

Izotopie w praktyce analizy dzieła muzycznego – na przykładzie *Arabesque* Zygmunta Krauzego

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.8

Do powtórnego rozważenia kwestii przydatności kategorii izotopii w analizie i interpretacji muzyki zainspirowała mnie dyskusja, jaką zainicjował Nicolas Meeüs, stronnik francuskiej strukturalistycznej semiotyki muzycznej, jako obozu anty-Tarastiewskiego, podczas 14th International Congress on Musical Signification w Cluj (2018)¹. Zwrócił uwagę na możliwość rozróżnienia, także w sytuacji muzyki, izotopii semantycznej (*isotopie sémantique*) i izotopii planu wyrażania (*isotopie de l'expression*), powołując się na prace François Rastiera. Jeśli uznamy, że muzycznym odpowiednikiem językowego planu wyrażania (*signifiant*) są cechy struktury dzieła muzycznego, czyli zasady organizacji materiału dźwiękowego w zakresie wysokościowym, czasowym i przestrzennym, ponadto pewne właściwości składni i formy muzycznej, to czy takie rozróżnienie izotopii ma zastosowanie w przypadku kompozycji Krauzego i jaki w ogóle jest potencjał tego rozdwojenia izotopii w praktyce analizy dzieła muzycznego? Tej kwestii dotyczą niniejsze rozważania. Stawiam tezę, że Rastierowskie kategorie izotopii planu wyrażania

jako „warunki gramatyczności” wypowiedzenia (*conditions de grammaticalité*) mogą mieć zastosowanie jedynie w odniesieniu do szczególnych przypadków technik kompozytorskich, które są wypowiedzeniami w systemowych „językach muzycznych”.

IZOTOPIE W SEMIOTYKACH OGÓLNYCH

Izotopia jest jedną z kluczowych kategorii w semiotyce ogólnej. Na grunt językoznawstwa zaszczerpił ją Algirdas J. Greimas, który posłużył się nią do postawienia problemu koherencji tekstualnej w ramach badań nad tekstem narracyjnym, krystalizując, począwszy od 1966 roku, autorską teorię semantyki strukturalnej². Pierwotnie zdefiniował izotopię jako „redundantną wiązkę kategorii semicznych”³, następnie szerzej – jako „redundantny zestaw kategorii semantycznych, umożliwiający jednolite odczytanie tekstu”⁴. Dopuszczał możliwość ustanawiania izotopii obejmującej

¹ Po raz pierwszy zajęłam się tą problematyką w artykule *Izotopia semantyczna i jej zastosowanie w badaniach nad orientalizmem muzycznym – możliwości i ograniczenia*, „Aspekty Muzyki” 2011 t. 1, s. 181–202. Niniejszy artykuł podejmuje jeden z wątków mojego referatu wygłoszonego podczas konferencji w Cluj: *Arabesque de Zygmunt Krauze: la quête du sens musical et l'isotopie sémantique*.

² Por. A.J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris 1966.

³ Zob. A.J. Greimas, *Les relations entre la linguistique structurale et la poétique*, „La Revue Internationale des Sciences Sociales” 1967 t. 19 nr 1, s. 12 [przeł. R.S.].

⁴ A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970, s. 188.

całość tekstu, pod warunkiem semantycznej nadmiarowości mniej lub bardziej złożonych jednostek znaczenia usytuowanych w selekcyjnie ograniczonym kontekście. W pierwotnym znaczeniu była to zatem wyłącznie izotopia semantyczna – ustalana w planie treści/zawartości (*plan de contenu*), czyli pojęć (*signifié*). Stanowiła metodologiczne narzędzie służące odbiorcy komunikatu (interpretatorowi tekstu) do rozwiązywania wieloznaczności tego komunikatu (tekstu/dyskursu).

Sugestie co do możliwości rozszerzenia izotopii do planu wyrażania sformułował już Greimas, jednak to François Rastierowi przypisuje się właściwe rozróżnienie tych dwóch typów relacji izotopicznych. Dopiero w jego teorii semiotycznej izotopia podniesiona została do roli strategicznej koncepcji interpretacyjnej. Jej ustanawianie nie było już uwarunkowane „nadmiarowością” semantyczną – miano izotopii zyskiwała „każda iteracja jednostki językowej”⁵. Do rozbudowanej systematyki, będącej rozwinięciem wątków teorii Louisa Hjelmsleva⁶, Rastier włączył zarówno izotopie planu treści, obejmujące wszystkie językowe jednostki znaczenia, jak i planu wyrażania (*plan d’expression*), czyli izotopie na poziomie materialnych nośników znaków. Oto poglądowy, klasyczny przykład izotopii planu wyrażania zaczerpnięty – za Michелеm Arrivé⁷ – z powieści *Les jours et les nuits* (*Dni i noce*) Alfreda Jarry’ego:

Nosocomie. – *En mil huit cent... mil huit cent mille... vers... vil milliards de verres...*

Pyast. – *Mille vibriards de verres de montre.*⁸

Niestety nie istnieje polski przekład tej powieści, jednak nawet czytelnik nieznający języka francuskiego może zauważyć „dźwiękowe” konwergencje między poszczególnymi leksemami tego wypowiedzenia. Michel Arrivé, językoznawca specjalizujący się w semiotycznych analizach tekstów Alfreda Jarry’ego, tak komentuje owe relacje: „pewne elementy tego

dyskursu są wyłącznie pakietami fonemów, których wytwarzanie może być opisane jedynie na poziomie izotopii planu wyrażania”⁹. Dotyczyć miałyby to m.in. słowa *vil*, które „zostało wytworzone przez współwystępowanie fonemu *v* zapożyczonego od *v-ers* i grupy fonemów *-il* zapożyczonych od *m-il*”¹⁰. Dodać należy, że w wyniku tych strukturalnych zapożyczeń wypowiedzenie językowe (literackie) Jarry’ego jawi się jako niegramatyczne: *vil milliards de verres* przymiotnik *vil* (‘nikczemny’) jest w liczbie pojedynczej, zatem niezgodnie z liczbą mnogą słowa *milliards* (‘miliardy’).

