



Czy możliwy jest nadal notacyjny „fingerprint”?

Kilka uwag o idiomatyczności notacji dwudziestowiecznej

EWA KOWALSKA-ZAJĄC

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Grażyna and Kiejstut Bacewicz University of Music, Łódź, Poland

✉ ewa.kowalska-zajac@amuz.lodz.pl

DOI: 10.2478/prm-2024-0005

Druga połowa lat 50. XX stulecia to w historii muzyki polskiej czas, w którym pod wpływem przenikających coraz silniej z Zachodu tendencji awangardowych zapis nutowy zaczął się emancypować, różnicować pod względem graficznym i podlegać rozmaitym stylistycznym przeobrażeniom. Współistniejące we wcześniejszych dekadach nurty, będące efektem stosowania techniki dodekafonicznej, stylistyki neoromantycznej lub neoklasycznej, nie wymagały jeszcze tak istotnych zmian w zakresie notacji, a jedynie drobnych retuszy, pozwalających na wyeksponowanie tego, co stanowiło o specyfice danego zjawiska. Sytuacja zmieniła się w sposób diametralny wraz z pojawieniem się kompozycji będących efektem stosowania techniki aleatorycznej, należących do obszaru sonoryzmu czy reprezentujących estetykę *minimal music*. Niezbędne stały się wówczas nowe formy zapisu w zakresie niemal wszystkich parametrów dzieła muzycznego, szczególnie zaś faktury i formy.

Podjęte przez autorkę niniejszego artykułu rozważania nie będą jednak dotyczyć procesów zachodzących w obszarze notacji w polskiej twórczości kompozytorskiej drugiej połowy XX wieku, a koncentrować się jedynie

na wybranym aspekcie tego zjawiska, czyli idiomatyczności zapisu. Jest ona konsekwencją wprowadzania oryginalnych, autorskich form notacji dla stosowanych przez kompozytorów nowych technik, typów faktur oraz modeli formalnych. Analogicznie do funkcjonujących w języku idiomów, stanowiących „wyraz, wyrażenie, zwrot właściwe danemu językowi”¹, także w obszarze sztuki dostrzec możemy rozwiązania o charakterze idiomatycznym, które są charakterystyczne dla danego twórcy. W muzyce dotyczyć one mogły różnych zakresów dzieła, rzadko jednak odnosiły się do jego zapisu². Ta sytuacja zaczęła ulegać zmianie dopiero w latach 50. ubiegłego wieku, gdyż pojawiające się wówczas w zakresie muzyki zjawiska doprowadziły do wzrostu znaczenia notacji, która z pozycji jednego z ogniw procesu komunikacyjnego³ łączącego twórcę z wykonawcą awansowała do roli istotnego elementu składowego dzieła muzycznego.

Autorskie rozwiązania, o oryginalnym, idiomatycznym charakterze, dotyczyć mogą poszczególnych elementów dzieła, głównie tych, które w danym nurcie lub technice cechuje nowatorski charakter i dla których niezbędne są nowe ujęcia w zakresie notacji. Kompozycje sonorystyczne wymagały oryginalnych środków zapisu dla fenomenów brzmieniowych o „audialnej niedookreśloności”, generowanych za pomocą „tradycyjnego źródła dźwięku”⁴. Przejawiały się one głównie poprzez graficzny sposób odwzorowania techniki klasterowej, wprowadzony w sposób konsekwentny po raz pierwszy przez Pendereckiego w *Anaklasis* (1960). W kolejnych partyturach był on przez tego twórcę wzbogacany o nowe

1 „Idiomatyczny”, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/idiomatyczny.html> [dostęp: 1.07.2024].

2 Specyficzne rozumienie idiomatyczności zostało zaprezentowane przez Elaine Gould w opublikowanej w 2011 roku książce *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Jako notację idiomatyczną („Idiomatic Notation”) autorka uważa tę, która przeznaczona jest dla określonego wykonawczego medium w odróżnieniu od ogólnych zasad („General Conventions”) i zasad redakcyjnych („Layout and Presentation”).

3 Zob. Ewa Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Łódź 2019, s. 23 i nn.

4 Krzysztof Sz wajgier, *Sonorystyka i sonoryzm*, „Ruch Muzyczny” 2009 nr 10, s. 6–10.

rozwiązania, służące ukazaniu trzech głównych cech klasterów — ich struktury interwałowej (mikrotonowej lub sekundowej), ich stałych lub zmieniających się granic oraz ich wewnętrznego zróżnicowania.

Zaproponowany przez Pendereckiego zapis był bardziej obrazowy i ekonomiczny w porównaniu z tradycyjnym i umożliwiał również sugestywne ukazanie przebiegu dramaturgicznego dzieła. Na uwagę zasługuje także wprowadzone przez niego odwzorowanie kształtu linii melodycznej, która w kompozycjach sonorystycznych występowała stosunkowo rzadko, jednak z uwagi na swą specyfikę wymagała nowego ujęcia notacyjnego. Zaproponowany przez kompozytora sposób graficznego przedstawienia melodii, podkreślający płynny tok jej rozwoju⁵, mógł występować zarówno na pięciolinii, jak i bez niej. Pomimo aproksymatywnego charakteru jest bardzo sugestywny, czego doskonałym przykładem może być zapis występującego w *Polymorphii* (1961), trwającego minutę i 7,5 sek. kanonu (nr 11–24), opartego na dwóch różnych tematach, wzbogaconych o cztery melodyczne wiązki. Prezentowany przykład (nr 1) ukazuje moment kulminacyjny tego odcinka, w którym wszystkie głosy realizują odrębne partie, skomponowane według ścisłych reguł kontrapunktycznych⁶, tworzących „kanoniczną grę klasterów”⁷.

