

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 39 (4/2018), s. 55–78
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.18.039.9740
www.ejournals.eu/kmmuj

Zuzanna Daniec

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie
Akademia Muzyczna w Krakowie

„Zmyślnie wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka”. Muzyka Pawła Mykietyna wobec kategorii postmodernizmu i konstruktywizmu na przykładzie *III Symfonii na alt i orkiestrę*¹

Abstract

“Cleverly Devised, Postmodern Toy”: Paweł Mykietyn’s Music in the Category of Postmodernism and Constructivism on the Example of *III Symphony for Alto and Orchestra*

Works of Paweł Mykietyn belong to the most characteristic trends of Polish contemporary music. His compositional attitude was individualised in the first decade of the 21st century, and today he is recognised as one of the most original Polish composers of the 20th and 21st centuries. Andrzej Chłopecki, when characterizing Mykietyn’s music after the premiere of the composer’s *II Symphony*, compared this work to a “cleverly devised, postmodern toy”. Also Mykietyn’s next, *III Symphony* (2011), can be considered in the context of the categories of postmodernism and constructivism. This work manifests the postmodern attitude, but it is also marked by strict, “cleverly devised”, constructivist thinking. Its musical language

¹ Tekst oparty na fragmentach pracy licencjackiej autorki pt. „*III Symfonia*” Pawła Mykietyna. *Między postmodernizmem a konstruktywizmem*, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Maleckiej (Akademia Muzyczna w Krakowie, 2018).

contains intertextual references to hip-hop and rap music; on the other hand, it includes such typical for Mykietyń measures as "(de)gradation form", "accelerando form", "permanent *accelerando*" and dodecaphony, which can be found while analysing the work. *III Symphony* can be also interpreted in relation to techniques of deconstruction, including both concept and structure of the composition.

Keywords

Paweł Mykietyń, postmodernism, constructivism, deconstruction, intertextuality

Paweł Mykietyń (ur. 1971) należy do najbardziej charakterystycznych polskich kompozytorów tzw. średniego pokolenia. Jego twórczość ma charakter wysoce indywidualny. Pozostając początkowo pod wpływem czołowych polskich twórców drugiej połowy XX wieku oraz przełomu wieków (Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendereckiego, a przede wszystkim – Pawła Szymańskiego), w pierwszej dekadzie XXI wieku zindywidualizował on swoją postawę twórczą, stając się jednym z najbardziej oryginalnych kompozytorów współczesnych. Andrzej Chłopecki, charakteryzując jego twórczość tuż po prawykonaniu *II Symfonii*, porównał tę muzykę do „zmyślnie wykoncypowanej, postmodernistycznej zabawki”, frapującej „ludyczną uciechą erudycyjnych skojarzeń” oraz „inteligencją w konstruowaniu muzyki”². Pod kątem tych dwóch kategorii: postmodernizmu, ujawniającego się poprzez mnogość stylistycznych odniesień i specyficzny dobór środków, a także konstruktywizmu wynikającego ze ścisłości muzycznej organizacji rozpatrywać można także następną, *III Symfonię* polskiego kompozytora.

Wiele utworów Mykietyńa stanowi oryginalne zespolecie – jak określa sam kompozytor – spekulacji oraz intuicji, doprowadzających go do osiągnięcia podstawowego artystycznego celu: „stworzenia czegoś pięknego”³. Spekulacja, rozumiana jako etap prekompozycyjny, polega

2 A. Chłopecki, *Mykietyńa budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza” 5.07.2008, s. 26.

3 M. Herma, *Algorytmy czują bluesa, czyli przepis na przebój idealny*, „Gazeta.pl Next” 2.04.2012, http://next.gazeta.pl/next/1,150857,11431816,Algorytmy_czuja_bluesa_czyli_przepis_na_przeboj_idealny.html [dostęp: 2.12.2018].

w tym przypadku na myślowym konstruowaniu abstrakcyjnych, choć ściśle ustalonych zasad, organizujących wybrane parametry utworu. Dotyczą one najczęściej trzech muzycznych komponentów: formy, tempa i organizacji wysokości dźwiękowych. Poprzez intuicyjność, pojmowaną w kategoriach czysto muzycznej, kompozytorskiej inwencji, założone przez kompozytora reguły dopełnione zostają realną materią dźwiękową. Powstaje w efekcie *m u z y k a k o m u n i k a t y w n a*, choć *w e w n ę t r z n i e z ł o ż o n a*. Sposób pracy nad swymi utworami tłumaczy Mykietyń w następujący sposób:

[...] trzeba znaleźć rozsądne proporcje między matematyką a spontanicznością. [...] dla mnie ta faza spekulatywna daje możliwość zaskoczenia samego siebie. Tworzę jakieś prawo, potem przekładam je na muzykę i efekt, który powstaje, jest niemożliwy do osiągnięcia w inny sposób – ani poprzez improwizację, ani czystą intuicyjność⁴.

Punktem wyjścia pracy kompozytorskiej Mykietyna jest „techniczny” aspekt utworu; kwestie estetyczne stają się wobec niego zjawiskiem wtórnym. Jak sam mówi:

Estetyczna warstwa moich kompozycji jest mniej istotna. Mnie jako kompozytora najbardziej interesują kwestie czysto techniczne, warsztatowe. [...] Oczywiście nie uważam, żeby pisanie muzyki wyłącznie spekulatywnej, pozbawionej warstwy intuicyjnej miało sens⁵.

Proces twórczy kompozytora określić można zatem jako dwuetapowy. W pierwszym etapie, należącym do fazy prekompozycji, tworzy on reguły, ustalając główne struktury swoich utworów. Na tej podstawie – w drugim etapie – realizuje następnie materiał dźwiękowy.

Wspomniana komunikatywność muzyki Mykietyna łączy się w dużej mierze z jego artystyczną otwartością na style i konwencje – zarówno te nowsze, jak i nieco bardziej utrwalone tradycją. Jak sam twierdzi, jest „kompozytorem piszącym dosyć konwencjonalne dźwięki”⁶. Przystępna

4 A. Kwiecińska, *W co gra Paweł Mykietyń?*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10, s. 6.

5 *Taż*, *Koncert fortepianowy Pawła Mykietyna w świetle estetyki postmodernistycznej*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2006, s. 106.

6 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, *Paweł Mykietyń „Herr Thaddäus”*, reż. G. Kućmierz, 2018, <https://web.facebook.com/PWMEdition/videos/1762997487097976/> [dostęp: 2.12.2018].

percepcyjnie brzmieniowość jego utworów wiąże się z rehabilitacją takich elementów, jak melodyka, rytm czy tonalność. Zarówno pod względem używanych środków kompozytorskich, jak i postawy, jego twórczość odpowiada tym samym częściom założeń muzycznego postmodernizmu.