Nie mniej istotne jest rozpoznanie reguły tej swoistej gry słów w powieści Jarry’ego. Sprowadza się ona do rytmizowanej repetycji homonimów, a dokładniej homofonów — *vers* (‘ku’) / *verres* (‘szklanki’, ‘szkło’), *mil* (‘tysiąc’ lub ‘pałka’) / *mille* (‘tysięczny’ lub ‘mnóstwo’):

mil huit cent mille... vers... vil milliards de verres...

Reguła ta współwystępuje z zasadą anagramatyczną (przestawianiem liter): *vil milliards / mille vibriards*, przy czym słowo *vibriards* nie istnieje w języku francuskim, ale jest oczywiste, że mamy tu do czynienia z kontaminacją słowa *milliards* przez fonem *v*, oraz że fonemy *br* dają się wyodrębnić jako przypadkowe elementy niewiadomego pochodzenia. Izotopia czyli spójność w planie wyrażania jest tu niejako systemowo zabezpieczona dzięki możliwości weryfikacji poszczególnych jednostek językowych ze słownikiem i gramatyką języka (francuskiego).

Warto na koniec zwrócić uwagę na kluczową dla naszych rozważań kwestię: otóż możliwość orzekania o istnieniu izotopii planu wyrażania jest w tym emblematicznym przykładzie wspierana niemożnością ustalenia izotopii semantycznej. W planie treści mamy bowiem do czynienia z wypowiedzeniem, którego sens jest rozpoznawalny jako „bezznaczeniowy”, dlatego właśnie odczytanie spójności przenosi się na poziom zewnętrznych form dźwiękowych i graficznych znaku. Choć poniższa próba „dosłownego” tłumaczenia fragmentu dialogu postaci z powieści autora *Króla Ubu* oczywiście nie oddaje subtelności strukturalnych związków między fonemami tekstu oryginalnego, może jednak poglądowo uzmysławiać (bez)sens dialogu z powieści Jarry’ego:

⁵ F. Rastier, *Systématique des isotopies*, [w:] *Essais de sémiotique poétique*, red. A.J. Greimas et al., Paris 1972, s. 82.

⁶ Czyli tzw. kopenhaskiej szkoły strukturalistycznej.

⁷ M. Arrivé, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, „Langes” 1973 t. 8 nr 31 (*Sémiotiques textuelles*), s. 55.

⁸ A. Jarry, *Les jours et les nuits: roman d’un déserteur*, Paris 1897, s. 222, wydanie dostępne na: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9921454.texteImage> (dostęp: 30.05.2020).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

„Nosocomie — W tysiąc osiemset... tysiąc osiemset tysięcy... około... osiata miliardów o koło...

Pyast — Tysiąc oliardów w o koło zegarka.”¹¹

Konkludując: z przedstawionego przykładu wynika, że Rastierowska izotopia planu wyrażania jest dla językoznawców-semiotyków alternatywą – gwołi ścisłości dodajmy, że rozłączną – izotopii semantycznej, tj. spójności znaczeniowej w warstwie znaków konstruujących sens:

isotopie sémantique ⊕ *isotopie de l'expression*

IZOTOPIE W SEMIOTYCE MUZYCZNEJ

Wśród semiotyków muzyki nie ma zgody co do rozumienia wielu pojęć przejmowanych z teorii poszczególnych semiotyków-językoznawców na różnych etapach ich krystalizacji, a w trwającym w zasadzie do dziś procesie samokonstituowania się dyscypliny powracają dyskusje wokół metodologii i problemów wynikających z nieautonomiczności narzędzi analizy semiotycznej dzieła muzycznego. Izotopia została nie tylko stosunkowo szybko i łatwo przetransponowana do muzykologicznego dyskursu, ale zaczęto ją eksploatować jako pojęcie bardzo użyteczne, bo niezwykle pojemne. Eero Tarasti rozumiał izotopię jako „zbiór elementarnych kategorii semantycznych, które – dzięki redundancji – gwarantują [sic!] koherentne i zestrojone odczytanie tekstu”¹². Nie tylko utożsamiał izotopię *in toto* z izotopią semantyczną, ale zamienił Greimasowską „możliwość” na „gwarancję”¹³. W swojej praktyce interpretacyjnej nie zawsze jednak respektował ów warunek redundancji, a pojęcie izotopii stosowane przez niego w odniesieniu do bardzo wielu różnych aspektów czy elementów dziełowych, a także pozadziełowych, uległo metaforyzacji i swoistej uniwersalizacji. Izotopią może być niemal wszystko i wszędzie: zarówno jedność tematyczna,

koherencja strukturalna, gatunek i forma, cechy faktury, narracji i dramaturgii, jako właściwości dyskursu muzycznego, jak i „heteronomiczne kategorie tematyczne (toposy)”, „kategorie semantyczne umożliwiające [...] jednolite odczytanie danej kompozycji (np. patetyczność, bajkowość, mistycyzm, pastorałność, tragiczność, egzotyczność, demoniczność, magiczność)”, nazywane „mitycznymi semami bądź mitemami”¹⁴, a także, w ramach projektu semiotyki egzystencjalnej, pozamuzyczne sytuacje-izotopie (tzw. „izotopie decyzyjne”), np. reguły społeczne, wzory i sytuacje historyczne, egzystencjalne (śmierć/życie), komunikacyjne (auto- lub allokomunikacyjne), sytuacje władzy, sytuacje i doświadczenia religijne, sytuacje związane z zaspokajaniem głodu, sytuacje wyborów moralnych¹⁵.