Wymienione rozwiązania, dotyczące kompozycji sonorystycznych, mają oczywiście ograniczony zasięg, służą bowiem do notowania określonego typu muzyki. I o ile w przypadku partytur Pendereckiego możemy wskazywać na ich idiomatyczny charakter, o tyle w przypadku powstałych w latach 60. dzieł sonorystycznych innych twórców (Górecki — *Canti strumentali*, Kilar — *Riff 62*, *Générique*) proponowany przez nich zapis ma już zdecydowanie eklektyczny charakter za sprawą łączenia tradycyjnych form z elementami nowymi.

5 Nazwany przez Nordwalla jako „krzywe glissand”. Zob. Trygve Nordwall, *Krzysztof Penderecki — studium notacji i instrumentacji*, przeł. Zofia Stankiewicz, „Res Facta” 1968 nr 2, s. 93.

6 T. Nordwall, op. cit., s. 102–104.

7 Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010, s. 218.

Przykład 1. Krzysztof Penderecki, *Polymorphia* na 48 instrumentów smyczkowych, 1961, s. 9



© Copyright by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków

Idiomatyczność pomysłów notacyjnych ze szczególną intensywnością przejawiała się także w zakresie rozwiązań fakturalnych. Rozwój języka dźwiękowego polegający na stopniowej atomizacji materiału przyczynił się bowiem do zasadniczych przemian w operowaniu orkiestrą. Poszczególne partie instrumentalne były traktowane solistycznie i jeśli nawet tworzyły w sumie zestawienie homogeniczne, to zachowywały przy tym pełną

niezależność⁸ i wymagały nowych form notacji, często z wykorzystaniem elementów graficznych.

Oryginalny sposób zapisu faktury jest szczególnie widoczny w cyklu *Tableaux I-III* (1967–1971) Romana Haubenstocka-Ramatiego. Kompozycje te, bardziej aniżeli inne utwory tego twórcy, mogą być bowiem postrzegane jako dzieła, w których to właśnie faktura jest czynnikiem pierwszoplanowym i formotwórczym. Aby móc uzyskać kontrolę nad stopniem jej zagęszczenia, kompozytor posłużył się szeregiem oryginalnych i zdecydowanie idiomatycznych rozwiązań notacyjnych, spośród których na szczególną uwagę zasługują pomysły graficzne, nawiązujące do doświadczeń Wassilego Kandinskiego z jego geometrycznego okresu twórczości. Elementarne formy graficzne — punkty, linie, wiązki linii, znajdują w cyklu kompozycji symfonicznych Haubenstocka-Ramatiego odpowiednie ekwiwalenty fakturalne — „słyszymy” więc liczne proste równoległe, wiązkę linii wychodzących z jednego punktu czy płaszczyznę utworzoną z wielu drobnych punktów. Innym i równie oryginalnym sposobem, stosowanym przez tego twórcę dla ujęcia w partyturze szczegółów dotyczących materiału dźwiękowego, wykorzystanego w poszczególnych partiach instrumentalnych, była „notacja interwałowa”, będąca „nową formą zapisu niefunkcyjnego, temperowanego materiału (12 półtonów)”⁹. Polegała ona na abstrakcyjnym, oderwanym od realnej wysokości odwzorowaniu figury dźwiękowej, której brzmienie zależało od przyjętego jako punkt odniesienia, odmiennego dla każdej partii, „dźwięku centralnego”. Rozwiązanie to pozwoliło na odmienne interpretowanie przez muzyków abstrakcyjnego modelu „interwałowej notacji”, dzięki czemu następowało znaczne wzbogacenie faktury, nie powodujące jednak multiplikowania systemów i nadmiernego komplikowania obrazu partytury.

8 Bogusław Schäffer, *Wstęp do kompozycji* (dodatek), Kraków 1976, s. 39.

9 Roman Haubenstock-Ramati, *Tableau III*, w: Książka programowa 20. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1976, s. 213.

Przykład 2. Roman Haubenstock-Ramati, *Tableau III für Orchester*, 1971, s. 32, fragment

11.1. Modell:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 6-7''

Im Material ausgeschrieben:

11.1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 6-7''

11.2. Modell:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 4-5''

© Copyright by Universal Edition AG, Wien

Efektem prowadzonych przez Bogusława Schaeffera w drugiej połowie lat 50. i latach 60. eksperymentów w zakresie poszczególnych elementów dzieła muzycznego i ich wzajemnych relacji było powstanie ogromnej liczby rozmaitych rozwiązań fakturalnych. Momentami nawet nadmiernej, co stanowiło potwierdzenie głoszonej przez twórcę tezy, że muzyką powinna rządzić „zasada ustawicznej — choć nie mechanicznej — zmienności”¹⁰, często dodatkowo jeszcze łączona z inną tendencją — dążeniem do złożoności¹¹. Jednak pomimo wyraźnej skłonności kompozytora do operowania

¹⁰ B. Schäffer, op. cit., s. 14.

