

Z pogranicza technik, stylów i gatunków. Parodia i pastisz w twórczości Marka Stachowskiego

AGNIESZKA DRAUS

Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego · Akademia Muzyczna w Krakowie

✉ drausik@poczta.onet.pl

*„Jedyną adekwatną formą językowej ekspresji
prawdziwego życia człowieka jest niezwieńczony dialog.”*

Michaił Bachtin¹

W II połowie XX wieku pojawiła się w muzyce (i w sztuce w ogóle) tendencja do rozmaicie pojmowanego powrotu do tradycyjnych gatunków, form i stylów artystycznych na skalę znacznie większą i wyraźniej wielopoziomą niż propozycje rozpoczynającego stulecie neoklasycyzmu. Kierunek ten, definiowany dziś jako postmodernizm, oznacza

wielość nowych tendencji we współczesnej kulturze, które wypracowały swoją specyfikę w złożonej relacji do dziedzictwa modernistycznego, a zatem poprzez jednoczesną negację założeń tak zwanego wysokiego modernizmu i rozmaite formy asymilacji (kontynuację, przetworzenie, radykalizację itp.) wybranych elementów tradycji awangardowej².

Twórcy, najprawdopodobniej zmęczeni ciągłym podążaniem za nowością i przytłoczeni eskalowaniem eksperymentu jako celu samego w sobie,

1 Michaił Bachtin, *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, Warszawa 1986, s. 453.

2 Anna Burzyńska, *Poststrukturalizm*, w: Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 338.

poczęli szukać wartości, czyniąc paradoksalnie kilka kroków w tył, otwierając tym razem — metaforycznie rzecz ujmując — drzwi nie przed, a za sobą. Jedni — jak Krzysztof Penderecki czy Henryk Mikołaj Górecki — wybierali postawę kontynuatorów wielkich narracji, inni — jak Eugeniusz Knapik — uznawali miniony styl za swój, niebezpiecznie zbliżając się do oryginału, jeszcze inni — jak Paweł Szymański — z pomników dawnej literatury muzycznej konstruowali, wykorzystując ich okruchy, nowe formy i nowe przesłania. Wszyscy szukali wyjścia z sytuacji zmierzchu sztuki, sięgając do tradycji. Zrodziło to jednak w ich umysłach kolejne wątpliwości i dylematy. Szymański — twórca muzycznego surkonwencjonalizmu — postawił diagnozę: „współczesny artysta, w tym i kompozytor, znajduje się w okowach dwóch skrajności. Z jednej strony grozi mu bełkot, jeżeli całkowicie odrzuci tradycję, z drugiej zaś może popaść w banał, jeśli za bardzo się na nią zapatrzy. To jest paradoks uprawiania sztuki dzisiaj”³. I tak, obok niezliczonych współczesnych symfonii, koncertów i kantat zaczęły pojawiać się utwory dookreślane jako *à la* czy też *quasi*, mające bądź to w samym tytule, bądź w heterogenii stylistycznej zaprogramowaną skrajeniową grę z publicznością.

W ślad za twórcami podążyli badacze, którzy starając się ująć w słowa zauważalną zmianę paradygmatu, sięgnęli również po tradycyjne określenia stylistyczno-gatunkowe, takie jak aluzja czy trawestacja, parodia lub pastisz, pozbawiając je piętna niskiej wartości i podnosząc znaczenie owych pojęć z drugorzędnej pozycji i marginalnej roli do rangi wzorcowej formy i kategorii estetycznych, stosowanych z równym powodzeniem na całym obszarze współczesnej sztuki.

