane fragmenty nagrań w odpowiednich momentach. Jego rola nie musi się ograniczać tylko do tej czynności – może przejąć również funkcję akustyka, dostosowując na bieżąco poziomy poszczególnych rejestrów taśmy do specyfiki sali, w której ma miejsce wykonanie. Choć pianista teoretycznie nie musi utrzymywać kontaktu wzrokowego z realizatorem (wszystkie momenty wymagające jego aktywności zanotowane są w partyturze), praktyka sceniczna pokazuje, że może być on bardzo pomocny w kulminacji będącej zakończeniem utworu. Wykonawca, według tekstu muzycznego partytury, musi zagrać powtarzającą się sekwencję dźwięków dokładnie siedemnaście razy, a taśma powinna zostać gwałtownie wyłączona (bez *fade out*'u) na ostatniej nucie szesnastego powtórzenia. Teoretycznie nie ma w tym nic trudnego – wystarczy tylko pamiętać o liczeniu wszystkich repetycji. Jednak w praktyce, stres sceniczny oraz wyczerpanie wykonawcy może znacznie zaburzyć jego percepcję. Skłania to wielu pianistów-wykonawców *Epifory* do nawiązywania kontaktu wzrokowego z realizatorem dźwięku przy zagranii tego powtórzenia, które uważa się za ostatnie.

4.2 Znaczenie tytułu *Epifory*

Podstawowym nośnikiem treści pozamuzycznych jest, oczywiście, sam tytuł. Epifora (alternatywnie epistrofa) jako środek stylistyczny w poezji stanowi powtarzanie tego samego wyrazu na końcu wersów dzieła³². Tytuł ten jest odwołaniem do „refrenu” (słowo to jest używane w tym kontekście przez samego kompozytora) *Epifory*, który składa się z długo wybrzmiewającego akordu c-moll⁷ z dodaną kwartą czystą oraz zwiększoną³³. Akord ten ma stałe dźwięki niezależnie od kontekstu wystąpienia epifory. Pełni funkcję łącznika pomiędzy niektórymi fragmentami utworu (str. 7, 11), pojawia się również na samym początku (str. 3) oraz pod koniec utworu (od str. 15). Pełni funkcję zarówno obniżającą, jak i zwiększającą napięcie dramaturgiczne. Przypomina właśnie epiforę, czyli powtarzające się na końcach wersów słowo, któremu nadawane są najróżniejsze znaczenia. W partii taśmy zdaje się zawsze wyłaniać „spod” materiału, który go bezpośrednio poprzedzał na zasadzie *fade in*'u, zawsze wprowadzając rytmikę swobodną niezależnie od metrum, które mogło ją poprzedzać. W znaczeniu metaforycz-

32 *Epifora*, [hasło w:] Słownik Języka Polskiego, <https://sjp.pl/epifora> [dostęp: 1 XII 2021].

33 Zob. Aneks (str. 86).

nym refren utworu może być interpretowany jako coś uniwersalnego, sens, czy też faktyczny stan rzeczy, który uwidacznia się niezależnie od poczynań pianisty. A więc w utworze *Epifora* sens „epifory” jako zabiegu konstrukcyjnego odwołującego się do poezji może być nawet głębszy niż jej literacki pierwowzór.

4.3 Struktura formalna dzieła

Epifora charakteryzuje się wielowątkowością i zróżnicowaną brzmieniowo narracją. Zauważając kontrasty pomiędzy jej fragmentami można wyodrębnić następujące segmenty:

- 1 „Wybuch” w partii taśmy symbolizujący Wielki Kolaps oraz wprowadzenie „refrenu”, czyli tytułowej epifory jako wstępu (1. system, str. 3, zob. il. 18)³⁴,
- 2 Prolog utrzymany w stylu surkonwencjonalistycznym – polifoniczna aria inspirowana twórczością Jana Sebastiana Bacha (od 2. systemu str. 3 do 5. systemu str. 4, zob. il. 18),
- 3 Pierwszy segment punktualistyczny, oparty na miejscowym *unisonie* oraz synchroniczności rytmicznej pomiędzy partią taśmy a dźwiękami fortepianu (od 5. systemu str. 4 do 1. systemu str. 6, zob. il. 19),
- 4 Segment polifoniczny, budzący skojarzenia z fugatem i stylem kompozytorskim Jana Sebastiana Bacha, poprowadzony z wykorzystaniem nieściślej polifonii (od 1. systemu str. 6 do 3. systemu str. 7). Początek partii taśmy tego segmentu (1. takt 6. strony, zob. il. 20) zdaje się korespondować z początkiem partii prawej ręki takt później, tworząc złudzenie ekspozycji tematów fugi za sprawą podobieństwa pierwszych interwałów obu partii,
- 5 Powrót epifory w charakterze łącznika (od 3. systemu str. 7 do 2. systemu str. 8),
- 6 Drugi segment punktualistyczny, tym razem oparty na nieprzerwanym potoku dźwięków w fortepianie, porozrzucanych po większości rejestrów instrumentu (od 2. systemu str. 8 do 1. systemu str. 10, zob. il. 21). Taka organizacja materiału w partii fortepianu dzieje się na tle połączeń harmoniczych w partii taśmy budzących jednoznaczne skojarzenia z harmoniką funkcyjną. Ponownie widoczna gra konwencjami, wprowadzająca specyficzny, tonalny punktualizm sprzężony z funkcyjnymi połączeniami akordów,

34 Zob. Aneks 1: Wywiad z Pawłem Mykietyńm.

- 7 Krótki segment wymagający gry wewnątrz instrumentu (*Molto legato*, od 2. do 4. systemu str. 10),
- 8 Krótki segment aleatoryczny (*Prestissimo possibile*) w zakresie kolejności dźwięków partii fortepianu (od 1. do 3. systemu str. 11, zob. il. 22),
- 9 Powrót epifory w charakterze łącznika (od 3. systemu str. 11 do 2. systemu str. 12),
- 10 Segment akordowy, oparty przede wszystkim na unisonie pomiędzy fortepianem a taśmą. Ewoluuje on w lokalną kulminację nasuwającą skojarzenia z muzyką Fryderyka Chopina, wykonywaną od pewnego momentu bez towarzyszenia warstwy elektroakustycznej (całość segmentu akordowego trwa od 2. systemu str. 12 do 2. systemu str. 15, zob. il.). Ta lokalna kulminacja budowana jest przy pomocy zwiększania częstotliwości zmian harmoniczných przywodzących na myśl harmonikę funkcyjną, a kończąc się monumentalnym i wielokrotnie powtarzanym akordem Des-dur (zob. il. 23). Powtórzenia akordu nasuwają skojarzenia „utwierdzania się” w jakiejś myśli, odnoszenie pewnego tryumfu, który zostaje subtelnie wygaszony przez kolejny segment i pozostawienie akordu na prawym pedale aż do całkowitego zaniku (zob. il. 25),
- 11 Powrót epifory w charakterze klamry kompozycyjnej oraz przeprowadzenie recytacji w taśmie. Fortepian wprowadza wielokrotnie powtarzany motyw dublujący składniki akordu c-moll⁷ z dodaną kwartą czystą oraz zwiększoną. Nagłe zakończenie utworu, polegające na symultanicznym przerywaniu gry oraz wyłączeniu partii taśmy (od 2. systemu str. 15 do końca utworu, zob. il. 26).

4.4 Niedoskonałości warstwy elektroakustycznej oraz ich wpływ na wykonanie utworu

Partia taśmy omawianego utworu była tworzona w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia. Był to specyficzny czas w kontekście komponowania muzyki elektronicznej. Jak wspomina Paweł Mykietyn, był to sam schyłek okresu „analogowego” przy produkcji muzyki w Polsce. Zaledwie parę lat po ukończeniu *Epifory* w Studio Eksperymentalnym zaczęły pojawiać się komputery umożliwiające w pełni cyfrową produkcję materiału elektroakustycznego. Jednak taśma tego utworu została stworzona w oparciu o całkowicie tradycyjne techniki – nagrywanie dźwięku na taśmie szpulowej

oraz jej montaż przy pomocy fizycznego jej cięcia oraz sklejania.

Choć ta technika ma swój niewątpliwy, sentymentalny urok, niesie duże ryzyko niedokładności przy próbach montażu precyzyjnie zanotowanego materiału (jakim są przede wszystkim segmenty 4 oraz 8, czyli wykorzystujące polifonię oraz *unisono* rytmiczne oraz melodyczne pomiędzy fortepianem a taśmą). Przy produkowaniu warstwy elektroakustycznej *Epifory* nie ustrzeżono się pewnych błędów. Choć cały zanotowany w partyturze materiał jest jednoznacznie obecny w utworze, występują w nim zauważalne nierówności.