¹¹ Bogusław Schaeffer był zwolennikiem „złożoności” muzyki i w rozmowie z Joanną Zając wypowiedział się o takim sposobie komponowania następująco: „Utwór złożony jest przede wszystkim bardziej żywotny, nie starzeje się tak szybko. [...] Ze złożonością przenoszę się wciąż na inne tereny muzyki, stąd można czasem odnieść wrażenie, że w końcu nie jest to muzyka zbyt trudna, zbyt hermetyczna, zbyt kunsztowna, może dlatego, że złożoność nie jest celem moich utworów, lecz tylko środkiem, który uwalnia je od banału, od zawsze niebezpiecznej powierzchowności”. Cyt. za: Joanna Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Salzburg 1992, s. 44-45.

skomplikowanymi przebiegami fakturalnymi, źródłem inspiracji do tworzenia sugestywnych rozwiązań w tym zakresie były dla niego elementarne jakości graficzne. Posługiwał się często aproksymatywnymi formami zapisu, z uwzględnieniem w notacji elementów graficznych, pozwalających na ujawnienie się kreatywności wykonawców i ich twórczego wkładu w realizację zaproponowanych kategorii ekspresyjnych.

Przykład 3. Bogusław Schaeffer, *II Kwartet smyczkowy*, 1964, s. 28

The image displays a musical score for 'II Kwartet smyczkowy' by Bogusław Schaeffer, 1964, page 28. The score is divided into three systems. The first system features a dense texture of vertical strokes on staves, with a dynamic marking of 'pp' and a duration of 7.5 seconds. The second system shows a more complex texture with wavy lines and a dynamic marking of 'pp', with a duration of 9.5 seconds. The third system features a texture of vertical strokes with a dynamic marking of 'pp' and a duration of 1.5 seconds. The score includes various musical notations such as staves, notes, rests, and dynamic markings.

Obszarem, na którym w znacznym stopniu manifestowała się oryginalność twórców w zakresie zapisu, były rozwiązania notacyjne dotyczące formy, szczególnie w odniesieniu do kompozycji zawierających pewien zakres niezdeterminowania. Oprócz idei formalnej zainicjowanej przez Karlheinz Stockhausena w *Klavierstück XI*¹², polegającej na budowaniu kompozycji z określonych segmentów, realizowanych przez wykonawcę w dowolnym następstwie (w polskiej twórczości kompozytorskiej wykorzystał ją m.in. Kazimierz Serocki w *A piacere* i *Ad libitum*), możemy dostrzec szereg propozycji notacyjnych o oryginalnym, wyraźnie autorskim charakterze. Odnoszą się one głównie do zjawiska mobilności, czyli zwiększenia elastyczności fakturalnej dzięki zniesieniu synchronizacji wertykalnej poszczególnych planów kompozycji przy dość precyzyjnym określeniu makroformy. Licznych przykładów dostarcza twórczość Romana Haubenstocka-Ramatiego, którego niemal każda kompozycja jest zapisana w inny sposób, gdyż jego eksperymenty w tym zakresie dotyczyły głównie formy dzieła. Pośród wielu rozwiązań, zaproponowanych przez tego twórcę, dostrzec można pewne tendencje, np. do zachowania cykliczności następstwa struktur, co w kompozycji *Mobile for Shakespeare* (1960) przejawia się zapisem na planie prostokąta, z nieokreślonym momentem rozpoczęcia gry i kierunkiem realizacji partytury zgodnym lub przeciwnym do ruchu wskazówek zegara (kategoria „Art Zyklus”¹³). Natomiast idea notacyjna reprezentowana przez powstały w latach 60. cykl *Jeux* (*Jeux 2*, *Jeux 4*, *Jeux 6*), dzięki porzuceniu w partyturze zasady linearyzmu i typowego czytania muzycznej akcji od lewej do prawej, wywołuje skojarzenia z grą planszową lub mapą, a wykonanie staje się rodzajem gry lub podróży.

12 Indeterminizm tej kompozycji wypływa z „«kombinatorycznej» struktury utworu, pozwalającej samodzielnie «montować» następstwo fraz muzycznych”. Cyt. za: Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 23.

13 Termin użyty przez Romana Haubenstocka-Ramatiego w rozmowie z Thomasem Meyerem. Zob. Th. Meyer, „Ich verneine nicht, daß ich ein Lyriker bin”. *Roman Haubenstock-Ramati im Gespräch*, „MusikTexte” 1994 nr 54, s. 37–43. Ta idea notacyjna jest także obecna w kompozycji *Zyklus* Stockhausena i *III Sonacie* Bouleza (*Troisième sonate pour piano*).

Oryginalność form zapisu i przejawy idiomatyczności w tym zakresie najłatwiej można dostrzec w obszarze gatunków intermedialnych, szczególnie zaś grafiki muzycznej oraz jej licznych form peryferyjnych¹⁴. Cechuje je bowiem swoista asymetryczność, polegająca na wyraźnej dominacji czynnika graficznego nad muzycznym, czego potwierdzeniem jest fakt, że niewiele osób interesujących się muzyką może odtworzyć w pamięci brzmienie kompozycji Earla Browna czy Anestisa Logothetisa, a prawie wszyscy mogą bez trudu przywołać ich obraz. Specyficzne właściwości dzieł z gatunku grafiki muzycznej, w których aspekt estetyczny (walory wizualne dzieła) ściśle spleta się z semantycznym (przekazanie muzycznej idei), powodują, że znacznie częściej, aniżeli w innych muzycznych gatunkach, mamy do czynienia z idiomatycznym typem zapisu.