Odcinając się od takiego nadużywania izotopii, Jean-Pierre Bartoli postulował powrót do pierwszych strukturalistyczno-semiotycznych koncepcji jej rozumienia w ujęciu Greimasa, które odnosiły się do poziomu najprostszyc jednostek konstytutywnych danego wypowiedzenia i warunku iteracji¹⁶. Swoje propozycje sformułował w celu zastosowania ich do analizy egzotyizmu muzycznego, a w szczególności figur egzotyzacji orientalnej w muzyce francuskiej XIX wieku (w utworach wokalnoinstrumentalnych Georges’a Bizeta, Léo Delibes’a, Féliciena Davida, ale także czysto instrumentalnych, np. Leopolda von Meyera). Orzekł, iż muzyczny egzotyizm jest „systemem semiotycznym”¹⁷ i jako taki stanowi „doskonałą ilustrację koncepcji izotopii”¹⁸, przy założeniu, iż „funkcjonowanie izotopie” to takie, na podstawie którego „wiemy, że termin polisemiczny jest użyty w jednym z wielu swoich znaczeń, z wyłączeniem innych”¹⁹. Jako emblematyczny przykład podał sekundę zwiększoną: nabiera ona sensu (znaczenia) egzotycznego i staje się „semem orientalnym” tylko w miarę tego, jak jej funkcjonowanie w tonalnym kontekście harmonicznym jest zamaskowane i pod warunkiem, że jej obcość jest zaakcentowana przez inne „jednostki

¹¹ A. Jarry, *Les jours et les nuits...*, op. cit. [przeł. R.S.].

¹² E. Tarasti, *Some Peircean and Greimasian Concepts as Applied to Music*, [w:] *The Semiotic Web 1988*, red. T. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, Amsterdam–Berlin–New York 1989, s. 304. Za: M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999, s. 74.

¹³ U Greimasa: „redundantny zestaw kategorii semantycznych, który umożliwia jednolite odczytanie...” [podkr. R.S.] — zob. przyp. 4.

¹⁴ Zob. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak...*, op. cit., s. 74.

¹⁵ Za: ibidem, s. 162.

¹⁶ J.-P. Bartoli, *Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique*, „Musurgia” 2000 t. 7 nr 2, s. 70.

¹⁷ Ibidem, s. 62.

¹⁸ Ibidem, s. 68.

¹⁹ Ibidem, s. 67.

allochtoniczne²⁰. Zaliczał do nich np. puste (quasi-burdonowe) kwinty, rytmy asymetryczne w kontekście utrwalonej pulsacji periodycznej czy figuracje melodyczne (tzw. bogatą melizmatykę). Stwierdził, że jeśli pojedyncze jednostki znaczenia zostaną usytuowane w określonym kontekście, zwerbalizowanym w tytule, warstwie słownej czy komentarzu odkompozytorskim, sugerującym lokalizację czy jakiegokolwiek odniesienia do realnego czy wyobrażonego Orientu, i ponadto dołączą do nich inne jednostki znaczenia podobnie ukierunkowanego, ich potencjał wyobcowania zostanie aktywowany i staną się egzosemami lub egzosememami²⁰. Na tej zasadzie, jego zdaniem, odbiorca wytworzy obraz dźwiękowy ewokowanej kultury muzycznej: niejednoznaczność semantyczna zostaje zniesiona dzięki połączeniu wielu jednostek, które „wchodząc w relacje pomiędzy sobą, aktywują sem «muzyka orientalna»”²¹.

Propozycja Bartoliego, choć tak skoncentrowana na elementach struktury dzieła muzycznego – pojedynczych interwałach, melice, cechach rytmiki czy faktury – dotyczy planu treści. Mowa jest w niej o znaczeniach odnoszących się w pierwszym rzędzie do rzeczywistości niemuzycznej Orientu, tj. do lokalizacji geograficznej, historycznej, obyczajowej czy kulturowej w ogóle, czyli *de facto* nie do neutralnej egzotyki jako takiej. Poza tym nie chodzi tu o rozpoznawanie związków z systemami dźwiękowymi, czy tropienie kompozytorskich cytatów z jakiegokolwiek orientalnego autentyku, tylko o odkodowanie przez odbiorcę/interpretatora kompozytorskich sposobów komunikowania orientalności muzycznej czegoś, co orientalne w swej dźwiękowości nie jest, jak np. słynna „orientalna sekunda zwiększona”. Trzeba w tym miejscu dodać, że opisany przez Bartoliego mikro-system egzotyzacji orientalnej może działać jedynie w ramach makrosystemu harmonicznego dur-moll, swoistej „gramatyki” tonalności funkcyjnej, i wyłącznie dzięki orientalizacji spowodowanej do werbalizacji znaczeń orientalizujących, nadawanych figurom dźwiękowym „nieznaczącym orientalnie”.