Marek Stachowski surkonwencjonalistą nie był, „otarł się — jak pisze Mieczysław Tomaszewski — o postmodernizm, choć nie dał się mu uwieść”⁴. Ale po latach „romansu” z awangardą i rodzimym sonoryzmem zatęsknił za urokiem tradycyjnej, pięknej melodii czy konsonującego

3 Paweł Szymański, wypowiedź kompozytora w: Mieczysław Kominek, *Gdzie się mieści dusza?*, „Studio” 1996 nr 9, s. 11.

4 Mieczysław Tomaszewski, *Prostota, światło i głębia. W zamyśleniu nad muzyką Marka Stachowskiego*, w: *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. Leszek Polony, Kraków 2007, s. 227.

współbrzmienia, mówiąc krótko — za klasycznym porządkiem, którego powrót umożliwił jedynie twórczy dialog z muzyczną przeszłością. Obok postawy *serio* wobec klasycznych wzorców formalno-gatunkowych Stachowski pozwolił sobie na wyrażenie swojej wesołej natury w postawie *buffo*, stwarzając kilka pastiszów oraz parodii i persyflaży, które w sposób wirtuozowski wciągają słuchaczy w isticie postmodernistyczną grę konwencji.

W kręgu pastiszu

Za Ryszardem Nyczem przypomnijmy:

pojęcie pastiszu uzyskało status literaturoznawczego terminu w okresie klasycyzmu, kiedy to trafiło do pism z zakresu poetyki z dziedziny sztuk plastycznych, gdzie miało znaczenie rodzaju naśladowania polegającego na użyciu motywów oraz cech stylistycznych charakterystycznych dla dzieł wybitnego twórcy bądź — ogólnie pojętej maniery stylistycznej, a połączonych w sposób, który dawał wrażenie nowego, „oryginalnego” dzieła naśladowanego wzoru⁵.

Z czasem pastisz zaczęto klasyfikować zarówno jako gatunek, formę stylizacji oraz osobną kategorię estetyczną. Jako gatunek rozumiał pastisz Gérard Genette, traktując go jako „naśladowanie stylu”⁶. Za odmianę stylizacji uznali pastisz naczelní polscy literaturoznawcy: Henryk Markiewicz, Janusz Sławiński, Michał Głowiński i Stanisław Balbus⁷, a Wolfgang Iser dodał, iż strategia pastiszowa polega nie tyle na całkowitym zastąpieniu leksyki i składni realizujących dany wzór wypowiedzi inną leksyką

5 Ryszard Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 2000, s. 229.

6 Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1992, s. 317–366.

7 Henryk Markiewicz, *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974; Janusz Sławiński, „Pastisz”, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988; Michał Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; Stanisław Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.

i składnią, ile raczej na rekombinacji materiału. Twórca pastiszu ma prawo wykorzystywać nie tylko osobliwe cechy stylistyczne wzorca, lecz także przejmować charakterystyczne słowa czy fragmenty poszczególnych zdań⁸. Współczesny pastisz staje się zatem świadectwem kompetencji i czynnego rozumienia reguł użytych poetyk. Autor podchodzi do użytego wzorca z należytą powagą, a efekt jego działań stylizacyjnych stanowi swoisty hołd złożony oryginałowi. Ważną cechą pastiszu bądź jego poszczególnych elementów językowych jest także nieodróżnialność od dzieł będących oryginalnymi realizacjami danego wzorca czy stylistycznego idiomu, przez co może on być obiektywnie jednorodny z oryginałem. Stąd możliwe jest rozpatrywanie pastiszu w kategoriach falsyfikatu, apokryfu czy złudzenia optycznego bądź słuchowego. Ale przede wszystkim — jak pisze Ryszard Nycz — pastiszopisarstwo ujawnia i twórczo wyzyskuje utajoną produktywność pierwowzoru — poetyki, stylu, gatunku — i uwyrażnia jego walory⁹.

Do pastiszowej gry Stachowski zaprosił słuchaczy cyklem pieśni *Amoretti* na tenor, lutnię i violę da gamba, ukończonym w 1982 roku, napisanym do miłosnej poezji Edmunda Spensera.