Co to oznacza dla wykonawcy? Przede wszystkim, konieczność zniekształcenia zanotowanego w partyturze muzyki w celu utrzymania synchronizacji z taśmą. Niestety, omawiane niedoskonałości nie występują we fragmentach taśmy o charakterze swobodnym rytmicznie (jak np. segment numer 7, w którym pianista musi wykonywać jeden dźwięk na sekundę, ale bez jakichkolwiek pionów z taśmą, albo 8, w którym zmiany materiału w fortepianie polegają bardziej na oczekiwaniu analogiczne zmiany w taśmie niż konieczności zachowania idealnej synchroniczności z nią). Niedoskonałości techniczne się przede wszystkim w segmencie nr 4 o charakterze polifonicznym (zob. il. 20). Dystrybucja głosów tej polifonii polega na oddaniu wykonawcy jednego lub dwóch głosów przy jednoczesnej obecności reszty materiału polifonicznego w taśmie. Zadaniem wykonawcy jest więc nie tylko zagrać poprawny tekst zanotowany w partyturze, ale też zniekształcić go, biorąc za punkt odniesienia niedoskonałości partii taśmy, z którą trzeba pozostawać w stałej synchronizacji – szczególnie w 3. systemie 6 strony. Na szczęście dla przyszłych i obecnych wykonawców *Epifory*, taśma jest zmontowana o wiele równiej podczas postmodernistycznych w charakterze powtórzeń krótkich motywów w 1. oraz 2. systemach na stronie nr 7. Z kolei partia taśmy segmentu nr 10, zupełnym przypadkiem również postmodernistycznego w swej istocie z uwagi na monumentalne pastiszowanie twórczości Fryderyka Chopina, cierpi na istotne różnice tempa pomiędzy niektórymi taktami (zob. il. 24). Sięgają one nawet kilku uderzeń na minutę. Warto podkreślić, że segment 10 jest w założeniu idealnie równy.

4.5 Tekst *Epifory*

W 11. segmencie utworu, po powrocie epifory w charakterze klamry kompozycyjnej, a przed ostateczną kulminacją dzieła, pojawia się recytacja w wykonaniu i

autorstwa Redbada Klynstry, polskiego aktora pochodzenia niderlandzkiego (zob. il. 25). Wyprodukowana jest bez nakładania jakichkolwiek efektów, np. *reverb*’u czy *delay*’a – w kontekście wybrzmiewającej w partii taśmy harmonii zdaje się wręcz dość sucha i ascetyczna brzmieniowo. Jej oryginalna warstwa tekstowa wygląda następująco:

En hij zei tegen haar: maar u bent mijn moeder niet want dat is de volgorde der dingen. En toen zei hij tegen hem[:] maar u bent mijn vader niet want dat is de werkelijkheid der dingen hij keerde hun de rug toe en stapte door de grote deur. Ze zagen hem nooit meer terug.

Recytacja jest wypowiedziana w języku niderlandzkim. Klynstra mówi w niej tonem poważnym, spokojnym, ale nie groźnym czy monumentalnym. Jego emocje zdają się wyrażać akceptację jakiegoś stanu rzeczy, konstatację przygnębiających faktów. Robi długie przerwy zarówno pomiędzy poszczególnymi zdaniami, jak i w ich obrębie, umożliwiając swobodne wybrzmiewanie akordu w partii taśmy. Swobodne tłumaczenie recytowanego tekstu na język polski brzmi następująco:

I rzekł on do niej: „nie jesteś moją matką, ponieważ taki jest porządek rzeczy”. Powiedział potem do niego[:] „ale ty nie jesteś moim ojcem, bo taka jest rzeczywistość rzeczy”. Odwrócił się do nich plecami i wyszedł przez wielkie drzwi. Nigdy więcej go nie zobaczyli.

Sposób formułowania wypowiedzi w pierwszych dwóch zdaniach przywodzi na myśl cytaty biblijne, w których Bóg zwracał się do człowieka. Jednak w przypadku omawianego tekstu jest mało prawdopodobne, żeby stanowił on nawiązanie jednoznacznie biblijne. Próbując interpretować powyższy tekst trudno nie dostrzec wyrzeczenia się rodziców przez podmiot liryczny, zburzenia jakiegoś poprzedniego porządku rzeczy. Skoro wybuch na początku partii taśmy miał symbolizować Wielki Kolaps, być może tekst stanowi pożegnanie ludzkości z rzeczywistością? Autor uważa, że tekst *Epifory* na fortepian i taśmę jest na tyle enigmatyczny, że może stanowić uniwersalną inspirację dla wszystkich wykonawców utworu, z których każdy odnajdzie w nim własną interpretację. Fakt wystąpienia kulminacji całego utworu bezpośrednio po recytacji może, ale nie musi oznaczać tożsamości ostatnich taktów utworu z dwoma ostatnimi zdaniami tekstu. Być może powtórzenia sekwencji w ostatnich partiach fortepianu oznaczają

stopniowe zbliżanie się do „wielkich drzwi”, a nagłe przerwanie utworu jest ich przekroczeniem?

4.6 Nowe taśmy do *Epifory* jako recepta na niedoskonałości techniczne

W 2016 roku na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie została zrealizowana rekonstrukcja partii taśmy *Epifory*. Odpowiada za nią dr Ewa Olejnik, czyniąc to w ramach swojego przewodu doktorskiego w dyscyplinie artystycznej reżyseria dźwięku (promotor: prof. Witold Osiński). Temat jej pracy doktorskiej brzmiał: *Architektonika Epifory na fortepian i taśmę Pawła Mykietyna jako wyraz szczególnej koegzystencji warsztatów: kompozytorskiego i fonograficznego w procesie twórczym dzieła muzycznego i w jego konkretyzacji wykonawczej i fonograficznej*.

Efekty pracy Ewy Olejnik są bardzo imponujące. Taśma została zrealizowana, oczywiście, w sposób całkowicie cyfrowy. Wiernie odtworzono techniki zastosowane przez Pawła Mykietyna w oryginale. Specyfika warstwy elektroakustycznej *Epifory* nie polega tylko na zagadkowym tytule i recytacji, interesujących formalnie rozwiązaniach oraz charakterystycznej harmonice. Taśma tego utworu, poza samą epiforą (czyli wybrzmiewającym na syntezatorze akordem opisanym powyżej, zwanym przez kompozytora „refrenem”) składa się tylko i wyłącznie z przetworzonych dźwięków fortepianu.

Znając ten fakt, można w pełni docenić niebywale twórczy, niemal przewrotny charakter dzieł tego kompozytora. W swym zarysie historycznym, poważna muzyka elektroniczna oraz elektroakustyczna była próbą odcięcia się od tradycyjnego pojmowania dźwięku jako zjawiska wydobywanego z instrumentu muzycznego. Poszukiwano barw syntetycznych, perkusyjnych, niemożliwych do wykonania na instrumentach akustycznych, a więc pozostających całkowicie poza ich zasięgiem. Mykietyn, konstruując taśmę wyłącznie w oparciu o brzmienie fortepianu, dokonał małego przewrotu w sensie jakościowym – zanegował warstwę metafizyczną muzyki elektronicznej, wykorzystując do tego środki należące do niej samej. Muzyka elektroniczna i elektroakustyczna była uprawiana i rozwijana m.in. jako chęć wyrwania się z konwencji brzmienia poszczególnych instrumentów samych w sobie. Była (i, być może, wciąż jest) próbą skonstruowania zupełnie nowej palety brzmieniowej, istniejącej niezależnie od tradycji wykonawczych jakiegokolwiek instrumentu akustycznego. *Epifora* zdaje się stać dokładnie w połowie dwóch skrajnie odmiennych tendencji – chęci ucieczki od uwarunko-

wanego tradycją brzmienia, a także nostalgii za nim.

4.7 Wybrane aspekty scenicznego wykonywania *Epifory*

Wielowątkowość *Epifory* jest na tyle rozległa, że jej szczegółowy opis mógłby osiągnąć rozmiary istotnej monografii. Z tego powodu, autor zdecydował się na jego ograniczenie do najbardziej istotnych elementów, które jeszcze nie zostały poruszone powyżej.

Z perspektywy czysto pianistycznej, z pewnością najbardziej interesującym fragmentem do wykonywania jest drugi segment utworu, zawierający prolog napisany w stylu przywodzącym na myśl polifoniczną arię, będącą w istocie pastiszem stylu barokowego. Ten materiał muzyczny został napisany przez Pawła Mykietyna jeszcze w latach 90. i był wykorzystany w jednym ze wczesnych spektakli teatralnych, do którego kompozytor ten pisał muzykę. Została w nim zastosowana technika surkonwencjonalistyczna, obejmująca materiał prekompozycyjny w postaci całkowicie tonalnej, polifonicznej arii. Aria ta została następnie pofragmentowana na dwadzieścia jeden niewielkich części (najmniejsza z nich trwa zaledwie szesnastkę). Te z kolei Mykietyn przetransponował do dwunastu różnych tonacji według obranej przez siebie skali. Niestety, nie zachowały się oryginalne rękopisy utworu ani arii, zatem dojście do oryginalnej tonacji oraz „złożenie” arii w całość jest, niestety, niemożliwe.

Każda zmiana tonacji wymaga od pianisty *nagłego skoku lub spadku tempa i dynamiki połączonego z bezwzględną zmianą pedału (...), barwy dźwięku i, o ile to możliwe, charakteru gry*³⁵. Oznacza to, że wykonując całkowicie polifoniczny materiał, wykonawca musi w pewien sposób wyzbyć się dążenia do linearnego (horyzontalnego) kształtowania ekspresji utworu. Prowadzenie frazy powinno być uwarunkowane wyłącznie koniecznością uzyskania opisanego w legendzie wykonawczej kontrastu, a nie dążeniem do zbudowania napięć i rozwiązań w makroskali, jak np. w fugach Jana Sebastiana Bacha. Ta sprzeczność pomiędzy polifoniczną fakturą materiału drugiego segmentu *Epifory* a koniecznością stałego jej przerywania jest kolejnym przykładem twórczego wykorzystywania historycznych idiomów muzycznych w celu uzyskania nowych środków wyrazu. Zabiegi te w pełni wyczerpują definicję surkonwencjonalizmu, czyli niejako surrealistycznej gry konwencji muzycznych.