W partyturach tych źródłem wyraźnej stylistycznej odrębności wskazującej na ich idiomatyczny charakter mogą być nawiązania do określonych kategorii technicznostylistycznych, łatwych do rozpoznania i zdefiniowania. W kompozycjach Romana Haubenstocka-Ramatiego były to wyraźne odniesienia do stylistyki Wassilego Kandinskiego, estetyki pop-artu czy techniki collage'u. Szczególnie inspirująca i użyteczna dla odwzorowania określonych idei muzycznych była dla kompozytora twórczość Kandinskiego, przede wszystkim dzieła pochodzące z lat 20. XX wieku, czyli tzw. okresu architektonicznego. Twórca ten posługiwał się wówczas prostymi formami geometrycznymi: punktami, wiązkami linii prostych i łamanych, kołami, elipsami, trójkątami i kwadratami. Wyraźnie taką genezę ma cykl *Decisions* z lat 1959–1961, w którym Haubenstock-Ramati za pomocą środków graficznych odwzorowywał funkcjonujące w tradycyjnej notacji zależności pionu i poziomu. Linearyzm tej kompozycji pozwalał nie tylko na uporządkowanie dźwiękowych następstw w czasie, ale również na przybliżone i zachowujące proporcje pomiędzy dźwiękami usytuowanie ich w muzycznej przestrzeni.

Na idiomatyczny charakter środków zapisu stosowanych przez Haubenstocka-Ramatiego wpływ mają także rozwiązania graficzne o genezie

¹⁴ Zob. E. Kowalska-Zajęc, op. cit., s. 326 i nn.

dadaistycznej lub popartowskiej. Jednak w dziełach powstałych z tego typu inspiracji nie obserwujemy już takiej stylistycznej „sterylności” jak we wcześniej omówionych, a dyscyplina formalna została w nich zastąpiona swobodnym zestawianiem różnych elementów, często o charakterze anegdotycznym, takich jak: fragmenty tekstu o zróżnicowanym kroju czcionki, pojedyncze litery, fragmenty krzyżówek czy wycinki planów miast (np. *Alone 2* z 1969 roku). Wyraźna odrębność stylistyczna wymienionych źródeł inspiracji wpłynęła na zróżnicowanie środków graficznych, którymi posłużył się kompozytor, a ich heterogeniczność umożliwiła powstanie dzieł od homogenicznych po silnie skonstrastowane.

Licznych przykładów idiomatycznych rozwiązań notacyjnych dostarczają kompozycje Ewy Synowiec, w przypadku których mamy do czynienia także z drugim, rzadziej stosowanym i archaicznym znaczeniem słowa „idiom” jako „dialektu, narzecza, gwary”¹⁵. W twórczości graficznej tej autorki zauważyć możemy bowiem wyraźnie odrębne kategorie, tworzące odmienne pod względem wizualnym „dialekty”, charakterystyczne dla określonej grupy dzieł, które funkcjonują w ramach dwóch tendencji. W pierwszej grupie kompozytorka odważnie operuje kolorem, tworząc grafiki skonstrastowane pod tym względem, o mrocznym, niemal demonicznym charakterze (np. *Idiom* z 1984 roku czy *Apokalipsa* z lat 1985–1986) lub stonowane, pastelowe, z płynnym przenikaniem się kolorów (np. *Pejzaże z lotu ptaka* z 1985 i *Bajka japońska* z 1987 roku). Drugą tendencję reprezentują grafiki czarnobiałe, amorficzne, zawierające nieregularne kształty rysowane czarnym tuszem, z licznymi sugestiami muzycznymi, jak *Refuge* (1982), *Abra* (1985), *Temat z wariacjami* (1982), *Głosy ze ścian* (1982–1983). Pomimo wyraźnej odrębności stosowanych przez kompozytorkę graficznych dialektów, mają one w ramach poszczególnych kategorii wiele cech wspólnych, składających się na łatwo rozpoznawalny i oryginalny styl.

W przypadku twórczości Ewy Synowiec mamy także do czynienia ze swoistą „idiomatycznością gatunkową”, wprowadza ona bowiem do grafiki muzycznej liczne modyfikacje. Niektóre z jej utworów to według słów

15 „Idiom”, w: *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 3, Warszawa 1964, s. 149.

kompozytorki „typowa «muzyka antyżytkowa» odwołująca się do asocjacji słuchowych wrażeń wzrokowych: jak TO widzisz to CO słyszysz?”¹⁶. Ten aspekt został wyraźnie przez nią zasygnalizowany w grafice o symbolicznym tytule *Muzyka i mózg* (por. przykład 4), której integralnym elementem stał się tekst, będący rodzajem ideowej deklaracji: „«Muzyka i mózg» to nie musi być grane!: sam ogląd jest już REALIZACJĄ tej kompozycji”. Mamy tu zatem podobną sytuację, jak w przypadku kategorii „muzyki do czytania” lub „muzyki czytanej” („gelesene Musik”), w której z łańcucha komunikacyjnego wyeliminowany został wykonawca, a odbiorca wchodzi w bezpośredni kontakt z dziełem.