Tytuł kompozycji może wprowadzić w błąd i mylnie skierować uwagę szukających źródeł tekstu poetyckiego na któryś z sonetów zebranych pod takim właśnie tytułem w tomie Edmunda Spensera. Faktycznie wierszy tego gatunku w jego cyklu *Amoretti* jest osiemdziesiąt dziewięć, wszystkie napisane są w gatunku spenserowskiej odmiany sonetu angielskiego z czternastoma wersami układającymi się w trzy kwartynty z krzyżującymi się rymami *abab bcbc cdcd* oraz kończącym sonet dystychem *ee*. Jednak dla swojej miniatury Stachowski wybiera pierwsze 22 wersy poetyckiego epilogu wieńczącego cykl, nie mieszczącego się już w gatunku sonetu. Pierwsza strofa, nawiązująca do alternatywnego podziału petrarkańskiego wzoru sonetu 8 + 6, to sekstyna *ababcc*, o krzyżująco-sąsiadującym układzie rymów. Kolejne dwie oktawy stanowią typową angielską hybrydę włoskiej *ottava rima*, spopularyzowanej przez Giovanniego Boccaccia (*abababcc*),

8 Wolfgang Karrer, *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. Krzysztof Joachimczak, w: *Ironia, parodia, satyra*, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ” z. 3, Kraków 1988, s. 41–76.

9 R. Nycz, op. cit., s. 239.

i prostego oktostychu (*aabbccdd*). U Spensera otrzymują one układ rymów *aabaabcc*, co przypomina bardziej schemat formalny popularnych tańców szkockich niż układ wersów poetyckich. Hybrydyczność wierszy podkreśla jeszcze ich heterometryczność.

Pod nazwą *Amoretti* kompozytor ukrył jeszcze wersy dwóch z czterech hymnów ku czci miłości i piękna, skreślonych ręką Edmunda Spensera, wybierając te o miłości: *An Hymne of Heavenly Love*, z którego zaczerpnął pierwszych siedem wersów¹⁰, oraz *An Hymne in Honour of Love* — tym razem wybór padł na wersy 22–28¹¹.

W swoich hymnach Spenser zrezygnował z własnego wynalazku, użytego m.in. w alegorii *The Faerie Queene*: dziewięciowersowej strofy (zwanej w strofice spenserowską) o układzie rymów: *ababbcbcc*¹², z czego pierwszych osiem wersów napisanych zostało jambicznym pentametrem, a ostatni z nich typowym aleksandrynem. Poeta tym razem zdecydował się złożyć hołd pierwszemu twórcom świeckiej poezji angielskiej. Strofy jego hymnów obejmują zatem po siedem wersów jambicznego pentametru o układzie rymów: *ababbcc*. Autor nawiązuje tym sposobem do tzw. *rhyme royal stanza*, wprowadzonej do poezji angielskiej przez samego Geoffreya Chaucera u schyłku średniowiecza.

W epilogu cyklu *Amoretti* angielski poeta prezentuje trzy momenty liryczne silnie nacechowane symbolicznymi odniesieniami do tematu przewodniego jego poezji — do miłości. Autor wielokrotnie przywołuje imiona antycznych bogów miłości. Równocześnie włącza ich w pewną opowieść — studium fascynacji swoją ukochaną. Moment pierwszy pod pozorem sielankowej sceny kryje symbolicznie miłosną przeszłość autora z jego niepowodzeniami w miłości. Przywołany motyw miodu — w tradycji literackiej symbol miłości czy też wiecznej szczęśliwości — skojarzony zostaje aforystycznie z gorzkim dziegiem. Moment drugi chwyta chwilę budzącej się miłości w sercu wybranki poety. Trzeci opiewa jej niezwykłą urodę: oto

10 *The Poems of Edmund Spenser*, VII, Chiswick 1822, s. 200.

11 *Ibidem*, s. 179.

12 Por. Edward Payson Morton, *The Spenserian Stanza before 1700*, „*Modern Philology*” 1907 nr 4, s. 639–654.

bóg miłości myli ją ze swoją matką — samą boginią Wenus. Następujące po tym dwa hymny sławią uczucie. Inwokacyjny hymn pierwszy staje się wręcz pieśnią o miłości, drugi ewokuje boga Amora i postuluje jego udział w rodzącym się uczuciu.

Cykl *Amoretti* na głos, lutnię i violę da gamba otrzymał formę muzycznej kontaminacji idiomu *lute song* (czy też *lute ayre*) — powszechnego na przełomie renesansu i baroku rodzaju pieśni z towarzyszeniem lutni, oraz *consort song* — pieśni z towarzyszeniem zespołu wiol. To kolejny ukłon kompozytora w kierunku tradycji muzycznej czasów Edmunda Spensera i współczesnych mu muzyków: Johna Dowlanda, Thomasa Campiona czy Philipa Rossetera. *Amoretti* bywały zresztą łączone w repertuarze koncertowym właśnie z kompozycjami Dowlanda, o czym świadczą choćby zachowane w archiwum kompozytora recenzje z koncertu w ratuszu Newcastle i Waszyngtonie¹³.