Porzucenie tradycyjnego myślenia o polifonii jest kontynuowane w segmencie nr 4. Oprócz opisanych wcześniej niedoskonałości w warstwie elektronicznej utwo-

35 Informacja ta znajduje się w kopii rękopisu *Epifory*. Utwór ten nie został jeszcze wydany drukiem. Skan tej kopii można otrzymać od kompozytora.

ru, wykonawca musi zmierzyć się z kolejnym czynnikiem — koniecznością dopasowania swojego brzmienia do głosów fugi znajdujących się w taśmie. Łatwo usłyszeć, że są one niemal całkowicie płaskie, bez jakichkolwiek różnic dynamicznych. Pianista nie może zatem swobodnie kreować frazy według jej kierunku w danym fragmencie utworu. Powinien raczej skupić się na jak największym „złaniu” z barwą taśmy w celu osiągnięcia przekonującego efektu polifonicznego.

Również segmenty punktualistyczne (nry 3. oraz 6., zob. il. 19 oraz 21) stanowią z różnych względów pewną trudność wykonawczą. Pierwszy z nich utrzymany jest w stosunkowo wolnym tempie, które utrudnia dokładne „wymierzenie” w czasie dźwięków na fortepianie, które muszą być wykonane w idealnej synchroniczności z taśmą. Z kolei segment nr 6 musi zostać bezwarunkowo nauczony na pamięć, ponieważ spoglądanie na nuty w trakcie wykonania potrafi znacznie obniżyć celność na klawiaturze. Pomyłka w choćby w jednym dźwięku może skutkować załamaniem się całej struktury, ponieważ niezmiernie trudno jest szybko odzyskać kontrolę nad graniem po popełnieniu błędu w fakturze, która operuje tak skrajnymi rejestrami instrumentu.

Oprócz tego, segment nr 8., choć operuje stosunkowo prostą techniką aleatoryczną, może być wyzwaniem czysto technicznym (zob. il. 22). Naprzemienne wykonywanie pojedynczych dźwięków w tempie *prestissimo*, które zapisane są w dodatku jako trzydziestodwójki, skutkuje szybkim zmęczeniem rąk i utratą należytej precyzji. Dobrą metodą na opanowanie tego miejsca zdaje się być kreowanie „pulsującej” dynamiki *forte fortissimo*, która koresponduje z agresywnymi dźwiękami przetworzonego fortepianu w partii taśmy i posiada swoje lokalne napięcia i odpuszczenia. Pozwala to zachować energię i selektywność aż do ostatniego *diminuenda*.

Segment nr 10, czyli akordowy, również stawia wykonawcy specyficzne wymagania (zob. il. 24). W związku z tym, że nagrane w partii taśmy akordy fortepianu oraz identyczne struktury w partii solisty muszą występować dokładnie w tym samym czasie, należy operować dynamiką o wysokim stopniu subtelności i zniuansowania – z jednej strony wciąż pozostawać na pierwszym planie, a nie być akompaniamentem dla partii taśmy, a z drugiej umożliwić słuchaczowi pełnowartościowe wniknięcie w dualistyczne brzmienie dublowanych przez fortepian i taśmę akordów. Wymaga to zachowania idealnego balansu, który pozwala na klarowne, symultaniczne słyszenie wybrzmiewających dźwięków zarówno partii taśmy, jak i instrumentu solowego.

Ostatnią istotną kwestią wykonawczą w kontekście *Epifory* jest jej ostatni segment, a konkretnie partia fortepianu. Jak wynika z partytury, utwór kończy się pre-

zentacją sekwencji dublującej dźwięki akordu „refrenu”, a następnie powtórzeniem jej szesnaście razy (zob. il. 26). W ferworze wzrastającej dynamiki instrumentu oraz coraz głośniejszej partii taśmy, a także konieczności różnicowania kolejnych powtarzanych sekwencji w celu budowania ostatnich taktów narracji, bardzo łatwo jest pomylić się w liczbie powtórzeń. Należy pamiętać o tym, że *Epifora* jest w rzeczywistości utworem na dwóch wykonawców – pianistę oraz reżysera dźwięku. Ostatni takt tego dzieła jest zwieńczony nagłym przerwaniem partii fortepianu oraz jednoczesnym wyłączeniem warstwy elektronicznej. Jakakolwiek pomyłka w liczbie powtórzeń skutkowałaby całkowitym zanikiem efektu dramatycznej konkluzji, budowanej przez cały ostatni segment *Epifory*. Dobrą metodą na uniknięcie takiego rodzaju błędów jest mówienie na głos (oczywiście, w sposób słyszalny dla publiczności) numeru aktualnie wykonywanej sekwencji, zachowując w pamięci ogólną liczbę jej wystąpień (17). Warto także ułatwić pracę reżyserowi dźwięku i spróbować zachować z nim subtelny kontakt wzrokowy podczas wykonywania ostatniej sekwencji. Rzecz jasna, reżyser dźwięku musi znać nie tylko dokładny przebieg powtarzanej sekwencji, ale również całej partytury. Usprawnia to włączanie i wyłączanie poszczególnych odcinków taśmy, minimalizując ryzyko wystąpienia narracyjnych przestojów.

4.8 Konkluzja i wnioski

Epifora na fortepian i taśmę to utwór wyjątkowy — nie tylko ze względu na interesującą dramaturgię, ale również niespotykane połączenie tradycyjnego języka muzycznego (polifonii w „arii” w segmencie 2 czy funkcyjnych połączeń akordów wywołujących skojarzenia z muzyką Fryderyka Chopina w segmencie 8) ze zdobyczami nurtu muzyki elektroakustycznej. Mykietyn pokazał, że tonalność jest konwencją, w której drzemie gigantyczny potencjał — nawet u schyłku XX wieku. Pianista wykonujący to dzieło staje przed ogromną odpowiedzialnością. Z jednej strony jest zobowiązany do wykorzystania tradycyjnego języka muzycznego, którego interpretowania uczył się prawdopodobnie przez całą ścieżkę swej edukacji. Z drugiej strony, reguły tej interpretacji (w przypadku większości pianistów prawdopodobnie stosowane instynktownie z względu na długość procesu nauki gry na fortepianie) nie obowiązują w tekście muzycznym *Epifory*. Jej język muzyczny, przesiąknięty grą konwencji, zmusza wykonawcę do odłożenia na bok swych dotychczasowych przyzwyczajeń w imię przeprowadze-

nia realnego, dosłownie słyszalnego dialogu tradycji z nowoczesnością.

Jego główne przejawy w *Epiforze* polegają na poddaniu imitującej muzykę Bacha polifonii twórczym przeobrażeniom (przede wszystkim w zakresie rytmu, przypominając w ten sposób efekt zacinającej się lub zaciętej płyty), lokalne stosowanie harmoniki funkcyjnej (np. segmenty 10 i 6) przy jednoczesnym korzystaniu z elementów estetyki dawnej awangardy (punktualizm), a także na rezygnacji kompozytora z włączenia do partii taśmy jakichkolwiek innych instrumentów niż normalnie brzmiący lub silnie przetworzony fortepian. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia z pewnością posiadało w 1. połowie lat 90. cały arsenał syntezatorów czy nietradycyjnych instrumentów perkusyjnych, które mogły zostać wykorzystane podczas produkowania partii taśmy *Epifory*. Mimo to, Paweł Mykietyn zdecydował się na głębokie wejście w praktyki postmodernistyczne i jednoznacznie surkonwencjonalistyczne, przejawiające się przede wszystkim w operowaniu intelektualnym pastiszem. Można zaryzykować tezę, że nowoczesność została przez Mykietyna potraktowana jako przeładowana nowymi pomysłami, których wartość artystyczna jest tymczasowa i trudna do zweryfikowania. Być może z tego powodu zdecydował się na wykorzystanie technik uprawianych przede wszystkim przez awangardę pierwszej połowy XX wieku i lat 50., a nie czasów w których *Epifora* powstawała?

EPIFORA

na fortepian i taśmę

tekst: Redbad Klynstra

Paweł Mykietyn 1996

1' - 2' 30"

Tempo giusto

3 mp

niente

tape stop

niente

niente

Ilustracja 18: Paweł Mykietyn – Epifora na fortepian i taśmę, str. 3, systemy 1-2. Widoczny pierwszy segment utworu w całości, a także początek drugiego. “Wybuch” na początku partii taśmy zastępowany jest akordem “refrenu”, by ustąpić miejsca nawiązującej do muzyki Bacha arii, będącej rozpoczęciem drugiego segmentu.

accel.

cresc.

ped.

molto

fff

ped.

(ped sempre)

sim.

Ilustracja 19: Paweł Mykietyn – Epifora na fortepian i taśmę, str. 4, systemy 4-5. Widoczne zakończenie drugiego oraz rozpoczęcie trzeciego segmentu utworu. Faktura polifoniczna w fortepianie zostaje zastąpiona przez punktualistyczną. Widoczna synchroniczność oraz częściowy unison partii taśmy i fortepianu.



Ilustracja 20: Paweł Mykietyn – *Epifora* na fortepian i taśmę, str. 6, systemy 1-3. Rozpoczęcie czwartego segmentu utworu. Widoczna niecisła faktura polifoniczna. Początki fraz w takcie pierwszym (partia taśmy) oraz drugim (partia fortepianu) ponownie przywołują nastrojowość twórczości Jana Sebastiana Bacha. Omawiana polifonia ulega nasilającej się dekonstrukcji.

Ilustracja 21: Paweł Mykietyn – *Epifora* na fortepian i taśmę, str. 8, systemy 2-3. Drugi segment o charakterze punktualistycznym (nr 6 w numeracji ogólnej). W partii taśmy widoczne zmiany harmoniczne nasuwające skojarzenia z harmoniką funkcyjną. Partia fortepianu stanowi ich uzupełnienie “w czasie rzeczywistym”.