Postmodernizm

W polskiej muzykologii twórczość Mykietyna interpretowana była dotychczas m.in. pod kątem takich nurtów współczesnej humanistyki, jak postmodernizm i dekonstrukcja⁷. Pomimo iż jego „branie tradycji w nawias”⁸ reprezentuje postawę typową dla estetyki postmodernizmu, sam kompozytor nie przykładą szczególnej wagi do tego typu kategoryzacji. Ceniąc zdobycze zarówno modernizmu (jako postawy zakładającej – jak mówi – „tworzenie muzyki od zera”), jak i postmodernizmu („korzystającego z tego, co jest własnością poprzednich pokoleń”)⁹, w kompozytorskiej autorefleksji nie zwraca się ku tego rodzaju podziałom¹⁰.

Przynależność Mykietyna do muzycznego postmodernizmu określić można m.in. w kontekście klasyfikacji Krzysztofa Szwajgiera¹¹. W swoim artykule pt. *Transawangarda* dzieli on postmodernizm na trzy „ponowoczesne” nurty: minimalizm, postmodernę i transawangardę. Drugi z nich – postmoderna – oparty na obecności tzw. podwójnego kodowania, rozumianego jako „współobecność w [jednym] utworze kodu nowoczesności i tradycji”¹², łączy się według autora z takimi pojęciami, jak tradycjonalizm, polistylistyka, dekonstrukcja czy intertekstualność¹³. Chcąc zatem dokładniej umiejscowić twórczość Mykietyna i jego *III Symfonię* w zróżnicowanej i szeroko rozumianej kulturze postmodernizmu, uznać można postmodernę – „połowicznie tylko przeciwstawiającą się nowoczesności”¹⁴ – za nurt temu kompozytorowi najbliższy.

7 B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012; A. Kwiecińska, *Koncert fortepianowy...*, dz. cyt.

8 M. Majchrowski, *Mykietyna gra z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 27, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mykietyna-gra-z-czasem-148857> [dostęp: 2.12.2018].

9 A. Kwiecińska, *Koncert fortepianowy...*, dz. cyt., s. 106.

10 Tamże, s. 105.

11 K. Szwajgier, *Transawangarda*, [w:] *Książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 2015, s. 1.

12 Tamże, s. 3–4.

13 Tamże.

14 Tamże.

Konstruktywizm

Konstruktywizm, rozumiany jako ścisły sposób myślenia kompozytorskiego, zakłada obecność w dziele wszelkich „technicznych” rygorów ograniczających pierwiastek przypadkowości. Przyjmując taką definicję, kategorię tę uznać można za emblematyczną dla Mykietyna, choć – w kontekście polskiej muzyki współczesnej – nie tylko jemu właściwą. Charakteryzując niegdyś twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztof Droba wyróżnił „dominację czynnika konstruktywicznego” jako jeden z podstawowych elementów konstytuujących jego muzykę¹⁵. Ze względu na tę właśnie analogię w warsztacie kompozytorskim obu polskich twórców, podpartą wypowiedziami Mykietyna (wielokrotnie potwierdzającego własne inspiracje muzyką Góreckiego), konstruktywizm uznać można za kategorię łączącą ich postawy. Cytowaną już wcześniej wypowiedź na temat fazy spekulatywnej, przekładanej następnie na muzykę, zestawzić można z charakterystyką Góreckiego sformułowaną niegdyś przez Adriana Thomasa i przedstawiającą proces pracy kompozytorskiej twórcy *Symfonii pieśni żałobnych*: „Postępował [on] w sposób niezwykle metodyczny: najpierw starannie i logicznie wypracowywał rozmaite cechy i parametry, dopiero potem przystępował do właściwej kompozycji”¹⁶.

Mimo iż jako kompozytor Mykietyn skupia się przede wszystkim na technicznym oraz warsztatowym aspekcie swoich utworów¹⁷, na temat ten wypowiada się zazwyczaj dość lakonicznie, starając się nie ujawniać „wewnętrznych” aspektów swojej pracy twórczej. Podobnie jak niegdyś Górecki, także i młodszy z kompozytorów nie ujawnia zbyt często technicznych szczegółów swoich kompozycji. Jak sam mówi:

Ostatecznym celem jest [dla mnie] piękno i przekaz – żeby muzyka wywarła jakiś efekt na słuchaczu, jakiś rodzaj emocji, wrażenie intelektualne. [...] cała sprawa techniczna jest w pewnym sensie nieistotna [...], pozostaje to moją prywatną sprawą¹⁸.

15 K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3 (EFG), Kraków 1987, s. 424. Zob. także: M. Jabłoński, *Encyklopedia muzyczna PWM. Górecki*, Kraków 2011.

16 A. Thomas, *Energia – ruch – życie. Geneza „Elementi”, „Scontri”* 2013, nr 1, s. 13.

17 A. Kwiecińska, *Koncert fortepianowy...*, dz. cyt., s. 106.

18 P. Mykietyn, *Paweł Mykietyn. Wywiad, rozmowę przepr. E. Szczecińska i J. Topolski*, „Glissando” 2010, nr 16, <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2/> [dostęp: 2.12.2018].

Porównując konstruktywizm Góreckiego do konstruktywistycznych cech muzyki Mykietyna, zastanowić można się nad sposobem tego typu myślenia w utworach młodszego kompozytora. Konstruktywizm Mykietyna zdaje się bazować na nieziennej, obranej przez niego linii rozwojowej: opiera on swoje utwory na stałych i abstrakcyjnych regułach, obejmujących szereg różnorodnych metod ścisłości i rygorów, współegzystujących często także w ramach jednego utworu bądź wybranych jego fragmentów. Co ważne, stosowane przez Mykietyna techniki konstruktywistyczne wiążą się bardziej z ogólną ścisłością strukturalną, aniżeli dokładną realizacją danego rygoru, co widoczne jest zwłaszcza w dojrzałych utworach polskiego kompozytora – między innymi w *III Symfonii*.