Każda z pieśni/arii oraz dzielące je intermedia mają inną formę. Wszystkie jednak nawiązują do charakterystycznych dla dawnej muzyki dworskiej układów: łukowych, zwrotkowych, wariacyjnych, ewolucyjnych, tak binarnych, jak i przede wszystkim trzyczęściowych. Taka dyscyplina formalna zainspirowana została prawdopodobnie wyjątkowo uporządkowaną strofiką i budową poezji.

Pieśń I — *Love, lift me up* — ujęta została w typowy dla zamkniętej formy wokalnejszy układ trzyczęściowy A B A', każdej z części przyporządkowane zostały wersy poezji: po dwa w częściach skrajnych, trzy w części środkowej. Każda z części skrajnych dodatkowo dzieli się na cztery fazy — dwie wokalnie-instrumentalne i dwie czysto instrumentalne: wstęp i zakończenie oraz dwa wewnętrzne interludia. Kompozytor wyraźnie integruje materiał muzyczny części A i A', choć nie czyni tego w sposób dosłowny, poprzez prosty powrót kolejnych faz narracji, ale zmienia tok akcji niczym w reprzyzie odwróconej czy w quasi- lustrzanym odbiciu. Przypomina to kształtowanie narracji muzycznej na wzór wypowiedzi słownej, stąd układ fazowy pieśni odnieść można jeszcze do retorycznej koncepcji formy proponowanej przez Johanna Matthesona.

13 Por. T. H. Naisby, *Fortune's Fire lights up the City Hall*, „The Newcastle Herald”, 3.03.1983; J. Kenneth Townsend, *Fortune's Fire Ensemble*, „The Washington Post”, 17. 11.1984.

Tabela 1. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń I — zestawienie wszystkich poziomów organizacji formy

		<i>Love, lift me up...</i>									
Podział formalny		A				B			A'		
Wersy poetyckie		a	b		a	b	b		c	c	
Podpodział formalny	X	a	b	c	d			b	e	a'	X
Odniesienie do retoryki kwintylińskiej oraz matthesonowskiego schematu formalnego arii ¹⁴	Exordium	propositio			confutatio			confirmatio			conclusio

Pieśń II — *In youth before I waxed old* — jest ciekawym połączeniem trzy- i dwuczęściowego kształtowania narracji. Nadrzędną formę organizuje trzyczęściowy układ A A' A'', w którym każdą część A wewnętrznie dyscyplinuje złożenie dwóch faz skontrastowanych metrycznie niczym złożenie dwóch popularnych w czasach elżbietańskich tańców dworskich: pawany i galiardy, z czego taniec pierwszy ukazany jest w trzech wariantach, taniec drugi za każdym razem niemal identycznie.

Tabela 2. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń II — zestawienie wszystkich poziomów organizacji formy

		<i>In youth before I waxed old...</i>																					
Podział formalny		A				A'								A''									
Wersy poetyckie		a	b	a	b	c	c	a	a	b	a	a	b	c	c	a	a	b	a	a	b	c	c
Podpodział formalny		Pawana I		Galiarda	Pawana II				Galiarda	Pawana III				Galiarda									

14 Por. teorie Kwintyliana (*Institutio oratoria*) oraz Johanna Matthesona (*Der Vollkommene Capellmeister*) przedstawione m.in. przez Franciszka Wesołowskiego (*Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, cz. 1, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1979 nr 21).

Pieśń III — *Come then, o come* — jest najkrótsza i posiada najprostszą, ewolucyjną formę A B C o pewnych cechach stałości w postaci krótkich, instrumentalnych „przygrywek”.