The image shows two systems of a musical score. The top system is labeled 'Prestissimo possibile' and 'etc.'. It features a piano part (P) with two staves and a tape part (t) with one staff. The piano part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The tape part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The bottom system is labeled 'poco vit.' and shows a piano part (P) with two staves and a tape part (t) with one staff. The piano part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The tape part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4.

Ilustracja 22: Paweł Mykietyn – *Epifora* na fortepian i taśmę, str. 11, systemy 2-3. Widoczne rozpoczęcie segmentu aleatorycznego (nr 8). Obfitość materiału dźwiękowego w partii fortepianu koresponduje z głośnością i ambitusem w partii taśmy.

The image shows two systems of a musical score. The top system is labeled 'poco vit.' and 'poco cresc.'. It features a piano part (P) with two staves and a tape part (t) with one staff. The piano part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The tape part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The bottom system is labeled 'molto vito m---//', 'molto', 'fff', 'mp', and 'Ped'. It features a piano part (P) with two staves and a tape part (t) with one staff. The piano part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The tape part includes a box containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4.

Ilustracja 23: Paweł Mykietyn – *Epifora* na fortepian i taśmę, str. 14, systemy 2-3. Rozpoczęcie kulminacji segmentu 10 (akordowego). Występowanie akordów przywołujących na myśl relacje funkcyjne z muzyki Fryderyka Chopina (takty 5-8 ilustracji).

The image displays a handwritten musical score for piano (P) and tape (t). The score is organized into two systems. The first system features the piano part with a 'mp sempre' marking and a 'Ped' marking, and the tape part with a 'mp' marking. The second system shows the piano part with a 'Ped sim.' marking and the tape part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- 12 -

Ilustracja 24: Paweł Mykietyn, Epifora na fortepian i taśmę, str. 12 (całość). Widoczne zakończenie łącznika (segmentu 9), a także rozpoczęcie segmentu akordowego (nr 10). Fortepian dubluje w nim całą zawartość taśmy za wyjątkiem rozłożonych akordów.

Handwritten musical score for piano (P) and tape (t). The piano part has two systems of staves. The first system shows a sequence of chords marked 'L.v.'. The second system shows a sequence of chords marked 'niente pochissimo cresc.'. The tape part has two systems of staves. The first system shows a sequence of chords marked 'niente pochissimo cresc.'. The second system shows a sequence of chords marked 'niente pochissimo cresc.'. The text 'tape start' is written above the first system of the tape part. The text 'En hij zei tegen haar: maar u bent' is written above the second system of the tape part.

Ilustracja 25: Paweł Mykietyn – *Epifora* na fortepian i taśmę, str. 15, systemy 2-3. Widoczne zakończenie segmentu akordowego (nr 10), włączenie trzeciego odcinka taśmy, a także rozpoczęcie segmentu nr 11 *Epifory*, zawierającego na końcu kulminację całego utworu. W drugim systemie przykładu widoczny tekst recytacji autorstwa Redbada Klynstry w języku niderlandzkim.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled 'Epifora' by Paweł Mykietyn. The score is written for piano (P) and tape (t). It is organized into two systems. The first system shows the piano part with a complex melodic line in the right hand, featuring triplets and a final note with a fermata. The tape part is empty. The second system shows the piano part with five measures of rests, each marked with a slash and a dot, indicating repeated playback. The tape part remains empty.

Ilustracja 26: Paweł Mykietyn – Epifora na fortepian i taśmę, str. 21 (całość). Widoczna główna część powtarzanej w partii fortepianu sekwencji utworu, która musi zostać zagrana dokładnie 17 razy przy poprawnym wykonaniu dzieła.

Rozdział 5. *Klavierstuck for Casio CTK731*. Uszlachetnienie kiczu

Choć *Klavierstuck* nie wpisuje się dokładnie w kategorię muzyki na fortepian solo, autor niniejszego opisu pozwolił sobie na krótkie omówienie tej kompozycji oraz umieszczenie jej nagrania w dziele artystycznym. Kierował się przede wszystkim względami upamiętnienia tego utworu — *Klavierstuck* jest kompozycją bardzo rzadko wykonywaną ze względu na wykorzystywany w niej instrument. Oprócz tego jest interesującym przykładem specyficznej ontologii, jaką dzieło artystyczne może wprowadzać do banalnego elektronicznego instrumentu.

Na samym początku warto odnotować, że do partytury utworu wpisany jest niewłaściwy tytuł. Brzmi on *Klavierstucke*, jednak w języku niemieckim rzeczownik ten, oznaczający dosłownie „utwory na fortepian” (ew. na inny instrument klawiszowy). W związku z tym, że omawiana kompozycja stanowi jedność, jej prawidłowy tytuł powinien brzmieć *Klavierstuck*, a nie *Klavierstucke*. Autor pozwolił sobie na korzystanie w opisie dzieła z poprawnej nazwy utworu.

Model CTK731 syntezatora Casio ma szczególną wartość dla Pawła Mykietyna. Pierwsze realizacje muzyki teatralnej, jakie tworzył ten kompozytor, były nagrywane z wykorzystaniem *soundbanku* tego instrumentu. *Klavierstuck* jest pewnego rodzaju powrotem do przeszłości. Został napisany w 2012 roku, kiedy Mykietyn posiadał już o wiele bardziej zaawansowane narzędzia do komponowania muzyki niż CTK731. Został poświęcony Barbarze Drazkowskiej, z którą pracował w przeszłości przy okazji prawykonania utworu *Wax Music*³⁶.

Koncepcja utworu jest bardzo prosta. Klawiaturę instrumentu trzeba, przy pomocy funkcji *split*, podzielić na dwa niezależne kanały. Jeden z nich musi obejmować tylko jeden dźwięk — c małe. Drugi zaś dotyczy wszystkich pozostałych dźwięków na klawiaturze. Następnie, syntezator należy spreparować blokując przycisk zmiany brzmienia przy pomocy kawałka tektury lub zapalki. W ten sposób wszystkie klawisze poza najniższym tracą konkretnie wybrane brzmienie. Procesor instrumentu w bardzo szybkim tempie zmienia wszystkie możliwe barwy, których jest w sumie ponad 200. Dzięki temu, każde wciśnięcie innego klawisza niż najniższe c jest nieprzewidywalne pod względem brzmieniowym — mogą odezwać się nie tylko najróżniejsze instrumen-

36 Katarzyna Bartos, *W holdzie Edisonowi. Wax Music Pawła Mykietyna*, <http://meakultura.pl/artukul/w-holdzie-edisonowi-wax-music-pawla-mykietyna-808> [dostęp: 17 V 2022]

ty, ale także efekty perkusyjne, dżingle przypominające stylistykę science fiction, czy nawet kłaśnięcia, odgłosy zwierząt lub imitacje zjawisk atmosferycznych. Z kolei najniższy dźwięk c pozostaje niezmieniony. Co więcej, w partyturze utworu wszystkie jego wystąpienia opatrzone są artykulacją staccato, mającą prawdopodobnie podkreślić znacznie jedyne dźwięku, którego barwa pozostaje niezmieniona.

Tekst muzyczny *Klavierstucka* obejmuje tylko pięć dźwięków, rozmieszczonych w różnych miejscach klawiatury (zob. il. 25). Są to: c (dwukrotnie na różnych wysokościach), g, h oraz fis. Za pozornie banalnym tekstem kryje się subtelna matematyka. Utwór jest skonstruowany w taki sposób, aby nigdy nie powtórzył się w nim taki sam szereg pięciu dźwięków. Wykorzystuje zatem prosty rachunek z dziedziny kombinatoryki. Ilość permutacji, czyli wszystkich możliwości poszeregowania serii pięciu dźwięków, można wyliczyć przy pomocy funkcji silni. Zapisywana w tym przypadku jako „5!”, wynosi ona dokładnie 120 możliwości — tyle też pojawia się ich w utworze.

Również warstwa rytmiczna utworu zdaje się być istotnie ograniczona. W całym utworze występują przede wszystkim półnuty, ćwierćnuty oraz triole ósemkowe. Istotne z wykonawczego punktu widzenia jest dopilnowywanie długości półnut — można dzięki temu uzyskać bardziej niepowtarzalny przebieg *Klavierstucka*. Niektóre z brzmień *soudbanku* Casio CTK731 rozwijają się w czasie, ujawniając dodatkowe składniki, wysokości dźwięków czy właściwości samej fali (np. opóźnione wibracje). Dotrzymywanie długich dźwięków pozwala więc uwydatnić ewolucyjny charakter niektórych brzmień syntezatora Casio.

Wrażenia audytywne po słuchaniu *Klavierstucka* wywołują jednoznaczny dysonans poznawczy. Z jednej strony, utwór ten został napisany przez jednego z najwybitniejszych kompozytorów muzyki współczesnej. Z drugiej, efektem tej pracy kompozytorskiej są brzmienia przypominające czasy mało zaawansowanych technologicznie syntezatorów o nieatrakcyjnych, sztucznych paletach barwowych.

Jak twierdzi sam Mykietyn, napisanie utworu na model CTK731 syntezatora Casio „uszlachetnia” ten instrument. Trudno się nie zgodzić w tej kwestii z kompozytorem — dzieło artystyczne rządzi się prawami przewartościowania użytych w nim narzędzi. Słowa pojawiające się w wierszu nie muszą mieć tego samego znaczenia, co w mowie potocznej, choć podczas recytacji brzmią identycznie. Podobnie z brzmieniami zastosowanymi w *Klavierstucku*, który odsyła słuchaczy i wąskie grono jego wykonawców do czasów prostszej i mniej skomplikowanej technologii, która tak czy inaczej musiała spełniać potrzeby zarówno muzyków, jak i publiczności. Brzmienia określane jako

„tandetne” lub „plastikowe” nabierają nowej jakości — stają się świadomie wybranym elementem sztuki muzycznej.