„Czas jest podstawowym zagadnieniem w muzyce”¹⁹

Jak wcześniej wspomniano, konstruktywizm utworów Mykietyna skupia się wokół trzech podstawowych parametrów: formy, tempa oraz organizacji wysokości dźwiękowych (powiązanej często z dwunastotownością). W znacznej części utworów Mykietyna makro- oraz mikroforma kształtowana jest na zasadzie redukcjonizmu, polegającego na stopniowym skracaniu części cyklu bądź szeregowanych odcinków wewnątrz kompozycji, a także na celowym skracaniu odległości pomiędzy wartościami rytmicznymi na obszarze wybranych fragmentów utworu. Środki te, wyrażające upodobanie Mykietyna do „operacji z czasem”²⁰, określono w literaturze mianem tzw. formy *acceleranda* oraz techniki tzw. permanentnego *acceleranda* (pierwszy z tych terminów został wprowadzony przez Beatę Fiugajską²¹); odnoszą się one do „temporalnego nurtu”²² twórczości Mykietyna.

Istotą formy *acceleranda* jest stopniowy redukcjonizm naprzemiennych, skontrastowanych odcinków muzycznych, połączony z coraz szybszym ich następstwem w ramach całego utworu bądź jego wybranych fragmentów; taki sposób skumulowania materiału dźwiękowego doprowadza do częściowo „agogicznego” pojmowania muzycznej

19 Tamże.

20 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, *Paweł Mykietyn „Herr Thaddäus”*, dz. cyt.

21 B. Fiugajska, dz. cyt., s. 37.

22 M. Majchrowski, dz. cyt.

formy kompozycji. Tzw. *permanentne accelerando* polega z kolei na równomiernym przyspieszaniu realnego tempa metronomicznego w utworze²³. Technikę tę wyjaśnia kompozytor następująco:

[...] tempo nie jest stałą prostą, lecz krzywą, i cały czas maleje lub wzrasta, i to na odcinku paru minut. W momencie, kiedy tempo staje się dwukrotnie szybsze niż wejściowe, to dyrygent zaczyna pokazywać jego połowę, ale ono ciągle rośnie²⁴.

Jak mówi sam Mykietyń, po owe „operacje z czasem” sięgnął po raz pierwszy w 2000 roku i nadal stara się ten kierunek eksplorować²⁵. Plastyczne kształtowanie agogicznej warstwy utworów, oddziałujące na percepcyjną sferę jego odbioru, powiązane jest ściśle z dramaturgicznym sposobem pojmowania dzieła. Zauważa to zresztą sam kompozytor: „Zawsze porównuję pisanie muzyki do tworzenia dobrego dramatu [...], myślę takimi kategoriami jak wątki, wydarzenia – tylko że wypowiadałam się za pomocą dźwięków”²⁶.

III Symfonia. Analiza

Mówię lekkim językiem, ale to nie jest błahostka²⁷.

III Symfonia na alt i orkiestrę skomponowana została w roku 2011 na zamówienie Narodowego Instytutu Audiowizualnego, w związku z obchodami objęcia przez Polskę prezydencji w Unii Europejskiej. Jest to, paradoksalnie, drugi utwór symfoniczny Mykietyńa; swą właściwą pierwszą symfonię (2007) zatytułował on bowiem jako *Drugą*²⁸. Jako

23 Tamże.

24 Tamże.

25 Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Paweł Mykietyń „Herr Thaddäus”, dz. cyt.

26 P. Mykietyń, *Komponuję autobiografię*, rozmowę przepr. A. Grużewska, „Polityka” 2000, nr 7, <https://archiwum.polityka.pl/art/komponuje-autobiografie,363175.html> [dostęp: 2.12.2018].

27 P. Mykietyń, *Paweł Mykietyń. Prezydencja w rytmie triphopu*, rozmowę przepr. F. Łobodziński, „Newsweek” 27.06.2011, <https://www.newsweek.pl/pawel-mykietyn-prezydencja-w-rytmie-trip-hopu/3j8cqtw> [dostęp: 2.12.2018].

28 P. Mykietyń, *Wywiad o „III Symfonii” Pawła Mykietyńa*[video], rozmowę przepr. K. Naliwajek-Mazurek, „Ninateka”, <http://ninateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-pawel-mykietyn> [dostęp: 2.12.2018].

kompozycja realizująca zewnętrzne, gatunkowe założenia sygnalizowane przez tytuł (w postaci obsady symfonicznej, monumentalizmu oraz cykliczności), *III Symfonia* ze względu na swój współczesny język muzyczny podziela los innych kompozycji dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych, które – jak pisał niegdyś Carl Dahlhaus – „jedynie pod presją pozwalają się podporządkować jakiemuś gatunkowi”²⁹. Jest to dzieło reprezentujące symfonię współczesną, a dokładniej, według klasyfikacji Hermanna Danusera, „hybrydyczny”, postmodernistyczny typ tego gatunku³⁰. Owa współczesność objawia się w utworze zarówno poprzez język muzyczny – wielostylistyczny, czerpiący z dawnych oraz nowych konwencji, technik i stylów – jak i poprzez warstwę tekstową, odzwierciedlającą obraz dwudziestopierwszowiecznej postkultury.

Dla genezy utworu istotna okazała się świadoma chęć nawiązania przez kompozytora do współczesnej muzyki rozrywkowej. Mykietyn stwierdza, iż ważne źródło inspiracji podczas pracy nad kompozycją stanowiły dla niego nurty rapu, hip-hopu oraz trip-hopu³¹:

Nie dzielę muzyki na poważną i rozrywkową, to dość chybione terminy. Ale [tak] jak swego czasu przetwarzałem konwencje klasyczne czy barokowe – co wynikało z mojej ówczesnej fascynacji muzyką Pawła Szymańskiego – tak tutaj dokonuję podobnych zabiegów, ale na bazie muzyki młodzieżowej³².

Pomimo owych wyraźnych inspiracji materiał dźwiękowy *Symfonii* nie opiera się wyłącznie na stylizacji muzyki wywodzącej się z kręgu kultury hip-hopu. Jest on bardzo heterogeniczny – zarówno pod względem języka muzycznego, jak i stylu. Podobnie jak w innych „dojrzałych” kompozycjach, także w *III Symfonii* powtórzył Mykietyn charakterystyczne dla siebie środki warsztatowe, przez co kompozycja ta stanowi rodzaj kumulacji i podsumowania dotychczasowych pomy-

29 C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 17–18.

30 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, s. 400; cyt. za: T. Malecka, *Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku*, „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” 4 (2014), s. 53.

31 P. Mykietyn, *Wywiad o „III Symfonii”...*, dz. cyt.; P. Mykietyn, *Paweł Mykietyn o swojej najnowszej symfonii* [video], rozmowę przepr. M. Peryt, <https://www.youtube.com/watch?v=3yiodowM-3I> [dostęp: 2.12.2018].