²⁰ Bartoli używa tych pojęć zamiennie, przeciwstawiając im idiosemy lub idiosemy. Zob. *ibidem*, *passim*.

²¹ J.-P. Bartoli, *Esquisse d'une chronologie des figures rhétoriques de l'exotisme orientaliste français au XIX^e siècle*, [w:] *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques 1870–1939*, red. L. Jambou, Paris 2004, s. 201–213.

Pojęcie isotopii jest w większości prac muzykologicznych używane z powołaniem na Tarastowską praktykę interpretacyjną, bywa także łączone z kategorią narracji. W tym duchu np. Fabienne Desquilbe interpretuje operę *Orfeo* Claudia Monteverdiego²², wychodząc od jednej z późniejszych Tarastowskich definicji isotopii związanej z „polami znaczeniowymi” i rozumianej jako „głębokie struktury znaczenia, które gwarantują wewnętrzną koherencję dzieła muzycznego”²³. Proponuje wyróżnienie w analizowanym dziele wielu współistniejących, niekiedy opozycyjnych, isotopii, m.in. isotopię pastoralną, religijną, infernalną, bi-isotopię żalobną i męki, bi-isotopię pastoralną i szczęścia oraz dwie isotopie typowo barokowe: isotopię Alegorii i isotopię triumfu i chwały²⁴. Określa następnie isotopie dominujące i determinujące, akt po akcie. Podstawą przypisywania poszczególnych isotopii do fragmentów opery jest wyłącznie tekst libretta i jego walory literackie, a muzyka, która przypada na określone fragmenty tekstu, jest konwencjonalnie opisywana. W konkluzji pojawia się stwierdzenie, że *Orfeusz* jest dziełem polidyskursywnym, a jego natura jest intersemiotyczna. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w takim użyciu isotopie przypominają „charaktery” Constantina Florosa, zwłaszcza te o proveniencji wokalne²⁵.

ZYGMUNTA KRAUZEGO LANGUE I PAROLE?

Wracając do postulatu Nicolasa Meeüsa i powstałego w 1983 roku utworu Zygmunta Krauzego na fortepian i zespół instrumentalny, należałoby ustalić

²² F. Desquilbe, *Les techniques de la narration aux origines de l'opéra: isotopies et strategies narratives dans l'Orfeo de Claudio Monteverdi. Projet d'une approche interdisciplinaire de la naissance de l'opéra en Italie*, [w:] *Musical Semiotics in Growth*, red. E. Tarasti, P. Forsell, R. Littlefield, Bloomington 1986, s. 437–450.

²³ *Ibidem*, s. 441. Z powołaniem na: E. Tarasti, *Analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: La terrasse des audiences du clair de lune*, „Analyse musicale” 1989 t. 16, s. 67–74.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zob. koncepcja charakterów przedstawiona w jego pracy poświęconej Mahlerowi (C. Floros, *Gustav Mahler*, t. II, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977), najszerzej w polskiej muzykologii wykorzystana w pracach R.D. Goliańska – do analizy kwartetów smyczkowych Szostakowicza oraz w studium poświęconym muzyce programowej.

podstawową kwestię: jeśli Rastierowskim warunkiem możliwości orzekania o istnieniu (lub nie) izotopii planu wyrażania jest „gramatyczność” konkretnego wypowiedzenia/wysłowienia się (*parole*), to do jakiego „słownika” i jakiego zbioru reguł odnieść materialne nośniki znaków w *Arabesque* Zygmunta Krauzego? W tym przypadku nie istnieje system znaków (*langue*) pozwalający na weryfikację poprawności „leksykalnej” czy „gramatycznej” tego wypowiedzenia czy kryterium odróżniania jednostek muzycznych sensownych (jako odpowiedników monemów, czyli słów) i pozbawionych sensu (fonemów)²⁶.

Nawet istotniejsze jest pytanie: jakie znaczenie dla poszukiwania sensu muzycznego interesującego nas dzieła mają próby rozróżnienia w nim izotopii planu wyrażania i izotopii planu zawartości/treści, jeśli przyznamy za Hansem H. Eggebrechtem, że sens muzyczny jest sam w sobie bezpojęciowy, ale wymaga werbalizacji, czyli pojęciowego ujęcia w innym niż on sam „języku”²⁷. W kontekście tych (moich) zmagañ z postulatami Nicolasa Meeùsa przekonujące jest stwierdzenie Umberto Eco, że w gruncie rzeczy chodzi o to, by uczynić z izotopii pojęcie „wygodne w użyciu”²⁸ w praktyce interpretacyjnej, nie narażając się jednak na ryzyko nadinterpretacji odczytowanego dyskursu. Z tych pragmatycznych pobudek Eco zweryfikował przydatność izotopii (*tout court*) i zredefiniował ją jako „spójność interpretacyjną” na różnych poziomach procesu interpretacji³⁰. Za

²⁶ Ale np. można uznać, że kompozytorskie wypowiedzenie w języku dodekafonicznym byłoby weryfikowalne z systemową teorią dodekafonii.

²⁷ Eggebrecht twierdzi: „Werbalizowanie ujmuje sens muzyczny pojęciowo [...], doprowadza muzykę do pojęciowego poznania jej bezpojęciowego sensu”. H.H. Eggebrecht, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, przeł. M. Stanilewicz, „Res Facta” 1973 t. 7, s. 45.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Zob. U. Eco, *Opera aperta — Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962 (pierwsze polskie wydanie: idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka [i in.], Warszawa 1973).