Warto zauważyć, że wykonywanie *Klavierstucka* jest w pewien sposób immanentnie niepraktyczne, ponieważ wymaga zakupu starego instrumentu, który nie jest powszechnie dostępny. Oprócz tego, jego kupno oznaczałoby możliwość wykonywania na nim prawdopodobnie tylko jednego utworu. Z tego powodu, autor na potrzeby nagrań dzieła artystycznego postanowił skorzystać z Casio należącego do Pawła Mykiety – tego samego egzemplarza syntezatora, na którym powstawała wczesna muzyka teatralna kompozytora.

KLAVIERSTÜCKE

Paweł Mykietyn 2012



Ilustracja 27: Paweł Mykietyn – Klavierstück for Casio CTK731, str. 1 (całość). U góry widoczny niepoprawny tytuł utworu. Jego warstwa muzyczna uwidacznia 5 dźwięków, którymi kompozytor operuje od początku do końca utworu. Warstwa rytmiczna również poddana jest ograniczeniom – składa się wyłącznie z półnut, ćwierćnut, a także triol ósemkowych.

Rozdział 6. *Dwie Arabeski*. Nowa technika kompozytorska

Dwie Arabeski zostały napisane w 2018 roku na zamówienie Polskiego Radia Chopin. Prawykonywał je Hubert Rutkowski podczas festiwalu muzycznego, organizowanego przez tę stację³⁷. Były ważnym elementem zróżnicowanego repertuarowo recitalu fortepianowego, po którym określono je mianem *studium faktur i ruchu*³⁸.

Arabeski są subtelnym nawiązaniem do muzyki Debussy'ego, choć podobieństwa kończą się na samej nazwie. Omawiane utwory, połączone w jedną całość bez jakichkolwiek podziałów, są pierwszą próbą zastosowania idei tzw. permanentnego *acceleranda* oraz *ritardanda* w muzyce fortepianowej. Są to autorskie pomysły Pawła Mykietyna, będące próbą stworzenia swoistej iluzji muzycznej — zorganizowania agogiki utworu w taki sposób, aby audytywne wrażenie podczas jego słuchania sugerowało niekończące się przyspieszanie lub zwalnianie.

Z teoretycznego punktu widzenia, taki stan można osiągnąć jedynie przy pomocy środków cyfrowych. Jest na to kilka sposobów. Można określony schemat rytmiczny lub nawet pojedyncze uderzenie metronomu przyspieszać w programie komputerowym. Jednak po osiągnięciu pewnej granicy, ludzkie ucho nie jest w stanie usłyszeć przerw pomiędzy bardzo szybkimi strukturami rytmicznymi lub melodycznymi — zaczynają się zlewać w bliżej nieokreślone człowieka częstotliwości. Inną metodą jest wspomniany w rozdziale 2 rytm Risseta, tworzący przy pomocy metod elektronicznych stale przyspieszające schematy rytmiczne na zasadzie stopniowania *fade in* oraz *fade out*. Paweł Mykietyn poszukuje czegoś bardziej rzeczywistego i namacalnego. Próbuje znaleźć receptę na uzyskanie podobnych rezultatów za pomocą środków akustycznych, czyli gry na tradycyjnych instrumentach.

Pierwotne eksperymenty z agogiką w utworach Mykietyna pochodzą z utworu orkiestrowego *Krzyki*. Pojawiła się tam koncepcja stałego przyspieszania, ale nie była opracowana w uporządkowany, matematyczny sposób. Paweł Mykietyn przeprowadził po napisaniu tego utworu szereg empirycznych eksperymentów w celu dokładniejszego opracowania matematycznego zjawiska *acceleranda* oraz *ritardanda*. W wyniku domowych doświadczeń założył, że optymalny czas dla linearnego, dwukrotnego zwolnienia w przypadku ruchów dyrygenta (w przypadku spadku tempa ze stu uderzeń

37 Jakub Puchalski, *Arabeski*. Zakończył się festiwal PR Chopin, <https://www.polskieradio.pl/326/6378/Artykul/2220531,Arabeski-Zakonczyyl-sie-Festiwal-PR-Chopin> [dostęp: 1 XII 2021].

38 Ibidem.

na minutę do pięćdziesięciu) wynosi 46 ćwierćnut tempa wyjściowego. W oparciu o te dane wyprowadził funkcję matematyczną, która pozwala na precyzyjne wskazanie liczby uderzeń na minutę w poszczególnych taktach utworu, w którym ma zostać zastosowana permanentna zmiana agogiczna.

Dwie Arabeski rozpoczynają się od tempa 100 uderzeń na minutę. Na samym początku kompozytor umieszcza w nich oznaczenie *poco a poco ritardando sempre*, które wskazuje wykonawcy główny nośnik narracji utworu. Z każdym kolejnym taktem, ponad którym znajduje się szczegółowo odnotowana liczba uderzeń na minutę do pierwszego miejsca po przecinku, wykonawca powinien stopniowo zwalniać tempo. Po osiągnięciu tempa 50 uderzeń na minutę wprowadzany jest nowy schemat rytmiczny, wypełniający przestrzeń pomiędzy zwalniającymi dźwiękami. To zagęszczenie fakturalne natychmiast staje się nośnikiem zwolnienia, ponieważ *ritardando* trwa nieprzerwanie od samego początku utworu.

Permanentne zmiany agogiczne stwarzają ogromny potencjał akustyczny, zwłaszcza w utworach orkiestrowych. Paweł Mykietyn udowodnił to podczas prawykonania *II Koncertu wiolonczelowego* z Marcinem Zdunikiem oraz *Koncertu Skrzypcowego* z Marcinem Markowiczem. Każdy z tych utworów charakteryzował się silnym napięciem dramaturgicznym, którego podstawowym budulcem była właśnie agogika.

Obserwując charakterystyczne struktury *Dwóch Arabesk* i zastanawiając się nad naturą zachodzących w nich zmian jest trudno zapomnieć o tym, że prezentowane w partyturze informacje są wynikami precyzyjnych działań matematycznych. Mykietyn nie udostępnia dokładnego wzoru, na podstawie którego wyprowadza te dane. Uważny wykonawca ma jednak wystarczająco dużo wskazówek, aby próbować dostać się do niewidzialnego klucza samodzielnie.

Niewątpliwą częścią składową funkcji Mykietyna jest oznaczenie uderzeń na sekundę (bpm). To ono determinuje wszystkie zmiany w utworze, a podporządkowana jest mu cała faktura. Można pokusić się o stwierdzenie, że liczba bym jest wynikiem obliczenia matematycznego. Drugą daną, jaką trzeba przyjąć, jest obiektywny wyznacznik miejsca w utworze. Są dwie możliwości: albo będzie to numer taktu, albo jakakolwiek „stała” miara w utworze (cudzysłów przy tym słowie wynika ze specyfiki opisywanego zjawiska — skoro cały utwór przyspiesza lub zwalnia, rozmywa się pojęcie obiektywnej, niezmiennej i stałej agogiki). Wykorzystanie numeru taktu w równaniu mogłoby być nieco problematyczne. Warto zauważyć, że 46 ćwierćnut, które arbitralnie przyjął Mykietyn dla zajścia pełnego procesu dwukrotnego zwolnienia lub przyspiesze-

nia tempa, nie występuje w utworze jako efekt równomiernego podziału materiału muzycznego. Metrum *Dwóch Arabesek* wynosi $4/4$, a na wspomniane 46 ćwierćnut składa się 11 taktów w tym metrum oraz jeden takt na $2/4$. Przyjęcie układu odniesienia o wartości 11.5 taktu byłoby niepraktyczne i funkcjonowałoby tylko w obrębie ściśle ograniczonych fragmentów utworu. Warto też pamiętać, że tylko pierwsza *Arabeska* jest oparta o permanentne ritardando — druga operuje nieprzerwanym accelerandem.

Aby poprawnie wyprowadzić wzór Mykietyna dla przykładu *ritardanda*, potrzebny jest wspólny układ odniesienia, mianownik, który scala cały utwór. Jest to w tym przypadku ćwierćnuta, która występuje na dokładnie tych samych ilościach w każdej sekwencji 11 taktów na $4/4$ oraz jednego taktu na $2/4$. Efektem tych poszukiwań byłaby więc funkcja przedstawiająca tempo wyrażone w uderzeniach na sekundę (bpm) występujące w konkretnej ćwierćnucie utworu. Z pewnością nie jest to funkcja liniowa, ponieważ chcąc zwalniać lub przyspieszać za każdym razem o połowę, należy posługiwać się pierwiastkami umożliwiającymi zmiany o proporcjonalnym charakterze.