32 T. Cyz, *Uwaga na kulturę!: O „III Symfonii” Pawła Mykietyna*, „Dwutygodnik” 2011, nr 60, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2375-uwaga-na-kulture-o-iii-symfonii-mykietyna.html> [dostęp: 2.12.2018].

słów twórcy. Reprezentuje zatem zarówno „matematyczny” (oparty na określonych, prekompozycyjnych strukturach), dramaturgiczny, jak i postmodernistyczny sposób kształtowania dużej formy wokalnoinstrumentalnej i jej języka dźwiękowego.

Pracę nad *III Symfonią* rozpoczął Mykietyn od muzycznej warstwy utworu – wyboru tekstu dokonał natomiast nieco później. Zarówno muzyka, jak i tekst kompozycji odzwierciedlają główny obecnie wyznacznik stylu polskiego twórcy, jakim jest dążenie do pewnego rodzaju „odciążania”³³. W *III Symfonii* wykorzystane zostały prywatne, istniejące już wcześniej teksty autorstwa Mateusza Kościukiewicza (ur. 1986). Jak mówi kompozytor, sam fakt ich wyboru był „dość przypadkowy”³⁴; kierował się przy tym kryterium elastyczności warstwy słownej, umożliwiającej swobodne połączenie z warstwą muzyczną utworu. Według Mykietyna „wybitna” współczesna poezja, stanowiąca sama w sobie „dzieło zamknięte”, nie jest odpowiednia do wykorzystania w muzycznym utworze³⁵. W ślad za tą właśnie myślą kompozytor wybrał teksty hermetyczne i nieco abstrakcyjne, pozbawione ścisłej fabuły, wszelkiego patosu i – jak mówi sam twórca – „ciężarów”, które „są czasami może niekonieczne”³⁶. Teksty te – pisane pierwotnie w formie wiadomości SMS-owych – czerpią z języka potocznego i młodzieżowego. Niekonwencjonalny tok narracji, nakierowując jedynie na określony kontekst sytuacyjny, odzwierciedla charakter świata przedstawionego: ulicznego zgiełku oraz „miejskiej dżungli”³⁷.

III Symfonia jest cyklem pięcioczęściowym. Pod względem rozmiarów jej wewnętrzna struktura ma charakter redukcyjny – każda kolejna część utworu jest krótsza od poprzedniej. Heterogeniczność materiału muzycznego opiera się na odpowiednio skonstruowanym następstwie odcinków muzycznych, odwołujących się bezpośrednio oraz pośrednio do różnorodnych stylów, konwencji i technik – zarówno tych wywodzących się z europejskiej muzyki „poważnej”, jak i tych związanych ze współczesną muzyką rozrywkową. Odcinki te oraz niektóre pojedyncze formuły brzmieniowe powtarzane i przeplatane są ze

33 P. Mykietyn, *Wywiad o „III Symfonii”...*, dz. cyt.

34 Tamże.

35 Tamże.

36 Tamże; P. Mykietyn, *Uwaga na kulturę! „III Symfonia” Mykietyna*, rozmowę przeprowadził T. Cyz, „Dwutygodnik” 2011, nr 59, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2335-uwaga-na-kulture-iii-symfonia-mykietyna.html> [dostęp: 2.12.2018].

37 Tamże.

sobą w ramach kolejnych pięciu części utworu. Sposób kształtowania formy, polegający na naprzemiennym przywoływaniu fragmentów muzycznych o niemal surkonwencjonalnym charakterze, zauważalny był już we wcześniejszych utworach Mykietyna. Analizując *Pasję według św. Marka*, Krzysztof Cyran w odniesieniu do takich właśnie zestawionych ze sobą fragmentów zaproponował określenie „muzyki”, wywiedzione z koncepcji muzycznej intertekstualności Mieczysława Tomaszewskiego³⁸. Zdefiniował je jako odmienne „typy ukształtowań materiału dźwiękowego, [odwołujące się] do obszarów stylistycznych i idiomów muzycznych różnych epok”, różniące się między sobą „specyficznym współdziałaniem elementów i odpowiednimi środkami wykonawczymi”³⁹. W przypadku *III Symfonii* odwołania te dotyczą z jednej strony idiomów charakterystycznych dla współczesnej muzyki rozrywkowej (rapu, hip-hopu oraz trip-hopu), z drugiej – cech odnoszących się do tradycji muzyki „poważnej”. Naśladowanie elementów tych stylów determinuje melorytmikę, harmonikę oraz kształt brzmieniowy poszczególnych „muzyk”. Jako zamknięte całości odcinki te są zwarte oraz jednolite wewnętrznie, co sprzyja ich słuchowej rozpoznawalności i wypukła szeregową, quasi-refreniczną budowę wybranych części utworu (każda z „muzyk” staje się bowiem swego rodzaju refrenem). Tabela 1 przedstawia zestawienie oraz podstawową charakterystykę owych „muzyk”, wyodrębnionych na podstawie charakterystyki brzmieniowej.

Schemat następstw oraz powtarzalności wszystkich „muzyk” występujących w *Symfonii*, ujętych w szeregowane odcinki muzyczne, przedstawić można za pomocą grafiki odzwierciedlającej redukcyjny sposób ich formalnego rozmieszczenia wewnątrz utworu. Wszystkie „muzyki” wprowadzane są po raz pierwszy już w części I (il. 1) – najdłuższej, a zarazem syntetyzującej materiał muzyczny utworu, co podkreśla jej istotną rolę wobec całości cyklu⁴⁰.

38 K. Cyran, „*Kanon i postmodernizm*” w *twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015, s. 276–277; M. Tomaszewski, *Na otwarcie: dlaczego „muzyka w muzyce”*, [w:] *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie*, red. T. Malecka, L. Polony, Kraków 1980; przedruk w: tenże, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

39 K. Cyran, dz. cyt., s. 276–277.

40 P. Mykietyn, *Wywiad o „III Symfonii”...*, dz. cyt.

„Muzyka”	Charakterystyka materiału dźwiękowego: faktura, współbrzmienia, mikroforma	Określenia ekspresyjne i wykonawcze	Dominujące instrumentarium (uporządkowane wg warstw fakturalnych)	Metrorrytmika	Dominująca dynamika
A	imitacja brzmienia zestawu perkusyjnego: repetowane dwudźwięki (Vn I), rytmiczny akompaniament orkiestry oraz krótkie fragmenty „przejściowe”; homorytmia, progresje	<i>poco staccato</i>	Vn I, Tn, Vc, Cb, Cr, Tr, Vn II, VI	4/4; pulsacyjność, motoryczność (Vn I divisi); rytm punktowany (orkiestra)	<i>f</i>
B	chorałowość, homorytmia; frazowa struktura; dodekafonia	<i>cantabile</i>	Fl, Cl (+ bongosy, bęben, tom-tom)	zienne metrum; nieregularna rytmika	<i>pp</i>
C	odcinek sonorystyczny: dysonansowe piony orkiestrowe tremolo oraz pojedyncze „uderzenia” instrumentów blaszanych	-	tutti (archi divisi)	zienne metrum; nieregularna rytmika	zmienna
D	imitacja rapu i quasi-tonalny akompaniament orkiestry	-	Alt, Fl, Cl, Vn, VI, Vc, Cb, Tr, Vb	ruch triolowy; miarowość, regularne akcenty	<i>mf</i>
E	faktura punktualistyczna; kolorystyka, niekonwencjonalne efekty brzmieniowe	-	tutti	nieregularna rytmika, dźwięki izolowane pauzami	zmienna

Tabela 1. Charakterystyka brzmieniowa „muzyk” III Symfonii.