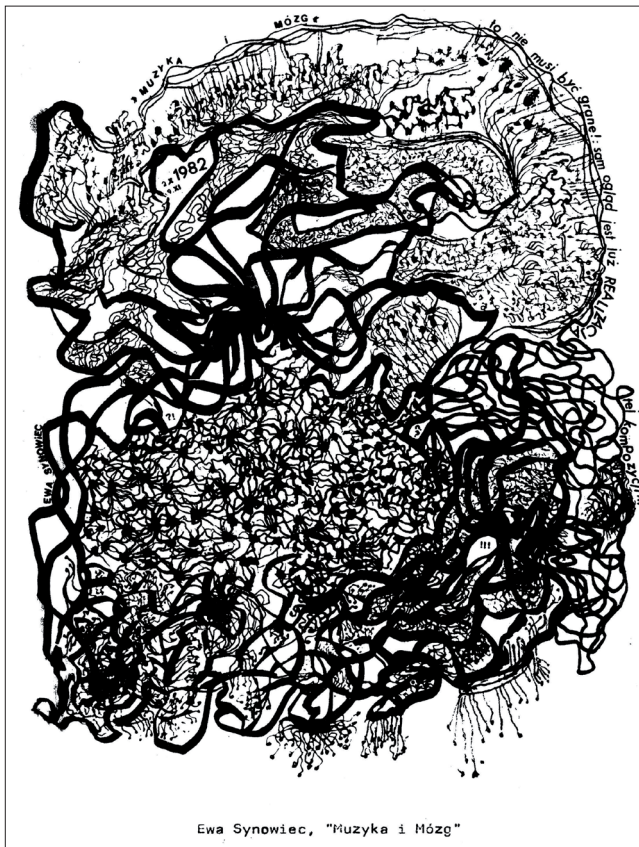
Z idiomatycznością w zakresie notacji graficznej opartej w znacznej mierze na gotowych „prefabrykacjach”, z których tworzone były w różnych konfiguracjach kompozycje muzyczne, wiąże się zjawisko cytatów i autocytatów. Jako materiał cytowany wykorzystywane są zazwyczaj elementy charakterystyczne dla danego twórcy, które powielane i umieszczane w nowych kontekstach stają się rodzajem sygnatury kompozytora. Taką idiomatyczną notacyjną ideą w twórczości Bogusława Schaeffera stał się zapis *Dwóch utworów* na skrzypce i fortepian (1964), zastosowany także w pierwszym polskim dziele z gatunku teatru instrumentalnego — *TIS MW2: kompozycji scenicznej* dla aktora, mimy, tancerki i 5 muzyków, którego prawykonanie odbyło się 25 kwietnia 1964 roku w siedzibie Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków w Krakowie¹⁷. Graficzna dyspozycja materiału na sposób określony przez Romana Haubenstocka-Ramatiego jako „Art Zyklus” pozwoliła Schaefferowi na wprowadzenie dużego zakresu indeterminizmu do koordynacji planów kompozycji, przy arbitralnym

16 Taka informacja dotycząca *Apokalipsy* z 1985 roku, siedmioczęściowej kompozycji przeznaczonej na organy i grupę instrumentów dętych blaszanych (bez waltorni), czyli o zaskakująco precyzyjnie, jak na gatunek muzycznej grafiki, określonych środkach wykonawczych, została zawarta w notatce zatytułowanej *Krótką informacją o przesłanych utworach*, dołączonej do rękopisów zdeponowanych w Bibliotece Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie.

17 Kompozycja *TIS MW2* powstała w 1963 roku, a została wydana przez PWM dopiero w 1972 roku. Trudno więc jednoznacznie stwierdzić, w którym z omawianych utworów ta idea została zastosowana po raz pierwszy.

określeniu architektoniki całości dzieła (por. przykład 5). Zaproponowane przez Schaeffera rozwiązanie notacyjne okazało się użyteczne zarówno do zapisu kompozycji czysto instrumentalnej (*Dwa utwory* na skrzypce i fortepian), jak i dzieła wykorzystującego różne media — oprócz muzyki ruch sceniczny, grę aktorską i taniec (*TIS MW2*). Stało się ono także chętnie stosowanym elementem, wprowadzanym przez tego twórcę również do dzieł graficznych — w *Nature and Music* (1964) w postaci cytatu całego tekstu nutowego *Dwóch utworów* na skrzypce i fortepian, a w *Less music* (1964) zaledwie jego fragmentu.

Przykład 4. Ewa Synowiec, *Muzyka i mózg*, 1982



Przykład 5. Bogusław Schaeffer, *TIS MW2*, 1963, partia saksofonu altowego lub wiolonczeli

E Euphoria; state of exceptional involvement in performance; the actress should lose herself completely in acting, which, naturally, is to be expressive; this is a sort of solo part, no attention should be given to the other performers, acting should be individual and personal; *in toto* euphoria, emotion, emphasis, expression – everything as if round its own emotional axis, with an exaggerated gesture – in relief, even overstressed...