Na kolejnych stronach znajduje się sześć ilustracji: nr 32, przedstawiająca efekty działania funkcji ritardanda Mykietyna w partyturze, nr 31 ukazująca tę funkcję, a także nr 30, ukazująca jej wykres. Numery 33, 29 oraz 28 zawierają analogiczne dane na temat jej odwrócenia, czyli przyspieszenia. Autor niniejszego opisu, zaczerpnąwszy pomocy specjalistów, wyprowadził ten wykres oraz wzór w oparciu o oprogramowanie WolfgangAlpha. Ukazuje ono również wartości ujemne, które na potrzeby niniejszych rozważań należy odrzucić. Podstawienie pod (x) numeru ćwierćnuty w obu *Arabeskach* skutkuje wynikiem w postaci dokładnego oznaczenia tempa, którego odniesieniem jest agogika podstawowego punktu odniesienia, czyli 100 uderzeń na minutę z początku pierwszej *Arabeski* lub 50 uderzeń na minutę z początku drugiej. Oczywiście, uzyskiwanie wyników dla późniejszych części utworu skutkowałoby otrzymywaniem bardzo niskich ilości bpm. Dokładniejsze opracowanie tego wzoru wymagałoby dodania odpowiednich mnożników, co nie należy do intencji niniejszego opisu dzieła artystycznego — zamiarem autora jest przede wszystkim zaprezentowanie samego schematu działania permanentnych zmian agogicznych.

Z perspektywy pianistycznej, *Arabeski* napisane są w sposób pomijający specyfikę gry na tym instrumencie. Skonstruowane zostały na podstawie obliczeń matematycznych, a głównym nośnikiem ich narracji jest specyficzna, schromatyzowania harmonika oraz nieprzerwanie zmiany agogiczne. Paweł Mykietyn nie wymaga jednak rygorystycznego trzymania się oznaczeń tempa z dokładnością do miejsc po przecinku.

Interesuje go przede wszystkim idea, zachowanie zależności w procesie, a nie skrupulatna realizacja liczb³⁹.

Opisane powyżej tło matematyczne nie oznacza, że wykonawca zwolniony jest z podejmowania decyzji na gruncie czysto interpretacyjnym. Nie mając odnośników w postaci nagrań płytowych, autor zdecydował się na podjęcie decyzji interpretacyjnych w *Dwóch Arabeskach* całkowicie samodzielnie. Punktem wyjścia jest jedno oznaczenie dynamiczne, które Mykietyn umieścił w pierwszym takcie utworu: crescendo z dynamiki *pianissimo possibile* do *mezzopiano*.

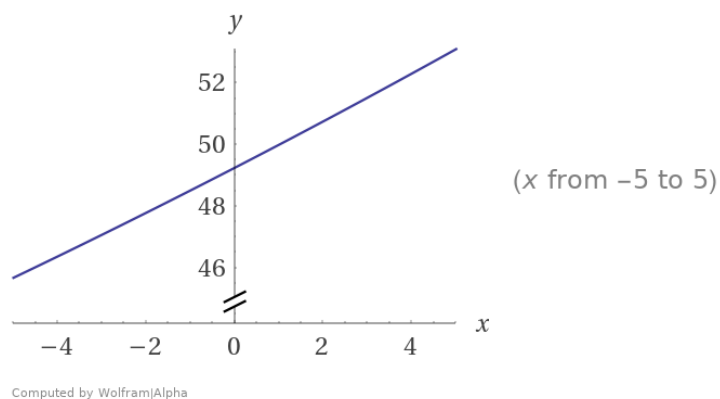
Skoro *Dwie Arabeski* jako całość skonstruowane są wokół techniki permanentnego *acceleranda* oraz *ritardanda*, to warstwy dynamiczna oraz barwowa, choć nie przynależą bezpośrednio do tych technik, powinny zostać im niejako podporządkowane. Między innymi dlatego autor zdecydował się w swoim wykonaniu na dobór stonowanej, dość jednolitej dynamiki w pierwszej *Arabesce*, który od czasu do czasu byłby poddawany pewnej „pulsacji”, przede wszystkim we fragmentach o bardziej dysonujących harmoniach. Należy pamiętać, że nadmierne podkreślanie zagęszczeń faktury w taktach zawierających skok tempa w pierwszej *Arabesce* mogłoby znacznie zmniejszyć jego skuteczność – słuchacz mógłby audytywnie dostrzec nie tyle nagle odrobinę bardziej skomplikowaną materię dźwiękową, która nieprzerwanie zwalnia, lecz nagle dwa razy szybszy potok nut, który z jakiegoś powodu zaczyna zwalniać (zob. il. 32 t. 13-14). Autor pozwolił sobie na intensyfikację dynamiczną pierwszej *Arabeski* podczas jej zakończenia. Faktura fortepianowa była w tamtym momencie na tyle wolna, że intensywne podkreślenie dźwięków nie przeszkadzało audytywnej realizacji zwolnienia. Druga *Arabeska* została utrzymana w nieagresywnej artykulacji *secco*, podkreślającej napięcie wynikające z samej natury przyspieszenia. Autor podjął wysiłki, aby klamra kompozycyjna (tremolo pomiędzy dźwiękami a oraz *gis* w oktawie dwukreślnej) na początku i końcu *Dwóch Arabesek* zrealizowana była w możliwie podobnej dynamice.

„Problem postmodernizmu” oraz towarzyszące wcześniejszej twórczości fortepianowej elementy surkonwencjonalizmu w kontekście *Dwóch Arabesek* wydają się być kwestią stosunkowo łatwą do rozstrzygnięcia. W utworach tych brak jest jakichkolwiek nawiązań historycznych poza tytułem, który (bez większej przyczyny) budzi skojarzenia z muzyką Debussy’ego. Nie stwarza to potencjału dla gry konwencjami w takim stylu, jaki pojawia się np. w twórczości Pawła Szymańskiego. Immanentnie postmodernistyczną cechą jest doprowadzenie do ekstremum kwestii kontroli nad agogiką

39 <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2/>

utworu, która znajduje się daleko poza możliwościami jakiegokolwiek wykonawcy. Zagranie *Dwóch Arabesek* w precyzyjnej zgodności z partyturą znajduje się poza możliwościami człowieka – i zresztą, ta precyzyjna zgodność nie była celem Pawła Mykiety na podczas pisania tego utworu. Kompozytor wymaga od pianistów „jedynie” maksymalne zbliżenie się do niego, w czym jest skłonny pomóc poprzez udostępnianie zainteresowanym wykonawcą *click-tracka*. Na tym jednak zabiegi postmodernistyczne zdają się kończyć, przy czym nie są tak naoczne i prezentowane słuchaczowi bezpośrednio, jak w *Epiforze* na fortepian i taśmę. Jej postmodernizm wyrazowy i jawny surkonwencjonalizm prezentowany był w sposób ewidentny. W przypadku *Dwóch Arabesek*, cechy postmodernistyczne znajdują się bardziej w warstwie abstrakcyjnej, czyli przede wszystkim w oznaczeniach agogicznych, do których dostęp ma tylko wykonawca, a nie słuchacz.

Dwie Arabeski nie są uznawane przez Mykiety na za utwór udany. Według niego korzystają ze zbyt schromatyzowanej harmonii. Pozostają pozycją niewydaną, a kompozytor zapowiedział jej korektę. Choć nie operują tradycyjnymi trudnościami pianistycznymi, stawiają przed wykonawcami zupełnie nowe wyzwania — wymagają nieprzerwanej i szczegółowej kontroli nad agogiką w sposób niespotykany w muzyce fortepianowej. Pod subtelną nazwą arabesek kryje się chłodna matematyka, na pierwszy rzut oka wymagająca czegoś niemożliwego. Jednak po przemyślanych próbach interpretacji, nieco arbitralnie wyrażone liczby stają się przewodnikami po innowacyjnej, niebagatelnej muzyce.

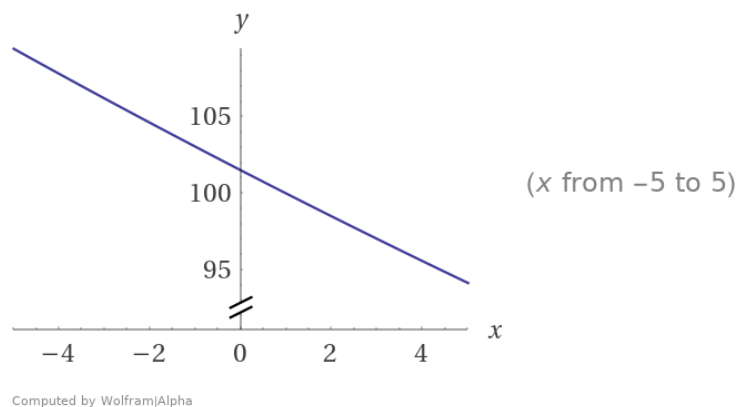


Ilustracja 28: Wykres funkcji permanentnego acceleranda

$$f(x) = 50 \sqrt[46]{2}^{x-1}$$

Computed by Wolfram|Alpha

Ilustracja 29: Funkcja permanentnego acceleranda.



Ilustracja 30: Wykres funkcji permanentnego ritardanda.

$$f(x) = 100 \sqrt[46]{\frac{1}{2}}^{x-1}$$

Computed by Wolfram|Alpha

Ilustracja 31: Funkcja permanentnego ritardanda.

DWIE ARABESKI

PAWEŁ MYKIETYN 2018

poco a poco rit. sempre

♩ = 100 ----- ♩ = 94,1 ----- ♩ = 88,6 ----- ♩ = 83,4 ----- ♩ = 78,5 -----

ritmico (legato)

ppp ----- *mp*

6 ♩ = 74 ----- ♩ = 69,6 ----- ♩ = 65,6 ----- ♩ = 61,7 -----

10 ♩ = 58,1 ----- ♩ = 54,7 ----- ♩ = 51,5 ----- ♩ = 100 -----

14 ♩ = 94,1 ----- ♩ = 88,6 ----- ♩ = 83,4 -----

17 ♩ = 78,5 ----- ♩ = 74 ----- ♩ = 69,6 -----

Ilustracja 32: Paweł Mykietyn – Dwie Arabeski, t. 1-19. Widoczne pierwsze wystąpienie audytywnej iluzji na bazie permanentnego acceleranda. Pomiędzy taktami 12 a 13 następuje wzrost bpm o 100%, a także zagęszczenie faktury poprzez dodanie lewej ręki, co stwarza możliwość kontynuowania zwolnienia.