³⁰ Którą można ustanawiać na dwóch poziomach w procesie interpretacji: na poziomie dyskursywnym — zdaniowym lub ponadzdaniowym — i narracyjnym (bądź odnoszącym się do głębszych poziomów tekstu). U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994, s. 136. Wprowadzone przez Eco rozróżnienie izotopii z dysjunkcją paradygmatyczną i izotopii z dysjunkcją syntagmatyczną odpowiada podziałowi na izotopie pionowe i poziome w ujęciu Rastiera, omówionym przez C. Kerbrat-Orecchioni, *Problématique de l'isotopie*, „Linguistique et Semiologie” 1976 t. 1, s. 24–25.

kluczowy ruch otwierający każdej interpretacji, poczyniony w ramach współdziałania tekstowego, tj. pragmatyczny³¹, uznał ustalenie *topiku* (nie zawsze tożsamego z tematem), czyli ustalenie „bycia-o-czymś” (*aboutness*) danego tekstu³².

IZOTOPIE, INTENTIO AUCTORIS I INTENTIO OPERIS

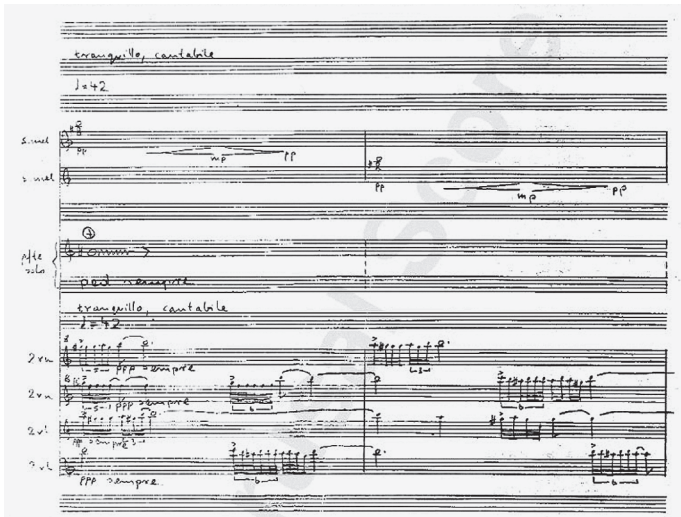
Interesująca nas kompozycja składa się z następstwa siedmiu oddzielonych ciszą segmentów, zewnętrznie kontrastujących pod względem materiału, faktury i ekspresji, tworzących konstrukcję quasi-rondową z powracającym blokiem inicjalnym, który zamyka makroformę. Poszczególne segmenty są wewnętrznie jednorodnie materiałowo, permanentnie wariabilne – fakturalnie i brzmieniowo, eksponują (każdy na swój sposób) ruch niejako w czystej postaci – nie rozwijający się, a jedynie wypełniający czas muzyczny fluktuacją zdarzeń muzycznych. Wszeloboczne są figury ornamentalne (zob. przykł. 1), które nie mają jednak funkcji dekoratywnej, a esencjalną dla akcji muzycznej. Dobór materiału wysokościowego i jego uporządkowanie podlega generalnie zasadzie strukturalizmu interwałowego, pojawiają się akordy tercjowe w układach poliakordowych, tworzących atrakcyjne brzmieniowo, niuansowo zmienne bloki dźwiękowe (poza preparowanymi dźwiękami fortepianu amplifikowanego wyróżniają się długo wybrzmiewające pasma dźwiękowe melodii – zob. przykł. 2). Znaleźć można kilka przykładów symetrii, czy bardziej złożonych postaci konstruktywizmu na poziomie składni, jednak dominuje kształtowanie quasi-improwizacyjne. Są też sekwencje aleatoryczne (niedookreślenie materiału wysokościowego i tempa), jednak wyłącznie w partii fortepianu (zob. przykł. 3). Eksponowane figury meliczne mają kształt (melos) zgeometryzowany, często quasi-symetryczny, choć zwykle jedynie „w przybliżeniu”, ponieważ rozwijane są swobodnie, jakby *ad libitum*, jednak w sposób kontrolowany zapisem partyturowym.

³¹ Mowa tu o tzw. współdziałaniu tekstowym, czyli działaniu czytelnika (interpretatora) wywołanym przez tekst. U. Eco, *Lector in fabula...*, op. cit., s. 148.

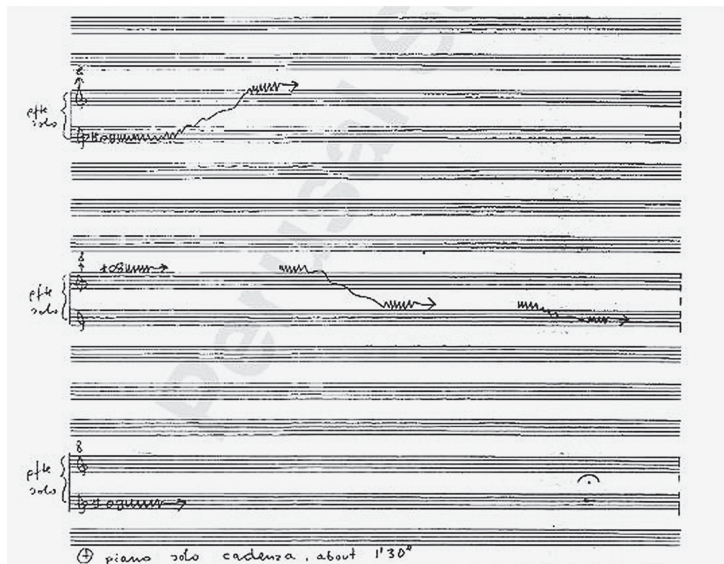
³² To określenie T.A. van Dijka. Za: U. Eco, *Lector in fabula...*, op. cit., s. 133.