Tabela 3. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń III — organizacja formy

Podział formalny	<i>Come then, o come</i>									
	A			B				C		
Wersy poetyckie „Przygrywki” instrumentalne	i	a	i	b	a	b	b	i	C	c

Interludium I stanowi instrumentalne echo pierwszej pieśni. Również ujęte zostało w formę trzyczęściową A B A. Z kolei *Interludium II* nawiązuje formalnie do przebiegu pieśni, po której następuje. Obejmuje fazę główną A w metrum dwudzielnym oraz rozszerzoną kadencję b metrycznie trójdzieloną.

Ze względu na wybraną poezję, czyli dwa hymny o miłości okalające sielankowy poemat, rozdzielające je interludia oraz określoną integrację bądź kontrast materiału muzycznego, cykl interpretować można również na wyższym poziomie organizacji retorycznej. Skrajne pieśni uznać można za narracyjne fazy, kolejno: eksponującą (*propositio*) i potwierdzającą (*confirmatio*) główny wątek dzieła, a pieśń środkową za tę, w której wprowadzone są wątki poboczne (*confutatio*).

Tabela 4. M. Stachowski, *Amoretti*, plan formalny cyklu

Części cyklu	<i>Love, lift me up...</i>	Interlude I	<i>In youth before I waxed old...</i>	Interlude II	<i>Come then, o come</i>
Odniesienie do retoryki kwintylikańskiej oraz matthesonowskiego schematu formalnego arii	propositio		confutatio		confirmatio

W swoich stylizacyjnych działaniach kompozytor z równą intensywnością używa znanych mu rozwiązań współczesnych, jak przywołuje *in crudo* motywy i zwroty stylistyczne charakterystyczne dla muzyki dawnej. Najwyraźniej idiom muzyki przywoływanej objawia się w brzmieniu utworów, czyli w sposobie organizacji wysokości dźwięku. Harmonicznie pieśni sprowadzić można do jednego centrum tonalnego G w odmianie tak doryckiej kościelnej, jak i skali durowej.

Tabela 5. Plan tonalny *Amoretti*

Pieśń I	Interludium I	Pieśń II	Interludium II	Pieśń III
G A/a	d g d	G	F G E	C G

Kolejne współbrzmienia mieszczą się w szeroko rozumianym systemie dur-moll, a ich następstwo najczęściej można wytłumaczyć funkcyjnie. Niektóre rozwiązania harmoniczne brzmią niczym cytaty z muzyki dawnej, jak choćby stylowo brzmiąca kadencja, będąca następstwem funkcji: S D (z opóźnieniami) T.

Przykład 1. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń II, początek

Pikanterii i wyrafinowania dodają cyklowi zastosowane przez kompozytora figury retoryczne, np. *anabasis* prowadząca melodię w górę (*up*) do kulminacji wysokościowej na słowach *golden wings* oraz *heavens' height*.

Przykład 2. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń I, t. 7–13

The musical score consists of five systems of staves. The first system is a vocal line in 3/4 time. The second system is a piano accompaniment in 2/4 time. The third system is a piano accompaniment in 3/4 time. The fourth system is a piano accompaniment in 2/4 time. The fifth system is a piano accompaniment in 3/4 time. The lyrics are: "Love - , lift me up up-on thy gold - en wings". A dotted line connects the end of the vocal line to the beginning of the piano accompaniment.

Cykl pieśni spenserowskich uzupełniony został jeszcze jednym utworem o miłości (stąd o podobnym tytule) i napisanym na ten sam skład wokally-instrumentalny. *Amoretti* powstało wcześniej, bo w roku 1981, i dedykowane zostało Mieczysławowi Tomaszewskiemu z okazji jubileuszu jego 60. urodzin. Mimo ogólnych podobieństw (tematyka i obsada) utwór różni się jednak od pieśni „angielskich”. Po pierwsze — polskim tekstem Jana Andrzeja Morsztyna, po drugie — aurą brzmieniową bliższą myśleniu atonalnemu oraz stosowaniem określonych figur nie tyle retorycznych, ile formalno-stylistycznych.