Ilustracja 1. Graficzne, przybliżone odzwierciedlenie początku i końca I części *Symfonii*. Ilustracja odzwierciedla „(de)gradacyjne”⁴¹ ukształtowanie jej budowy, zgodne z zasadą formy *acceleranda*.

Jak już wspomniano, dyspozycję formalną „muzyk”, zarówno w sferze mikro-, jak i makroformy utworu, scharakteryzować można za pomocą terminu „forma (de)gradacji”, wprowadzonego przez Beatą Fiugajską w odniesieniu do wcześniejszych utworów Mykietyna⁴². Środek ten wiąże się ze wspomnianą wcześniej formą *acceleranda* i w swym ogólnym sensie polega na „nobilacji cechy marginalnej i [jednoczesnej] degradacji cechy zasadniczej”⁴³. W utworze objawia się on we wszelkich sytuacjach, w których wzajemny stosunek wybranych elementów muzycznej formy ulega przeciwnym proporcjom. Owymi elementami w *III Symfonii* są przede wszystkim „muzyki”. Zmiana ich hierarchizacji zachodzi zarówno w ramach poszczególnych części utworu, jak i pomiędzy nimi. Muzyczne „powroty” odcinków muzycznych opierają się zatem na określonej zasadzie: fragmenty pełniące w I części rolę jedynie „drugoplanową”, w części II oraz III stają się podstawowym materiałem muzycznym. Zasada formalnej (de)gradacji odbywa się w analogiczny sposób na gruncie mikroformy, co widoczne jest zwłaszcza w budowie I części utworu: „muzyki” prezentowane początkowo często na dłuższych odcinkach („muzyka” A oraz B), w dalszym rozwoju tej części ustępują coraz szybszym następstwom „muzyk” pozostałych (C, D oraz E).

Nieco bliższa charakterystyka dwóch skontrastowanych odcinków otwierających I część utworu – „muzyki” A oraz B – pozwoli wypunktować zróżnicowany i naznaczony surkonwencjonalizmem charakter materiału muzycznego *III Symfonii*:

- „Muzyka” A, zaprezentowana tuż po wstępie, opiera się na naśladowaniu brzmienia standardowego zestawu perkusyjnego, wykorzystywanego w muzyce rozrywkowej. Sam kompozytor porównuje pierwszy jej pokaz do „rytmu całego zestawu per-

41 B. Fiugajska, dz. cyt., s. 35.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 36.

Przykład 1. P. Mykiety, *III Symfonia*, cz. I, t. 19–23. Początek pierwszego pokazu „muzyki” A.

kusyjnego przetransportowanego na instrumenty symfoniczne”, określając go jako „formułę rytmiczną”, usytuowaną w kontekście melodycznym i harmonicznym⁴⁴. Jak mówi, jest to „najprostszy rytm grany na tradycyjnej perkusji, ale bez perkusji”⁴⁵. „Muzyka” A, realizowana przez instrumenty smyczkowe oraz dęte (drewniane i blaszane), opiera się na powtarzalnym schemacie rytmicznym o wyrazistej pulsacji. Podstawą jej współbrzmień są repetycyjne, urytmizowane wielodźwięki głosów orkiestry; towarzyszą im repetowane dwudźwięki (w stałej odległości trzech półtonów) dwójga *Violini I divisi* w wysokim rejestrze. W każdej z tych dwóch warstw następują częste, nieregularne przesunięcia o sekundę w górę lub w dół (przykład 1). Co paradoksalne, w celu imitacji odgłosów zestawu perkusyjnego, a więc brzmienia charakterystycznego dla współczesnej muzyki rozrywkowej, kompozytor posłużył się podstawowymi instrumentami tradycyjnej orkiestry symfonicznej (smyczkowymi oraz dętymi), pozbawiając tym samym „styl perkusyjny” jego naturalnego kontekstu brzmieniowego.

44 P. Mykiety, *Wywiad o „III Symfonii”...*, dz. cyt.

45 Tenże, *Uwaga na kulturę!...*, dz. cyt.

Przykład 2. P. Mykietyń, *III Symfonia*, cz. I, t. 41–57. Pierwszy pokaz „muzyki” B.

- Podstawę dźwiękową drugiej z „muzyk” (B) stanowią następstwa kantylenowych, nieregularnych fraz czterech instrumentów dętych. Poruszają się one homorytmicznie, choć ze zmienną akcentuacją. Struktura ich wysokości dźwiękowych jest oparta na ośmioczęściowej nadserii dodekafonicznej: dwadzieścia cztery czterodźwiękowe pionki (t. 41–55) tworzą osiem kolejnych serii wertykalnych. Są one skonstruowane w taki sposób, iż każde trzy kolejne pionki owych instrumentów wykorzystują pełną skalę dwunastotonową. Linie melodyczne skrajnych głosów zespołu (I flet oraz II klarnet), stanowiące wypadkową owych serii wertykalnych, tworzą przy tym cztery równoczesne serie linearne (przykład 2).

Dokładną strukturę wysokości dźwiękowych powyższego fragmentu ukazuje tabela 2.

	1		2		3		4		5		6		7		8									
FI I	es	c	f	h	gis	cis	d	g	b	a	fis	e	b	g	e	gis	c	es	f	fis	a	cis	d	h
FI II	h	a	dis	d	dis	e	a	es	fis	ais	h	c	f	h	gis	d	fis	e	c	b	d	g	a	es
CI I	g	e	ges	f	g	b	as	c	e	f	cis	gis	fis	dis	cis	a	h	cis	gis	e	g	c	b	g
CI II	d	as	b	ges	a	c	f	cis	h	e	g	es	d	c	a	f	b	g	h	es	des	as	e	fis

Tabela 2. I część, t. 41–57. Pierwszy pokaz „muzyki” B: struktura dźwiękowa ośmiu wertykalnych serii dwunastodźwiękowych. Kolorem szarym zaznaczono cztery symultaniczne serie linearne (FI I, CI II).