Przykł. 1. Z. Krauze, *Arabesque*, t. 79–82.



Przykł. 2. Z. Krauze, *Arabesque*, t. 1–2.



Przykł. 3. Z. Krauze, *Arabesque*, t. 70 (+ 1'30''),
partia fortepianu.

Choć obsada może sugerować nawiązanie do gatunku koncertu fortepianowego, partię fortepianu może jednak wykonywać także perkusista. Kompozytor wymaga od wykonawcy umiejętności wydobycia dźwięków bezpośrednio ze strun za pomocą kamieni i metalowych prętów, bez użycia klawiatury, z zastosowaniem techniki, którą wypracował wcześniej w kompozycji *Stone Music* (1972) na fortepian preparowany. Nie świadczy to jednak o niepoprawności „wysłowienia się” kompozytora w gatunku koncertu (fortepianowego), tylko o twórczej kontynuacji tradycji na prawach *licentia poetica*.

Można uznać, że dzieło/tekst muzyczny „przemawia” do czytelnika/interpretatora swoją wewnętrzną koherencją tekstową/muzyczną (którą jednak trzeba rozpoznać, ponieważ może być latentna). Trudność, na którą napotyka analityk *Arabesque* Krauzego, polega na tym, że cechy struktury muzycznej wydają się łączyć przeciwieństwa, jakby oscylując na krawędzi „pomiędzy” dwoma biegunami. Ta specyficzna tektonika generuje stałe wewnętrzne napięcie między rozdrąganą statycznością a spetryfikowaną ruchliwością, między niekończącym się ruchem i pozornym bezruchem elementów konstytuujących zdarzenia muzyczne. Hipotezę, co do topiku tego muzycznego dyskursu, można wprawdzie oprzeć na zadeklarowanych przez kompozytora bezpośrednich inspiracjach malarstwem unistycznym Władysława Strzemińskiego, jednak izotopia ta jest w stanie zapewnić spójność odczytania jedynie w zakresie cech, które stoją niejako w sprzeczności z założeniami unizmu w malarstwie. Założenia estetyczne i formalne tej awangardowej koncepcji malarstwa abstrakcyjnego lat dwudziestych ubiegłego wieku to bowiem: organiczna jedność (jednolitość) obrazu, brak napięć formalnych i ekspresyjnych, brak kontrastów między figurą a tłem, brak hierarchizacji ważności poszczególnych elementów kompozycyjnych³³, brak wyeksponowania strefy centralnej, brak dynamiki kompozycyjnej, płaskość kompozycji, jednorodność kolorystyczna i fakturalna, całkowite wypełnienie powierzchni mikromotywami konstrukcyjnymi. Praktyczna realizacja tej teoretycznej

idei przez samego Strzemińskiego, w jego cyklu *Kompozycji unistycznych* z lat 1924–1934, niemal od początku niejako przeczyła teoretycznym założeniom, z powodu wprowadzania figur „rytmizowanych” i hierarchizowanych w celu wywołania efektu „wypukłości”, rekompensującego wrażenie „zapadania się” płaskich obrazów. Przykładowo, *Kompozycja unistyczna nr 12* (il. 1) jest wprawdzie kolorystycznie jednorodna, całkowicie i jednolicie wypełniona podobnymi, powtarzającymi się motywami „reliefów” z grubiej naniesionej farby, tworzą one jednak dynamiczne, jakby ruchliwe figury, *Kompozycja unistyczna nr 14* (il. 2) przypomina wypukłą w centrum płaskorzeźbę, a nr 11 — imitację faktur lub przedmiotów.

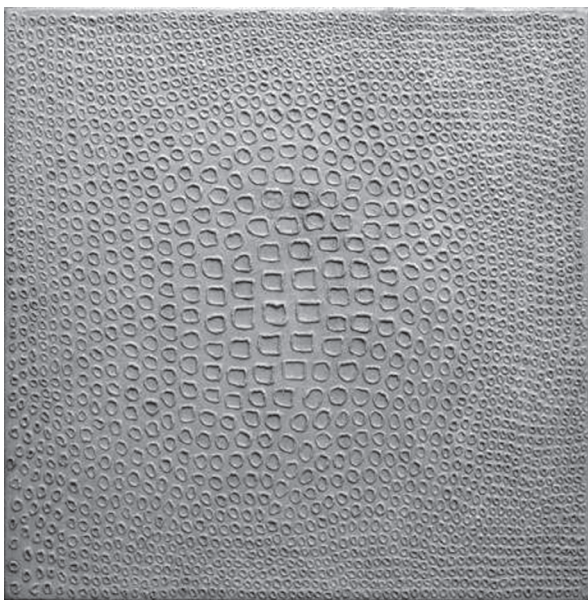


Ilustr. 1. W. Strzemiński, *Kompozycja unistyczna nr 12*.