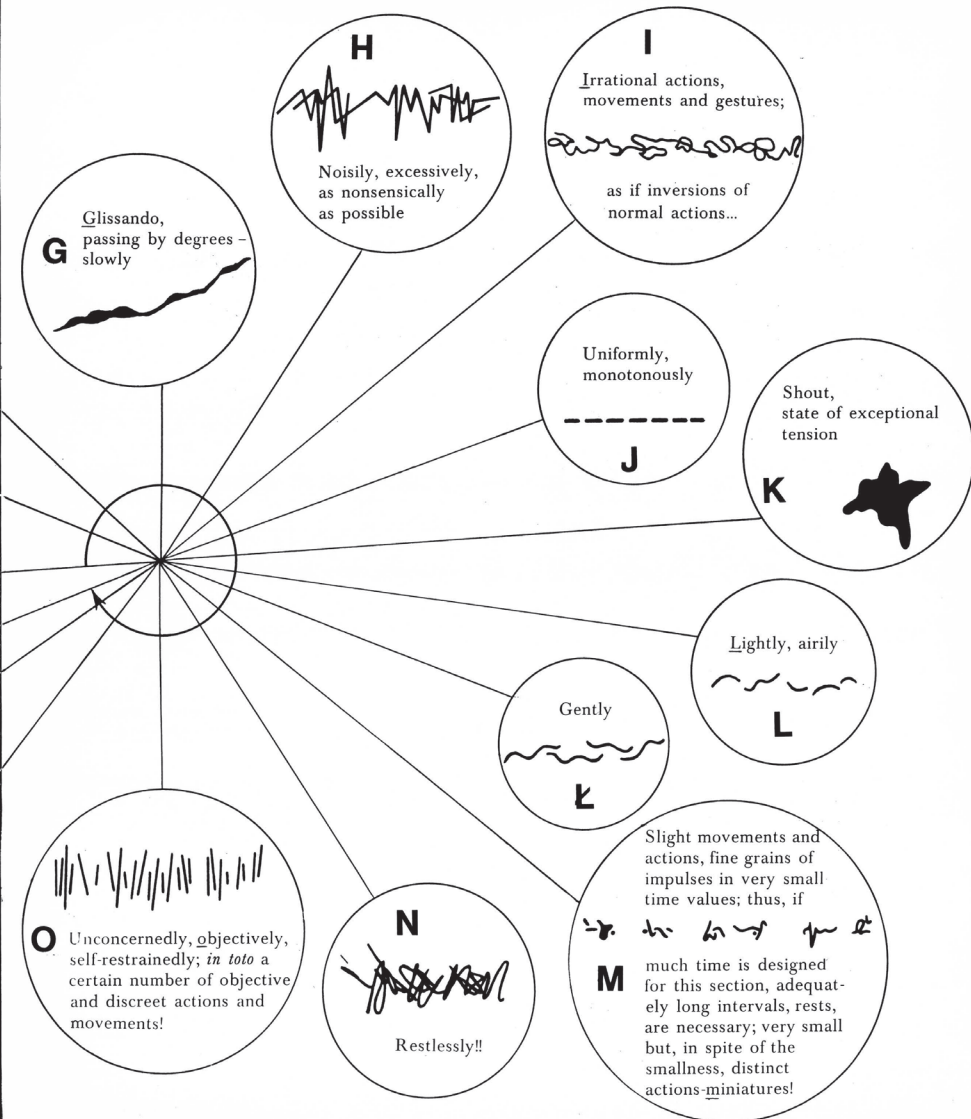
F *Forte* in the musical sense and, therefore, loudly, unrestrainedly, with a full load of dynamics, which should not imply any emotion or expression; nothing but loudness in itself – *forte*

D Many small movements and actions; small time values, gathered together in a large number; they should be as contrasting as possible, differentiated both in quantity and in quality; all this in a very discreet and subdued tone, in a great number and as if endlessly

SOLO

R Abrupt movements or rather leaps – abrupt and surprising actions, sharply delineated and suddenly interrupted...

P *Pianissimo*, unobtrusively!!!



Zjawisko autocytałów, w podobnym jak u Schaeffera zakresie jest także obecne w grafikach muzycznych Romana Haubenstocka-Ramatiego — np. w *Alone 2*. Jednak u tego twórcy występuje ono również na wyższym poziomie — architektoniki i przejawia się ponownym wykorzystaniem fragmentów lub całych dzieł jako odrębnej kompozycji. Konsekwencją takich zabiegów jest poliwersyjność lub swego rodzaju muzyczny recycling, a zjawisko to doskonale widać choćby na przykładzie stworzonych w 1972 roku kompozycji: *Frame*, *Duo*, *Discours* i *Kreise* (z połączenia grafiki *Frame* z częścią *Kreise* powstały *Discours* i *Duo*).

Przywołane w niniejszym tekście przykłady rozwiązań notacyjnych różnych zakresów dzieła muzycznego, prowadzących w konsekwencji do zaistnienia idiomatycznych w swym charakterze, oryginalnych i łatwo rozpoznawalnych form zapisu, skłaniają do kilku refleksji natury ogólnej. Jedną z nich dotyczy źródeł takich postaw. Jak zostało to wcześniej zasygnalizowane, główną przyczyną była potrzeba zmierzenia się przez kompozytorów z nowymi zadaniami, jakim notacja musiała sprostać. Miała ona wyraźnie użytkowy charakter, była bowiem tworzona z myślą o rozwiązywaniu określonych problemów, a jej zróżnicowanie wynikało z koncentrowania się twórców na wybranych kategoriach stylistycznych, estetycznych lub technologicznych powstającej wówczas muzyki. Była to notacja hybrydyczna dzięki swobodzie w łączeniu elementów pochodzących z różnych form notacyjnych, wzbogaconych ponadto o zwiększony zakres czynnika graficznego oraz określeń słownych. Ponieważ wymienieni w niniejszym omówieniu twórcy nie dążyli do rozwiązań o charakterze uniwersalnym i systemowym, jej pluralistyczny charakter był efektem ich otwartości na czerpanie z różnych źródeł i łączenie ze sobą odmiennych elementów. Zresztą stopień zróżnicowania zjawisk muzycznych w drugiej połowie XX wieku nie sprzyjał takim postawom uniwersalistycznym, choć wspomnieć należy oryginalną reformę zapisu muzycznego, zaproponowaną na początku lat 50. przez filozofa Tadeusza Wójcika

(*Isomorph Notation* [Notacja izomorficzna], 1952)¹⁸. Jego postulaty obejmujące obok samej notacji także problematykę teoretycznomuzyczną, głównie w obszarze terminologicznym, zmierzały głównie do wypracowania optymalnego sposobu zapisu skali chromatycznej. Notacja izomorficzna nie miała jednak zastosowania w odniesieniu do zjawisk wówczas nowych — dzieł sonorystycznych czy aleatorycznych.