Wartości rytmiczne zapisane w poszczególnych odcinkach		Tempo metronomiczne dla ćwierćnuty w poszczególnych odcinkach (liczba ćwierćnut na minutę)																						
		(74)											78,6	83,5	88,7	94,2								
	100	106,2	112,8	119,8	127,4	135,2	143,6	152,6	162	172	182,8	194,2												
	200	212,4	225,6	239,6	254,8	270,4	287,2	305,2	324	344	365,6	388,4												
	400	424,8	444,8	(592)																				

Tabela 3. I część, t. 246–277: schemat wzrostu tempa w odcinku skonstruowanym na zasadzie permanentnego *acceleranda*.

W finałowym, kulminacyjnym punkcie I części *III Symfonii* zastosowany został kolejny środek charakterystyczny dla techniki kompozytorskiej Mykietyna: permanentne *accelerando*. Jest to fragment, w którym orkiestrowe pionki akordowe, prowadzone od początku homorytmicznie, wraz ze stałym wzrostem tempa ulegają stopniowemu uproszczeniu pod względem harmonicznym, aż do „czystego” współbrzmienia b-moll wieńczącego całą kulminację.

Stopniowemu, równomiernemu przyspieszeniu tempa w ramach tego odcinka towarzyszą w zapisie nutowym zmiany rytmiczne o charakterze dyminucji (przykład 3). Początkowo każdy takt obejmuje cztery ćwierćnuty, następnie osiem ósemek, szesnaście szesnastek itd. Przy każdej takiej zmianie liczbowa wartość tempa metronomicznego zmniejsza się o połowę; ułatwia to odczytanie tego odcinka wykonawcom. Dzięki

The image displays a page of a musical score for an orchestra. At the top, there is a box containing the letter 'P' for piano, followed by 'tutti adia'. Below this, the tempo markings are given as quarter notes with metronomic values: $\text{♩} = 78,6$, $\text{♩} = 83,5$, $\text{♩} = 88,7$, and $\text{♩} = 94,2$. The score consists of multiple staves for various instruments: Piccolo, Flute I and II, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet in F, Trombone in Bb, Tenor I and II, Timpani, Conga, Xylophone, Solo, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a common time signature and shows a clear progression of rhythmic values (quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in several places. A red vertical line is present on the left side of the page, partially overlapping the staves.

The image displays a musical score for the finale of P. Mykiety's III Symphony, measures 246-255. The score is written for a full orchestra and includes a Piccolo. The tempo markings at the top indicate a continuous acceleration: ♩ = 100, ♩ = 50, ♩ = 53,1, ♩ = 56,4, ♩ = 59,9, and ♩ = 63,7. The instruments listed on the left are Picc., Fl I, Fl II, Cl I in B, Cl II in B, Fg, Cr I in F, Cr II in F, Tr I in B, Tr II in B, Tn I, Tn II, Tmp, Cmpli, XII, Vn I, Vn II, Vi, Vc, and Cb. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and the overall texture becomes increasingly dense and energetic as the piece progresses.

Przykład 3. P. Mykiety, *III Symfonia*, cz. I, t. 246–255. Finał: początek permanentnego *acceleranda*.

wzrostowi tempa metronomicznego powstaje wrażenie ciągłego, nie-pohamowanego przyspieszania wartości rytmicznych, pozbawionych wyraźnych podziałów metryczno-akcentuacyjnych (tabela 3).

Taki wzrastający ciąg liczbowy oparty jest na zasadzie zbliżonej do matematycznego ciągu geometrycznego (sam Mykiety uważa permanentne *accelerando* właśnie za przykład „geometrycznego” myślenia kompozytorskiego⁴⁶). Nie jest on jednak ścisły pod względem zasad matematycznych – kompozytor dostosował go bowiem w pewnym stopniu do wymogów praktycznych, zapisując kolejne wartości metronomiczne w sposób jedynie przybliżony, poprzez skrócenie do jednej cyfry po przecinku.

46 M. Herma, dz. cyt.

III Symfonia. Interpretacja

Poprzez nieuznawanie podziałów na tzw. muzykę poważną i rozrywkową Mykietyn wpisuje się w nurt myślowy związany z ideą różnorodności, pluralizmu i wychodzenia poza tradycyjne, wartościujące bariery w sztuce. Świadome i celowe łączenie stylu niskiego z wysokim – popularnego z koncertowym – wskazuje na obecność w jego muzyce typowej dla postmodernizmu otwartej estetyki możliwości, potoczności i rozrywki⁴⁷. Przekonanie o równoważności różnych „głosów”, a także o tym, iż „wszystkie tradycje są ważne”, wiąże się natomiast ze współczesnym postrzeganiem świata jako złożonego z wielu równoważnych perspektyw⁴⁸. Jak pisał Jonathan D. Kramer, „postmodernistyczna muzyka jest aprobująca, a nie wykluczająca; akceptuje różnorodność muzyki w świecie, przyjmuje wiele muzyk”⁴⁹. Zdanie to odzwierciedla poglądy kompozytora, od początku wskazującego w wywiadach na istotę oraz cel swojej *III Symfonii*. Przenosząc brzmienia wywodzące się z „nieelitarniej” muzyki hip-hopowej w sferę koncertowej muzyki artystycznej, kompozytor zatarł pierwotną funkcję tej pierwszej, jej przeznaczenie i estetyczną genezę. Poza koncepcją łączenia tzw. stylu wysokiego z popularną muzyką masową, typowy dla postmodernizmu pluralizm objawia się także w *III Symfonii* współgryzowaniem różnych modeli i technik kompozytorskich. Różnorodność ta obejmuje zarówno adaptację elementów współczesnej muzyki popularnej, jak i sięgnięcie po środki muzyczne charakterystyczne dla awangardy oraz późniejszych dwudziestowiecznych nurtów. Niektóre fragmenty utworu, poprzez obecność muzycznych repetycji i towarzyszących im progresji, nawiązują do typowego dla minimalizmu kształtowania materiału. Do *stricte* postmodernistycznych środków kompozytorskich zaliczyć można także eksponowanie melodyjności oraz wyrazistość rytmu i akcentuacji⁵⁰. Postmodernistyczny pluralizm widoczny jest również w zestawianiu w *III Symfonii* quasi-tonalnej „muzyki” D, imi-

47 *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 7–14.