Jeszcze z innego powodu topik „unistyczne analogie malarsko-muzyczne” wymagałby jednak dopełnienia: ze względu na „kontaminację” środkami techniki sonorystycznej, eksponującymi kolorystyczne/brzmieniowe bogactwo tworzywa muzycznego. Dopiero złożona, dualistyczna izotopia: unizm/sensualizm, tłumaczy sens swoistego zintegrowania środków

³³ Jak ujął aksjomat teorii Strzemińskiego J. Szerszenowicz, „każdy centymetr kwadratowy obrazu winien mieć taką samą funkcję i ważność w budowie całości”. Idem, *Unizm i sensualizm w muzyce Zygmunta Krauze*, [w:] Zygmunta Krauze. *Unizm i sensualizm / Unizm and sensualism*, red. J. Szerszenowicz, Łódź 2015, s. 60.

kompozytorskich tak różnych: strukturalnie i genetycznie. Trzeba jednak mieć świadomość, że na poziomie narzędziowym interpretacji bazującej na tym topiku, w ramach koniecznej aktualizacji dyskursywnej (znaczeniowej)³⁴ w werbalizowaniu sensu muzycznego – aby „coś mogło stać się czymś” – do wykorzystania pozostają w zasadzie jedynie metafory.



Ilustr. 2. W. Strzemiński, *Kompozycja unistyczna nr 14*.

Uprawomocnioną strategią interpretacyjną do zastosowania w przypadku *Arabesque* Zygmunta Krauzego mogłoby być podążanie za zwerbalizowanymi intencjami kompozytora. Izotopią pierwszego wyboru byłaby wówczas „orientalizująca arabeskowość”, skoro sam kompozytor tak skomentował okoliczności powstania utworu i jego warstwę materiałową:

Komponowałem *Arabeskę* w Paryżu. Tam świat arabski jest bliski i obecny na co dzień. W utworze nawiązuję do tego świata nie tylko przez zawiłą melodię o charakterze ornamentycznym, ale również poprzez dziwny, niezwykły dźwięk strun fortepianu przypominający arabski instrument *santir*³⁵.

Czy jednak jest możliwe, by słuchacz rozpoznał orientalizm, a dokładniej arabizm, bez tych sugestii kompozytorskich? Inaczej rzecz ujmując, czy sam plan wyrażania, czyli czyste formy dźwiękowe i partyturowy zapis, pozwoliłyby na ustalenie takiej *isotopie de l'expression*? Przecież, po pierwsze, technika wykonawcza, podobnie jak jej rezultaty brzmieniowe, są analogiczne do tych emblematycznych dla *Stone Music* z 1972 roku i to podobieństwo, wręcz tożsamość środków techniki instrumentalnej deklaruje sam kompozytor. Po drugie, santur³⁶ nie jest instrumentem o tak odrębnym, swoistym brzmieniu jak np. saron z indonezyjskiego gamelanu. To instrument irański i indyjski, z grupy chordofonów, a dokładniej instrument strunowy uderzany należący do rodziny cytr, tak jak cymbały spotykane w Europie, czy yangki na Dalekim Wschodzie. Same efekty preparacji fortepianu, bez odniesienia konstrukcji muzycznej do materiału lub cech struktury muzyki arabskiej, czy bez użycia środków konwencjonalnej egzotyzacji orientalnej, nie są zdolne stać się muzycznym nośnikiem orientalności jako wspomnianej przez kompozytora „dziwności” – egzotyczności. Jeśli chodzi o melikę i melos, zarówno ornamentalnej linii melodycznej zapisanej w partiach instrumentów smyczkowych (zob. przykł. 2), jak sinusoidalnego, tremolowego czy tremolandowego zarysu figur niedookreślonych w zakresie meliki i rytmiki w aleatorycznej partii fortepianu (zob. przykł. 3), trudno byłoby sformułować, dla konsekwencji interpretacyjnej, rozsądne argumenty pozwalające na ustalenie izotopii orientalnej (arabskiej) dla wszystkich dzieł Krauzego, w których to właśnie obfitość i funkcja motywów ornamentalnych dają asumpt do mówienia o skryzalizowanym „stylu ornamentalnym” jako emblematycznym dla kompozytora już począwszy od roku 1960³⁷.

A zatem, albo można potraktować *Arabeskę* jako przykład tak głębokiego wpływu zasłyszanej w Paryżu muzyki arabskiej, że jego najlepszym dowodem jest brak na to dowodu (choć z kolei nie wiemy, czy kompozytor miał możliwość zapoznania się w Paryżu z tradycyjną, autentyczną muzyką arabską), albo można

³⁴ Ibidem, s. 145.

³⁵ Komentarz do płyty: *Utwory na orkiestrę: Serenade (1998); Piano Concerto No. 2 (1996); Arabesque (1983)*, Polskie Radio PRCD 118, 1998.

³⁶ To bardziej rozpowszechniona nazwa tego instrumentu, inne to: santür, santour, santoor, santir.

³⁷ Zob. P. Strzelecki, *Krauze Zygmunt*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. II. *Biogramy*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 465.

nie sugerować się intencjami kompozytora – tym, co kompozytor „chciał zrobić”, tylko oddać głos samemu dziełu. Wiele wskazuje na to, że orientalność *Arabeski* jest kwestią *intentio auctoris*, ale są to jedynie intencje autora empirycznego. Uznając, za Eco, że intencje Autora Modelowego są tożsame z *intentio operis*, mamy szansę odkryć w tej kompozycji jeszcze wiele. Obiecującym i wartym ustalenia wykładnikiem topiku byłaby z pewnością arabeska jako kategoria muzyczna, czy kategoria estetyczna – namysł nad tym pojęciem ma już swoją tradycję badawczą³⁸. Odniesienie specyficznej odrębności kompozycji Krauzego do arabeski jako transdyscyplinarnego paradygmatu kreacji artystycznej to temat zasługujący na odrębne studium.