Niektóre z powstałych we wspomnianym okresie rozwiązań mających na celu stworzenie optymalnych form zapisu określonych muzycznych idei — głównie nowych jakości, które pojawiły się w zakresie brzmienia (sonoryzm i sonorystyka), faktury (sekcje *ad libitum* kompozycji aleatorycznych) lub formy otwartej (mobilnej, wieloznaczej) — stały się wkrótce „dobrem wspólnym” i weszły do obiegu katalogu środków. Dotyczy to szczególnie graficznego odwzorowania techniki klasterowej, które pojawiło się w partyturach kompozycji sonorystycznych Krzysztofa Pendereckiego z końca lat 50. i początku 60. czy propozycji Witolda Lutosławskiego odnoszących się do zapisu sekcji „ad libitum” w kompozycjach aleatorycznych, poczynawszy od *Gier weneckich*. Choć autorstwo tych idei notacyjnych jest oczywiste i powszechnie znane, to dzięki zaanektowaniu ich przez innych twórców utraciły one swój idiomatyczny charakter, a ich adekwatność dla określonych zjawisk muzycznych (fakturalnych czy brzmieniowych) spowodowała, że są obecnie stałymi elementami współczesnego zapisu partyturowego.

Zgola odmiennie przedstawia się postrzeganie nowatorskich rozwiązań stosowanych przez Bogusława Schaeffera i Romana Haubenstocka-Ramatiego. Pomimo swej wizualnej atrakcyjności i skuteczności w przekazywaniu wykonawcom kompozytorskich idei nie zyskały aż takiej popularności, jak wymienione wcześniej propozycje Pendereckiego czy Lutosławskiego

18 Tadeusz Wójcik był także autorem koncepcji pisowni izograficznej języka – „pisowni optymalnej” (zob. idem, *Koncepcja pisowni optymalnej*, w: *Studia semiotyczne*, t. v, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 183–201). Wraz z Maciejem Zalewskim wydał książkę *Zasady izomorficznej notacji muzycznej* (Warszawa 1962).

i ich recepcja miała ograniczony zasięg. Pomimo popularyzacji przez różne źródła poświęcone problematyce muzyki nowej, od publikacji Erharda Karkoschki *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle 1966) i *Wstępu do kompozycji* Bogusława Schaeffera (Kraków 1976) po liczne szczegółowe opracowania dotyczące tych zjawisk, zachowały charakter idei notacyjnych o wyraźnie unikatowym charakterze. Pozostały „ikonami notacyjnego designu”, zbyt oryginalnymi i idiomatycznymi, by mogły zostać przejęte przez innych twórców. I chociaż rozwiązania Haubenstocka-Ramatiego i Bogusława Schaeffera z obszaru formy otwartej (głównie mobilnej) nie zasiłiły, jak propozycje Pendereckiego czy Lutosławskiego, katalogu środków notacyjnych używanych przez współczesnych kompozytorów, to przez swój wizjonerski charakter działały inspirująco na innych twórców, prowokując ich do podjęcia własnych eksperymentów w tym zakresie.

Na koniec pozostaje odnieść się do postawionego w tytule artykułu pytania oraz kolejnych, które są jego konsekwencją: Czy kompozytorzy nadal są zainteresowani poszukiwaniem własnych, oryginalnych form notowania dzieła muzycznego, które stanowić będą ich wkład w rozwój pisma nutowego? I czy wszechobecne programy edytorskie do zapisu utworu, stosowane już na etapie kształcenia, nie osłabiają lub wręcz nie eliminują potrzeby tworzenia rozwiązań wykraczających poza standardowy pakiet, jaki mają do dyspozycji? A może powstająca współcześnie muzyka nie wymaga aż takiej wynalazczości jak ta, która była komponowana kilka dekad wcześniej? Trudno zapewne o jednoznaczną odpowiedź. Jednak wyraźnie dostrzegalna jest tendencja do standaryzacji w tym zakresie, wynikająca w dużej mierze z narzędzi, którymi posługują się obecnie kompozytorzy. Wprowadź nowe zjawiska, które pojawiły się podczas dwóch minionych dekad XXI wieku wymagały dalszych modyfikacji w zakresie zapisu, jednak nie były to zmiany rewolucyjne, a jedynie korekty, polegające na wzbogaceniu lub rozszerzeniu katalogu istniejących środków notacyjnych. Wynikały one choćby z większego zakresu performatywności wykonania i powodowały konieczność uwzględnienia jako pełnoprawnych elementów dzieła ruchu, gestów czy zmian w zakresie instrumentarium, będących konsekwencją rozwoju technologii. Być może dla twórców, którzy już podczas swych pierwszych prób kompozytorskich posługiwali się dostępnymi

narzędziami do zapisu muzyki, pewne sfery możliwości pozostają poza zasięgiem ich wyobraźni. A może cechuje ich pragmatyczny stosunek do notacji i postrzegają ją wyłącznie jako ogniwo w łańcuchu komunikacyjnym pomiędzy kompozytorem a wykonawcą i nie są zainteresowani atrakcyjnością wizualną zapisu i dążeniem do oryginalności w tym zakresie. Niezależnie jednak od indywidualnych motywacji twórców działających obecnie należy podkreślić, że zmiany, jakie nastąpiły w drugiej połowie minionego stulecia w zakresie notacji, uwzględniające procesy dotyczące organizacji wszystkich elementów dzieła muzycznego oraz formy, dały im optymalne narzędzia do zapisu muzyki, jaką chcą tworzyć. Może zatem kolejna rewolucja nie jest już konieczna?