48 J. Pasler, *Postmodernism*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 20, New York–London 2001, s. 213.

49 J.D. Kramer, *O genezie muzyki postmodernizmu*, tłum. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3; cyt. za: *Idee modernizmu...*, dz. cyt., s. 43–44.

50 Por. D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 1, *Eseje*, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 298.

tującej brzmienia rapu i trip-hopu, „muzyki” B opartej na ścisłej, dodekafonicznej strukturze oraz „muzyki” E, wykorzystującej brzmienia niemal punktualistyczne. W partii wokalne typowy dla rapu sposób deklamacji przeplata się natomiast z fragmentami „romantyzującymi”, eksponującymi pierwiastek liryczny, a także z odcinkami o wyraźnie „współczesnym” charakterze. Pod względem harmonicznym w *III Symfonii* obecne są zarówno tradycyjnie konstruowane, quasi-tonalne akordy, jak i współbrzmienia dysonansowe oraz mikrotonowe.

III Symfonia jako utwór o intertekstualnych kontekstach i odniesieniach – wskazywanych częściowo przez samego kompozytora – przynależy do współczesnego muzycznego „dyskursywnego uniwersum kultury”⁵¹. Bezpośrednie oraz pośrednie odwołania utworu do różnorodnych sfer muzycznej tradycji i współczesności sprawiają, iż rozpatrywać można go pod kątem szeroko pojętego „tekstowego” dialogu, zespolonego jednak z autonomicznym i indywidualnym językiem kompozytora, polegającego na spotkaniu „tego, co nowe, z tym, co dawne [i] tego, co odmienne – z tym, co własne”⁵². Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, podstawą do rozpatrywania utworu w kategoriach intertekstualnych jest obecność w nim wszelkich „wpływów zewnętrznych”⁵³. W przypadku *III Symfonii* wpływy te były dla Mykietyna podstawowym założeniem już przy początku pracy nad utworem. Przywołując poprzez stylizację brzmienia typowe dla współczesnej muzyki popularnej, odniósł część „muzyk” i część pozostałych fragmentów *Symfonii* do teraźniejszości jako kontekstu. Poprzez zróżnicowanie brzmieniowo-fakturalne pozostałych „muzyk”, konstruowanych na wzór sonoryzmu czy dodekafonii, kompozytor odwołał się z kolei do szeroko pojętej muzycznej tradycji, pełniącej tu funkcję inspiracji⁵⁴. Stylistyczna wielorakość *III Symfonii* opiera się na sukcesywnym kogzystowaniu w niej wielu typów muzycznej wypowiedzi – zarówno w warstwie orkiestrowej, jak i wokalne. Historyczne już poniekąd odniesienia „muzyk” kształtujących formę trzech pierwszych części utworu dotyczą zarówno ich warstwy stylistycznej, jak i strukturalnej. „Muzyki” A oraz D – stylizowane na muzykę popularną, stanowiącą

51 R. Nycz, *Poetyka intertekstualna. Tradycje i perspektywy*, [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. E. Siemadaj, M. Tomaszewski, Kraków 2005, s. 7.

52 M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej...*, dz. cyt., s. 15.

53 Tamże.

54 Tamże, s. 16.

ich rzeczywisty „punkt dojścia” (a więc główny punkt odniesienia)⁵⁵ – przenoszą jej stylistyczny idiom na grunt koncertowej muzyki orkiestrowej, niejako likwidując także jej pierwotny kontekst brzmieniowy. Pozostałe „muzyki”, a także niektóre fragmenty *Symfonii* stanowią reminiscencję historycznych nurtów i stylów, o czym świadczy chociażby romantyzujący liryzm IV części⁵⁶. Przejmując dziedzictwo historycznej tradycji muzycznej w postaci tonalności, dodekafonii czy ukształtowań czysto kolorystycznych, kompozytor w *III Symfonii* równoważy te środki, podporządkowując je wiodącemu tonowi utworu: „odartemu z patosu” i „dionizyjskiemu”⁵⁷.

Dekonstrukcja jako jeden z głównych nurtów postmodernizmu, określana niekiedy mianem filozofii różni, wiąże się z wielostronnym sposobem postrzegania wieloznacznego dzieła sztuki⁵⁸. Interpretacja *III Symfonii* w świetle jej założeń wynika z obecności w utworze określonych cech koncepcyjnych i strukturalnych. Dekonstrukcja – objawiająca się współobecnością dwóch odmiennych elementów tworzących „układ binarny”, w ramach którego zmianom ulega jego wewnętrzna hierarchizacja – w *III Symfonii* posiada wymiar podwójny. Odnosi się bowiem do dwóch podstawowych aspektów utworu: koncepcji oraz struktury. Jako kompozycja naśladowująca w sposób intertekstualny brzmienia popularnej muzyki młodzieżowej, dekonstruuje zarazem podstawową jej koncepcję – pozostając symfonicznym dziełem o przeznaczeniu koncertowym, przekracza i rozszerza bowiem swoje podstawowe założenia gatunkowe. Owo zdekonstruowanie istniejącego już „obiekta”, oznaczającego w przypadku *III Symfonii* styl oraz konwencję muzyki hip-hopowej, w ślad za Beatą Fiugajską połączyć można z derridiańskim pojęciem „szczepienia”⁵⁹. W warstwie struktury, a więc w formalnym rozplanowaniu utworu, zmiana hierarchizacji pomiędzy przeciwstawnymi elementami uwidacznia się w formie (de)gradacji – środka, za pomocą którego zdekonstruowaniu ulega znaczenie odcinków muzycznych jako podstawowych komponentów struktury utworu.

55 Tamże, s. 27.

56 Por. tamże, s. 32.

57 P. Mykietyn, *Wywiad o „III Symfonii”...*, dz. cyt.

58 *Idee modernizmu...*, dz. cyt., s. 14.

59 B. Fiugajska, dz. cyt., s. 134, 146, 147. „Strategię szczepienia” autorka utożsamia z szeroko rozumianą strategią cytatu.