8^{va}-----

! *poco a poco accel. sempre*

♩ = 74 ----- ♩ = 69,6 ----- ♩ = 65,6 ♩ = 74 ----- ♩ = 78,5 ----- ♩ = 83,4 ----- ♩ = 88,6 -----

138 (15^{ma}) -----

♩ = 94,1 ----- ♩ = 50 ----- ♩ = 53,1 ----- ♩ = 56,4 ----- ♩ = 59,9 ----- ♩ = 63,6 -----

145 (15^{ma}) ----- 15^{ma} -----

8

♩ = 67,6 ----- ♩ = 71,8 ----- ♩ = 76,2 ----- ♩ = 81 ----- ♩ = 86 ----- ♩ = 91,3 -----

151 15^{ma} ----- 15^{ma} ----- 15^{ma} -----

♩ = 97 ----- ♩ = 50 ----- ♩ = 53,1 ----- ♩ = 56,4 ----- ♩ = 59,9 -----

157 15^{ma} -----

Ilustracja 33: Paweł Mykietyn – Dwie Arabeski, t. 138-161. Widoczna granica pomiędzy pierwszą a drugą Arabeską na przełomie taktów 140 oraz 141. Odwraca się wtedy sposób organizacji agogiki – permanentne zwolnienie zostaje zastąpione przez permanentne przyśpieszenie, co opatrzone jest wykrzyknikiem oraz opisem “poco a poco accel sempre”.

KONKLUZJA

Paweł Mykietyn jest kompozytorem bezgranicznie poświęconym ideom. Instrumenty muzyczne zdają się być pod jego piórem tylko środkiem do osiągnięcia konkretnego celu, będącego kompromisem pomiędzy twórczą intuicją a formalnym rygiem. Jego twórczość fortepianowa wzbogaciła programy wielu koncertów i festiwali — nie tylko tych, które poświęcone są muzyce XX i XXI wieku. Komunikatywny język muzyczny, przemyślana harmonia i nieprzerwane poszukiwanie piękna powoduje, że każdy utwór tego kompozytora jest dużym wydarzeniem życia kulturalnego Polski.

Poznanie i opanowanie wszystkich utworów Mykietyna na fortepian solo jest bardzo pracochłonnym przedsięwzięciem interpretacyjnym. Jego utwory są wielowarstwowe intelektualnie, kryjąc pod prostymi zabiegami bardzo twórcze połączenia technik — takie jak np. w *Epiforze* albo *Czterech Preludiach*. Odpowiednie wykonanie któregośkolwiek z utworów Pawła Mykietyna na fortepian solo wymaga dużej precyzji zarówno technicznej, jak i interpretacyjnej. Jego utwory, przynajmniej częściowo prześiąknięte inspiracjami z pracy w teatrze, obliczone są na stworzenie konkretnego efektu (choćby na przykładzie pierwszego *Preludium*: szoku, ściany dźwięku). Efekt ten da się wykonać w odpowiedni sposób wyłącznie pod warunkiem nie tyle samej realizacji tekstu muzycznego, lecz zrozumienia, jakiej nastrojowości tekst ten był podporządkowany. Niestety, za sprawą zanikających wskazówek wykonawczych w muzyce Mykietyna pianiści nie mają łatwego zadania — skazani są albo na spekulacje, albo inspirowanie się cudzymi nagraniami, albo na konsultacje z samym kompozytorem, który nierzadko nie ma ochoty dokładnie odpowiadać na zadane mu pytania.

Na polskim rynku fonograficznym są dwa nagrania, które dobrze wywiązują się z tego obowiązku. Pierwszym z nich jest pozycja Szymona Nehringa o nazwie *Chopin, Szymanowski, Mykietyn. Preludia* zostały tam potraktowane jako możliwość ukazania wspaniałej i selektywnej techniki pianistycznej, która nie przyćmiła sensu utworu. Sелеktywność wykonania słyhać zwłaszcza w *Trzecim* oraz *Czwartym Preludium*, gdzie w akompaniamencie prawej ręki czy dekonstrukcji heksakordu pianista zachowuje stałą kontrolę i panowania zarówno nad dramaturgią, jak i jakością dźwięku, czy swoim własnym temperamentem.

Drugim wyróżniającym się nagraniem jest album *Mykietyn. My Piano* autorstwa Anny Stempin-Jasnowskiej. Znalazły się tam wszystkie utwory Mykietyna na for-

te pian solo oprócz Arabesek, a także *Koncert fortepianowy* oraz *Sonety Szekspira*. Wykonanie *Preludiów* jest mniej sprawne i angażujące narracyjnie niż w przypadku Nehringa. Ta pozycja fonograficzna zdecydowanie najbardziej broni się jednak *Epiforą*, gdzie został odnaleziony świetny balans pomiędzy partią fortepianu a taśmą. Jej nierówności nie przeszkodziły w graniu, a Stempin-Jasnowska odnalazła w tym utworze zarówno delikatność, jak i monumentalność, melancholię czy agresję.

Trudno przewidzieć, czy w nadchodzących latach powstaną nowe kompozycje Pawła Mykietyna na fortepian solo. Twórca ten jest postacią enigmatyczną, a każdy jego utwór okazuje się pewnym zaskoczeniem, nawet jeśli operuje ugruntowanymi wcześniej technikami. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że Paweł Mykietyn nie postanowił zarzucić komponowania na fortepian na dłuższy czas, jak miało to miejsce w przeszłości.

ANEKS

Wybrane fragmenty wywiadu z Pawłem Mykietynem – Sopot, 16 XI 2021

Igor Torbicki: Jaka jest geneza Czterech Preludiów na fortepian?

Paweł Mykietyn: To utwory pisane jeszcze w trakcie studiów. Grałem między innymi na klawercie i fortepianie, więc pisałem je niejako „pod siebie”. Są to utwory, które byłem w stanie wykonać sam. Gram, przykładowo, całe Das Wohltemperierte Klavier Jana Sebastiana Bacha. Chciałem wykonywać również coś nowszego, swojego.

IT: Cztery preludia mają dość nietradycyjny rozkład dramaturgiczny. „Odpuszczenie” napięcia znajduje się wyłącznie w drugim preludium, a cała reszta napięcie to podsyca. Pierwsze z nich przypomina mi zderzenie słuchacza ze „ścianą dźwięku”, rzucenie go na głęboką wodę, przy jednoczesnym powstrzymaniu się od tradycyjnie rozumianej wirtuozerii.

PM: Zależało mi na czymś dramatycznym na początek. Najbardziej wirtuozowskim preludium jest chyba trzecie. Ma powtarzające się, szybkie pasaże oraz trzy właściwie niezależne plany dynamiczne.

IT: Czy zgodziłbyś się z wnioskiem na temat czwartego preludium, według którego zawiera ono przykład dekonstrukcji?

PM: Nie wydaje mi się. Nie jest to dekonstrukcja rozumiana w taki sposób, jaki pojawia się np. w muzyce Pawła Szymańskiego, gdzie niezależnie od warstwy utworu którą słyszymy istnieje „niesłyszalny”, prekompozycyjny materiał dźwiękowy. Spora jego część to po prostu silnie pofragmentowana sekwencja sześciu dźwięków. Jeśli faktycznie jest tu jakaś dekonstrukcja, nosi raczej charakter fasadowy niż rzeczywisty — chodziło mi o wywołanie konkretnego efektu.

IT: Czy jest coś, co zmieniłbyś w Czterech preludiach? Coś, co z dzisiejszej perspektywy potrzebowałoby korekty?

PM: Być może jedno miejsce. W ostatnim preludium, przed granymi secco dźwiękami w prawej ręce fis-a-es-c, znajduje się cały pusty takt przeznaczony na złapanie klasteru przedramieniem. Aby efekt tego był jak najlepszy, należałoby zrobić to natychmiast po zakończeniu pasaży quasi eco. To nie czas na czarowanie, tylko kontynuowanie narracji.

IT: I z czwartego preludium jesteś chyba najbardziej zadowolony?

PM: Tak. Ale tak czy inaczej ten cykl jako całość wydaje mi się trochę szkolny.

(...)

IT: Przejdźmy teraz do Epifory na fortepian i taśmę. Skąd ten pomysł na tytuł, otwarcie nawiązujący do poezji?

PM: Epifora jako środek stylistyczny jest powtórzeniem rymu na końcu wiersza.

Wybuch na początku utworu znajdujący się w partii taśmy miał nawiązywać do Wielkiego Wybuchu, początku wszechświata. Ten powracający akord c-moll z dodanym f i fis to jest jakby refren.

IT: Ale tytuł, przynajmniej w teorii, powinien brzmieć „Anafora”, skoro odwołuje się do początku Wszechświata.

PM: „Epifora” ciekawiej brzmi.

IT: Jak wyglądała praca nad elektroniczną warstwą utworu?

PM: Utwór powstał na zamówienie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Wykorzystałem jeden z syntezatorów Yamaha, który znajdował się w jego zasobach. Właściwie cała taśma, poza fragmentami z tym syntezatorem, składa się z przetworzonych brzmień fortepianu, pierwotnie nagrywanych akustycznie.

IT: Kto wykonywał ten materiał przed obróbką?

PM: Maciek Grzybowski.