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

- Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Warszawa 1994.
- Elaine Gould, *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*, London 2011.
- Roman Haubenstock-Ramati, *Tableau III*, w: Książka programowa 20. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 1976.
- Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.
- Ewa Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Łódź 2019.
- Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010.
- Thomas Meyer, „Ich verneine nicht, daß ich ein Lyriker bin”. Roman Haubenstock-Ramati im Gespräch, „MusikTexte” 1994 nr 54, s. 37-43.
- Trygve Nordwall, *Krzysztof Penderecki — studium notacji i instrumentacji*, przeł. Zofia Stankiewicz, „Res Facta” 1968 nr 2, s. 79-112.
- Bogusław Schäffer, *Wstęp do kompozycji* (dodatek), Kraków 1976.
- „Idiom”, w: *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 3, Warszawa 1964.
- „Idiomatyczny”, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/idiomatyчны.html>
- Krzysztof Szwałgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009 nr 10, s. 6-10.
- Tadeusz Wójcik, *Koncepcja pisowni optymalnej*, w: *Studia semiotyczne*, t. V, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 183-201.
- Tadeusz Wójcik, Maciej Zalewski, *Zasady izomorficznej notacji muzycznej*, Warszawa 1962.
- Joanna Zajac, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Salzburg 1992.

BIOGRAM

Ewa Kowalska-Zajęc — teoretyk muzyki, profesor sztuk muzycznych. Autorka książek: *Bernard Pietrzak (1924–1978) — portret kompozytora* (1998), *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati* (2000), *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich — przemiany, nurty, idee* (2005), *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej* (2019) oraz artykułów o problematyce awangardy i twórczości kompozytorskiej XX i XXI wieku. Współautorka leksykonu *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000* (2001). Od 1989 roku zatrudniona w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, gdzie w latach 2008–2016 pełniła funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej, a od roku 2018 jest kierownikiem Katedry Teorii Muzyki w tej Uczelni.

STRESZCZENIE

Czy możliwy jest nadal notacyjny „fingerprint”? Kilka uwag o idiomatyczności notacji dwudziestowiecznej

Podjęte przez autorkę rozważania ograniczają się do polskiej twórczości kompozytorskiej drugiej połowy XX wieku, a ich przedmiotem jest idiomatyczność

BIOGRAPHICAL NOTE

Ewa Kowalska-Zajęc is the Music theorist, professor of musical arts. Author of *Bernard Pietrzak (1924–1978) — portret kompozytora* [Bernard Pietrzak (1924–1978) — Portrait of a Composer], 1998; *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati* [Faces of the Avant-Garde. Roman Haubenstock-Ramati], 2000; *XX-wieczny kwartet smyczkowy w twórczości kompozytorów polskich — przemiany, nurty, idee* [Twentieth-Century String Quartet in Polish Composers' Output—Changes, Trends, Ideas], 2005; *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej* [To See Music. Notation of Contemporary Polish Music Scores], 2019, as well as papers on the musical avant-garde and the music of the twentieth and twenty-first centuries. Co-author of the lexicon *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000* [Łódź Composers' Milieu 1945–2000], 2001. Since 1989 member of the faculty of the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź, where in 2008–2016 she was Dean of the Faculty of Composition, Theory of Music, Eurhythmics and Music Education. Since 2018 she has been Head of the Department of Theory of Music at the academy.

ABSTRACT

Is notational “fingerprint” still possible? A few comments on the idiomatycity of the 20th-century notation

The discussion started by the author will be restricted to the Polish compositional output of the second half of the 20th century, with the subject matter covering

notacji, jako konsekwencja modyfikacji wynikających ze stosowania nowych technik kompozytorskich i autorskich rozwiązań formalnych. Na zawarty w tytule referatu „fingerprint” składają się nie tylko indywidualne cechy zapisu w postaci specyficznego kroju pisma oraz kształtu poszczególnych elementów systemu notacyjnego, ale także rozwiązania o charakterze systemowym, pozwalające na skrótowe odwzorowanie faktury lub formy kompozycji. Idiomatyczność notacji to także wizualna atrakcyjność partytur powstających pod wpływem tendencji awangardowych, w czasach, gdy oryginalność w tym zakresie nie została jeszcze ograniczona lub wręcz wyeliminowana przez wszechobecne później i unifikujące zapis muzyki edytory tekstu nutowego. Dodatkową motywacją dla podjęcia próby charakterystyki tego zjawiska jest chęć nostalgicznego powrotu do dekad, w których jedynym ograniczeniem dla twórców w zakresie notacji były granice ich wyobraźni, a wydawane (głównie jako faksymile) partytury zawierały wyraźny fingerprint kompozytora.

SŁOWA KLUCZOWE notacja, idiomatyczność zapisu, notacyjny „fingerprint”

the idiomatycity of notation as a consequence of modifications arising from the introduction of new compositional techniques and authors' original formal solutions. The “fingerprint” in the title of the article encompasses not only individual features of notation, in the form of a specific font or shape of particular elements of the notational system, but also solutions of a systemic nature, allowing to copy the texture or form of a composition in a concise manner. The idiomatycity of notation also means visual attractiveness of scores, created under the influence of avant-garde trends in the time when originality in that respect was not limited yet, or even eliminated, by widespread and unifying notation of music notation processors. An additional motivator behind this attempt to characterize the phenomenon was a need for a nostalgic comeback to the decades when the only limitation regarding notation were the limits of a composer's imagination, and published scores (mainly in the form of facsimiles) bore the composer's distinctive fingerprint.

KEYWORDS notation, idiomatycity of notation, notational “fingerprint”