Konstruktywiczny charakter *III Symfonii* wynika z obecności w niej rygorystycznych założeń, ścisłości i prekompozycyjnych wzorców. Jak wynika z przeprowadzonej analizy utworu, rygory te dotyczą formy, organizacji czasu i organizacji wysokości dźwięków – aspektów dzieła mających w muzyce Mykietyna znaczenie szczególne. Duża rola techniczności, okazująca się istotną, choć jakby „podskórna” cechą utworu, zadecydowała o jego niechaotycznej organizacji. Strukturalne myślenie przejawia się już w redukcyjnym ukształtowaniu cyklu *Symfonii*, polegającym na skracaniu kolejnych jej części pod względem czasu trwania oraz rozmiarów. W sferze mikroformy środek ten – wiążący się z formą *acceleranda* – zmienia podstawowe założenia związane z ukształtowaniem formalnym dzieła muzycznego. Drugim ważnym przejawem konstruktywicznego myślenia Mykietyna jest ściśle operowanie czasem poprzez „permanentne *accelerando*” – środek stanowiący przykład adaptacji obliczeń matematycznych do sfery dźwiękowej. Ostatni, równie istotny przykład konstruktywizmu *III Symfonii*, związany ze ścisłym, wręcz strukturalnym traktowaniem materiału dźwiękowego, dotyczy dwunastotonowości zastosowanej w kilku fragmentach utworu. Wprowadzenie w I części rozbudowanej, dodekafonicznej nadserii staje się podstawą dla jej dalszych powrotów i permutacji, ujmowanych w nowe i całkowicie odmienne wersje dźwiękowe.

Zakończenie

Podejmując próbę spojrzenia na *III Symfonię* pod kątem jej cech konstytutywnych, w oparciu o przeprowadzoną analizę i interpretację, na plan pierwszy wysunąć można dwa jej aspekty, zasygnalizowane w tytule niniejszego artykułu. Utwór ten jest mianowicie wyraźnym przejawem postawy postmodernistycznej, lecz zarazem naznaczony jest przez ścisłość myślenia kompozytorskiego, stanowiąc przykład muzycznego konstruktywizmu. *III Symfonia*, podobnie jak niektóre z pozostałych „dojrzałych” utworów kompozytora, odzwierciedla specyficzny sposób realizacji ścisłych założeń prekompozycyjnych. Mykietyn nie kształtuje swoich utworów w całości według jednego i określonego rygoru – stosuje raczej różnorodne, uprzednie wobec zapisanego dzieła reguły w jego wybranych fragmentach. Postawa ta

potwierdza wielostronność i wieloaspektowość muzyki Mykietyna, stanowiącej w istocie, zgodnie ze słowami Andrzeja Chłopeckiego, rodzaj „postmodernistycznej zabawki”, choć – co potwierdza nieco głębsza analiza *III Symfonii* – także „zmyślnie wykoncypowanej”⁶⁰.

Bibliografia⁶¹

- Chłopecki A., *Mykietyna budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza” 5.07.2008.
- Cyran K., „*Kanon i postmodernizm*” w *twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015.
- Cyz T., *Uwaga na kulturę!*: „*III Symfonia*” Pawła Mykietyna, „Dwutygodnik” 2011, nr 60, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2375-uwaga-na-kulture-o-iii-symfonii-mykietyna.html>.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.
- Danuser H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984.
- Derrida J., *Różnia*, tłum. J. Skoczylas, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978.
- Droba K., *Górecki Henryk Mikołaj*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3 (EFG), Kraków 1987.
- Fiugajska B., *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012.
- Herma M., *Algorytmy czują bluesa, czyli przepis na przebój idealny*, „Gazeta.pl Next” 2.04.2012, http://next.gazeta.pl/next/1,150857,11431816,Algorytmy_czuja_bluesa_czyli_przepis_na_przeboj_idealny.html.
- Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. M. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007.
- Jabłoński M., *Encyklopedia muzyczna PWM. Górecki*, Kraków 2011.
- Krawczyk D., *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 1, *Eseje*, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Kwiecińska A., *Koncert fortepianowy Pawła Mykietyna w świetle estetyki postmodernistycznej*, praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2006.

60 A. Chłopecki, dz. cyt., s. 26.

61 Data ostatniego dostępu do wszystkich źródeł internetowych: 2.12.2018.

Zuzanna Daniec, „Zmyślnie wykoncypowana, postmodernistyczna zabawka”...

- Kwiecińska A., *W co gra Paweł Mykietyń?*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10.
- Majchrowski M., *Mykietyń gra z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 27, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mykietyna-gra-z-czasem-148857>.
- Malecka T., *Kwartety smyczkowe Henryka Mikołaja Góreckiego wobec tradycji gatunku*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” 4 (2014).
- Mykietyń P., *Komponuję autobiografię*, rozmowę przepr. A. Grużewska, „Polityka” 2000, nr 7, <https://archiwum.polityka.pl/art/komponuje-autobiografie,363175.html>.
- Mykietyń P., *Paweł Mykietyń o swojej najnowszej symfonii* [video], rozmowę przepr. M. Peryt, <https://www.youtube.com/watch?v=3yiodowM-3I>.
- Mykietyń P., *Paweł Mykietyń. Prezydencja w rytmie trip hopu*, rozmowę przepr. F. Łobodziński, „Newsweek” 27.06.2011, <https://www.newsweek.pl/pawel-mykietyn-prezydencja-w-rytmie-trip-hopu/3j8cqtw>.
- Mykietyń P., *Paweł Mykietyń. Wywiad*, rozmowę przepr. E. Szczecińska i J. Topolski, „Glissando” 2010, nr 16, <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2/>.
- Mykietyń P., *Uwaga na kulturę!*: „III Symfonia” Mykietyńa, rozmowę przepr. T. Cyz, „Dwutygodnik” 2011, nr 59, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2335-uwaga-na-kulture-iii-symfonia-mykiety-na.html>.
- Mykietyń P., *Wywiad o „III Symfonii” Pawła Mykietyńa* [video], rozmowę przepr. K. Naliwajek-Mazurek, „Ninateka”, <http://ninateka.pl/film/wywiad-o-iii-symfonii-pawla-mykietyna-pawel-mykietyn>.
- Nycz R., *Poetyka intertekstualna. Tradycje i perspektywy*, [w:] Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje, red. E. Siemdaj, M. Tomaszewski, Kraków 2005.
- Pasler J., *Postmodernism*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 20, New York–London 2001.
- Polskie Wydawnictwo Muzyczne, *Paweł Mykietyń „Herr Thaddäus”* [video], reż. G. Kućmierz, 2018, <https://web.facebook.com/PWM-Edition/videos/1762997487097976/>.
- Szwajgier K., *Transawangarda*, [w:] *Książka programowa 58. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 2015.

Thomas A., *Energia – ruch – życie. Geneza „Elementi”, „Scontri”* 2013, nr 1.

Tomaszewski M., *Na otwarcie: dlaczego „muzyka w muzyce”, [w:]
Muzyka w muzyce. Spotkanie muzyczne w Baranowie*, red. T. Malecka,
L. Polony, Kraków 1980.

Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej.
Studia i szkice*, Kraków 2005.