IT: Epifora zdaje się być jednym z tych utworów, który najbardziej pasuje do popularnej wśród muzykologów kategoryzacji — nazywają go postmodernistycznym czy surkonwencjonalistycznym. Jaki jest twój stosunek do takich określeń?

PM: Nie widzę wyraźnej granicy pomiędzy moderną a postmoderną. Oczywiście nie ma wątpliwości, że na zmiany w muzyce, które nastąpiły w XX wieku, jednoznacznie wpłynęło wyczerpanie pewnych teorii i postęp technologiczny. Z systemu dur-moll, choć mogłoby się to wydawać niemożliwe, wciąż można wyciągnąć wiele ciekawych rzeczy. Poza tym wydaje mi się, że wszystkie te “izmy” chyba straciły już sens.

IT: Trudno jednak nie zauważyć, że Epifora nosi pewne podobieństwo do technik wykorzystywanych przez Pawła Szymańskiego, którego muzyka bardzo na ciebie wpłynęła. Myślisz, że można nazwać ten utwór surkonwencjonalistycznym?

PM: Być może fragmenty wykorzystujące techniki polifoniczne przypominają surkonwencjonalizm. Było propagowane, być może nieco na siłę przez, poza Szymańskim, Chłopeckiego oraz Krupowicza. Przez moment próbowano zaliczyć do tego grona nawet Lachenmanna, ale to się nie przyjęło.

IT: Zwróćmy teraz uwagę na kwestie techniczne. Podczas wykonywania Epifory trudno nie zauważyć, że taśma momentami jest trochę nierówna, na przykład we fragmencie z „fugą” albo w miejscu z akordami i szarpaniem strun fortepianu.

PM: Realizowałem warstwę elektroniczną tego utworu w specyficznych warunkach – był to schyłek ery analogowej. Komputery i produkcja cyfrowa były w Studiu Eksperymentalnym całkowitą nowością, dopiero zaczynały się pojawiać. Taśma była cięta manualnie i klejona, stąd te nierówności. Nie wydaje mi się jednak, aby zaniechanie przeszkadzało to w wykonywaniu utworu. Dla mnie te drobne niedoskonałości są częścią uroku oryginalnej taśmy. Tak czy inaczej powstała nowa, całkowicie cyfrowa, zrealizowana przez Ewę Olejnik.

(...)

IT: Porozmawiajmy o Klavierstucku. Skąd pomysł na taką zmienność brzmienia?

PM: Klavierstucka napisałem w 2012 roku dla Basi Drazkowskiej, nagrała do niego fajny teledysk. Sam pomysł pochodzi z czasu, gdy pisałem muzykę do spektaklu Krum Krzysztofa Warlikowskiego. Sam model CTK731 ma dla mnie sporą wartość sentymentalną – robiłem na nim dużo muzyki teatralnej. Zresztą, napisanie utworu na w pewien sposób tandetny instrument w pewien sposób go uszlachetnia.

IT: Czy pomysł ze zmiennością brzmienia nie przypomina Ci trochę pomysłów Cage’a? W jednej z jego biografii przeczytałem, że jego intencją było między innymi, z tego co pamiętam, „uwolnienie wykonawców i słuchaczy od tyranii kompozytorów”. Mówił to w kontekście wprowadzania do swoich utworów coraz większego elementu losowości.

PM: Nie miałem takich rzeczy na myśli. Ten utwór traktuję bardziej jako żart, za którym stoi pewna matematyka. Nie jestem w stanie w tym momencie dokładnie przypomnieć sobie w jaki sposób do tego doszedłem, ale utwór ma pięć wysokości dźwięków, żadna z których nie powtarza się w tej samej kolejności przez cały czas trwania utworu.

(...)

IT: Twój najnowszy utwór na fortepian solo to *Dwie Arabeski*. Skąd pomysł na tytuł?

PM: Debussy również napisał *Dwie Arabeski*. Nie inspirowałem się bezpośrednio, ale chciałem do tego nawiązać. Poza tym, w moich Arabeskach pojawia się permanentne ritardando oraz accelerando. To był pierwszy utwór na fortepian solo, w którym to wykorzystałem. Ale nie jestem z niego zadowolony pod względem harmonii – najchętniej bym ją gruntownie przepracował.

IT: Na czym polega ten pomysł z permanentnymi zmianami agogicznymi?

PM: Narysuję ci. [Paweł Mykietyn bierze kartkę papieru oraz długopis, rozrysowując ogólny schemat działania permanentnego ritardanda] Przeprowadzałem najróżniejsze eksperymenty. W jednym z nich sprawdzałem, ile czasu zajmie mi zadyrgowanie w coraz szybszym tempie w taki sposób, żeby w pewnym momencie osiągnąć dwukrotnie szybsze tempo. To były bardzo proste rzeczy – trzymałem w ręce stoper, który liczył długość całego procesu. Zacząłem przetwarzać wyniki tych testów na tekst muzyczny. U mnie zawsze po 46 ćwierćnutach tempo wzrasta lub maleje dwukrotnie.

IT: Przypomina to funkcję liniową.

PM: No niby tak, ale w takim zastosowaniu jak u mnie jest jeszcze przeskok tempa co jakiś fragment, aby dało się to zapisać i zagrać. Ale skoro tempo wciąż rośnie to jest to chyba funkcja liniowa, choć nie jestem tego pewien.

IT: A czy te zabiegi z czasem muzycznym w utworach są w jakiś sposób inspirowane skalą Sheparda?

PM: Nie, ale rzeczywiście permanentne accelerando to w jakimś sensie coś podobnego do permanentnego glissanda. Choć ciągle przyspieszenie wydaje mi się bardziej złożone i z większym potencjałem, nawet z czysto fizycznego/akustycznego punktu widzenia.

IT: Kiedy po raz pierwszy zastosowałeś ten pomysł?

PM: W sposób matematyczny – w II Symfonii.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

Chłopecki A., *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2014.

Gwizdalanka D., *Lutosławski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.

Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce* [w:] Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce, opracowanie zbiorowe pod red. Alicji Jarzębskiej i Jadwigi Pai-Stach, wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2007.

Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2002.

Kwiatkowski K., *Szymański*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.

Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.

Szwab N., *Surkonwencjonalizm Pawła Szymańskiego. Idee i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2020.

ARTYKUŁY

Gmys M., *Integration Attempts. Paweł Mykietyn and the Composer's Self-Reflection*, *Musicology Today*, vol. 12.

Magdalena Nowicka-Ciecierska, *Uchem krytyka. Idiom kompozytorski Pawła Szymańskiego w ujęciu Andrzeja Chłopeckiego*, [w:] *Res Facta Nova* 20/2019.

Piotrowski G., *Czuję się wolnym człowiekiem. Rozmowa z Pawłem Mykietynem*, *Notatnik Teatralny* 72-73/2013.

Rapan E., *Shepard Tones and Production of Meaning in Recent Films: Lucrecia Martel's Zama and Christopher Nolan's Dunkirk*, [w:] *The New Soundtrack*, 2/2018.

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE

Autor nieznany, *Epifora*, [hasło w:] *Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pl/epifora>. Autor nieznany.

Autor nieznany, *Paweł Mykietyn*, https://pwm.com.pl/pliki/8/7/6/3060_Mykietyn.pdf.

Autor nieznany, *Paweł Mykietyn*, https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=32&litera=15&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl

Autor nieznany, *Nominacje do nagrody FRYDERYK*, http://zpav.pl/pliki/aktualnosci/Fryderyk2016/Nominacje_do_Nagrody_FRYDERYK_2016.pdf

Bartos K., *W holdzie Edisonowi*. Wax Music Pawła Mykietyna, <http://meakultura.pl/artykul/w-holdzie-edisonowi-wax-music-pawla-mykietyna-808>.

Kosińska M., *Włodzimierz Kotoński*, <https://culture.pl/pl/tworca/wlodzimierz-kotonski>.

Puchalski J., *Arabeski. Zakończył się Festiwal PR Chopin*, <https://www.polskieradio.pl/326/6378/Artykul/2220531,Arabeski-Zakonczyl-sie-Festiwal-PR-Chopin>.

Topolski J., Wywiad: Paweł Mykietyn, *Glissando* 16/2010, <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2/>.

PARTYTURY

Dymitr Szostakowicz, *10 Aforyzmów na fortepian*, Gosudarstvennoje Muzykal'noje Izdatel'stvo, 1966.

Paweł Mykietyn, *Cztery Preludia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1993.

Paweł Mykietyn, *Epifora na fortepian i taśmę*, kopia rękopisu kompozytora.

Paweł Mykietyn, *Klavierstuck for Casio CTK731*, kopia rękopisu kompozytora.

Paweł Mykietyn, *Dwie Arabeski*, wersja elektroniczna nut udostępniona przez kompozytora.

NAGRANIE DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

1. Paweł Mykietyn: Epifora na fortepian i taśmę (wersja z 2016 roku)
2. Paweł Mykietyn: Cztery Preludia — I.
3. Paweł Mykietyn: Cztery Preludia — II.
4. Paweł Mykietyn: Cztery Preludia — III.
5. Paweł Mykietyn: Cztery Preludia — IV.
6. Paweł Mykietyn: Klavierstück for Casio CTK731
7. Paweł Mykietyn: Dwie Arabeski
8. Paweł Mykietyn: Epifora na fortepian i taśmę (wersja z 1996 roku)

Wszystkie nagrania zostały zrealizowane w Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Nagrania 1-6 oraz 8 zostały zrealizowane przez Studio Nagrań Akademii Muzycznej w Gdańsku. Realizacja i montaż: Dominik Zajączkowski, Piotr Rodak.

Nagranie 7 zostało zrealizowane przez Duckjack Productions.