BIBLIOGRAFIA

- Arrivé Michel, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, „Langages” 1973 t. 8 nr 31 (*Sémiotiques textuelles*), s. 53–63.
- Bartoli Jean-Pierre, *Esquisse d'une chronologie des figures rhétoriques de l'exotisme orientaliste français au XIX^e siècle*, [w:] *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques 1870–1939*, red. Louis Jambou, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2004, s. 201–213.
- Bartoli Jean-Pierre, *Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémiotique*, „Musurgia” 2000 t. 7 nr 2, s. 61–72.
- Desquilbe Fabienne, *Les techniques de la narration aux origines de l'opéra: isotopies et stratégies narratives dans l'Opéra de Claudio Monteverdi. Projet d'une approche interdisciplinaire de la naissance de l'opéra en Italie*, [w:] *Musical Semiotics in Growth*, red. Eero Tarasti, Paul Forsell, Richard Littlefield, Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 437–450.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka [i in.], Czytelnik, Warszawa 1973.
- Eco Umberto, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Piotr Salwa, PIW, Warszawa 1994.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, przeł. Maria Stanilewicz, „Res Facta” 1973 t. 7, s. 45.
- Greimas Algirdas J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970.
- Greimas Algirdas J., *Les relations entre la linguistique structurale et la poétique*, „La Revue internationale des sciences sociales” 1967 t. 19 nr 1, s. 8–17.
- Greimas Algirdas J., *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Larousse, Paris 1966.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 1999.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Problématique de l'isotopie*, „Linguistique et Semiotique” 1976 t. 1, s. 11–33.
- Rastier François, *Systématique des isotopies*, [w:] *Essais de sémiotique poétique*, red. Algirdas J. Greimas et al., Larousse, Paris 1972, s. 80–115.
- Strzelecki Paweł, *Krauze Zygmunt*, [hasło w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II. Biogramy*, red. Marek Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 463–467.
- Szerszenowicz Jacek, *Unizm i sensualizm w muzyce Zygmunta Krauze*, [w:] *Zygmunt Krauze. Unizm i sensualizm / Unism and sensualism*, red. Jacek Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2015, s. 58–65.
- Reprodukcje obrazów malarskich Władysława Strzemińskiego wykorzystane w artykule:
© copyright by Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi

SUMMARY

Renata Skupin

Isotopies in the Practice of Analysing a Musical Composition, on the Example of *Arabesque* by Zygmunt Krauze

The aim of the paper is to reconsider the question of usefulness of the category of isotopy in semiotic analysis of a musical composition, on the example of Zygmunt Krauze's *Arabesque* (1983) for prepared piano and instrumental ensemble. Adopting a suggestion by Nicolas Meeùs, the author undertakes an attempt to transpose Rastier's

³⁸ Arabesce muzycznej poświęcono jeden z numerów czasopisma „Musurgia” (2010 t. 17, nr 2). Zebrano w nim głównie teksty odnoszące się do *Arabesek* Debussy'ego i ich recepcji, także w szerszym estetycznym kontekście, m.in.: X. Bisaro, *L'arabesque musicale: un non-sens? Étude de l'applicabilité d'un concept debussyste à la musique du XVIII^e siècle*; P.-H. Frange, *Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque de symbolisme: remarques sur la musicalité de l'arabesque*.

differentiation between semantic isotopy and isotopy of the plane of expression (*isotopie de l'expression*) into analysis of music. Following Michel Arrivé, she presents a model example of isotopic relations in the plane of expression (*signifiant*) from the novel *Les jours et les nuits* (*Days and Nights*) by Alfred Jarry, and finds that isotopy of the plane of expression is for linguistic semioticians an alternative to semantic isotopy in providing cohesiveness in the layer of signs that construct meaning. She then discusses the extent of application of isotopy in music semiotics and draws attention to the semantic capacity of this category in Eero Tarasti's theory and interpretive practice, where it undergoes metaphorisation and a kind of universalisation. She also refers to the proposal of Jean-Pierre Bartoli to use isotopy in analysing Orientalistic exoticism, which constitutes an example of a return to the level of the simplest constitutive units and the condition of their iteration, i.e., to the structuralistic-semiotic conceptions of isotopy in the approach of Greimas. Moving on to an analysis of Krauze's composition, the author puts forward the view that Rastier's categories of isotopy of the plane of expression as „conditions of grammaticality” (*conditions de grammaticalité*) of an utterance can only apply to specific cases of compositional techniques which are utterances in systemic „musical languages”, and this condition is not met in the case of the work analysed. The argumentation presented in the article is based on an analysis of particular features of the organisation of the sound material, the texture and syntax of *Arabesque*, as well as references to the composer's claim to have been inspired by the mystical paintings of Władysław Strzemiński and the oriental connotations of arabesqueness in music. In seeking the musical meaning of Krauze's *Arabesque* the author focuses on identifying its *intentio operis*.

Keywords

semantic isotopy, isotopy of the plane of expression, semiotics of music, *Arabesque*, Krauze Zygmunt, Strzemiński Władysław