Morsztyn tworzył całą epokę później od Spensera, uchodzi podobnie jak Spenser za poetę dworskiego, który z wysublimowanych środków poetyckich uczynił cel sam w sobie. Jego wiersz *Do tejże* ze słynnego tomu *Lutnia*, wykorzystany przez Stachowskiego, jest właściwie złożeniem czterech dystychów pisanych trzynastozgłoskowcem o układzie rymów *aabbccdd*, opiewających urodę wybranej niewiasty. Autor posłużył się tu wyrafinowaną figurą stylistyczną *enumeratio* — wyliczanie kobiecych wdzięków, połączone ze świadomym negowaniem zwykłych, doczesnych przymiotów wybranki i interpretowaniem ich w kontekście zjawisk potężnych, wszechogarniających i cechujących się niepojętym wręcz pięknem:

Oczy twe nie są oczy, ale słońca jaśnie
 Świejące, w których blasku każdy rozum gaśnie;
 Usta twe nie są usta, lecz koral rumiany,

Których farbą każdy zmysł zostaje związany;
 Piersi twe nie są piersi, lecz z nieba surowy
 Kształt, który wolą naszą zabiera w okowy;
 Tak oczy, piersi, usta, rozum, zmysł i wolą,
 Blaskiem, farbą i kształtem ćmią, wiążą, niewolą¹⁵.

Muzycznie wiersz otrzymał formę przekomponowaną, choć wyraźnie czterofazową, gdzie każdej fazie odpowiadają kolejne dystychy wiersza. Kompozytor stosuje tu ciekawy zabieg stylistyczny odpowiadający wspomnianej, poetyckiej figurze *enumeratio*. Wprowadza muzyczną anaforę — początek kolejnej fazy tworzy w sposób niemal identyczny, sprawiając chwilowe wrażenie powrotu materiału muzycznego.

Tabela 6. M. Stachowski, *Amoretto* (1981) — organizacja formy

		<i>Oczy twe...</i>							
Podział formalny	A		B		C		D		
Wersy poezji	(a) a	a	(a) b	b	(a) c	c	(a) d	d	

Brzmieniowo utwór jedynie zbliża się do tonalności dur-moll. Choć wskazać w nim można trójdźwięki o określonym trybie bądź frazy melodyczne oparte na dźwiękach rozpoznawalnej skali, to jednak kompozytor za każdym razem używa elementu, który owe naturalne skojarzenia zaburza. Pieśń nie ma wyraźnego centrum tonalnego. Już jej początek, oparty na złożonych akordach C/a (czy C-dur z sekstą) oraz C/e (czy C-dur z septymą), dalej E z opóźnieniami, struktura kwartowo-kwintowa itd., świadczy o niejednoznaczności brzmieniowej tej muzyki. Nie sprawia ona już wrażenia analogii z muzyką dawną, przez co pozostaje w pewnym odaleniu od pieśni spenserowskich.

¹⁵ Jan Andrzej Morsztyn, *Do tejsze*, w: idem, *Utworki zebrane*, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa 1971.

Przykład 3. M. Stachowski, *Amoretti*, pieśń ostatnia, początek

3/4 $\text{♩} = 80-100$ 2/4 3/4

canto

lute

bassus

2/4 4/4 2/4

O - czy twe nie są o - czy, a - lc słoń - ca

Aby ukazać syntetycznie bogactwo środków stylistyczno-warsztatowych użytych w utworze, posłużono się tabelą nr 7.

W stylistycznej zabawie cyklu *Amoretti*, ukazującej niezaprzeczalnie biegłość warsztatową i erudycję muzyczną współczesnego twórcy, angielska pieśń sama w sobie została publiczności przypomniana (poprzez szereg cech stylizacyjnych i konwencjonalnych quasi-cytatów), wręcz wyniesiona na piedestał. Jednak nie jest to pastisz doskonały, co stanowi jego wielką zaletę. Przede wszystkim jest wyraźnie od swojego wzorca odróżnialny i stylistycznie z nim niejednolity (a to ze względu na cechy oryginalnego, współczesnego języka muzycznego twórcy). Rozpatrywać go zatem można w kategoriach echa lub dawnego, wyidealizowanego wspomnienia czy ledwie jego zarysu. Aby je przywołać i wypełnić substancją, kompozytor użył wszystkich znanych mu środków, tworząc własne wyobrażenie

Tabela 7. Cechy muzyczne cyklu *Amoretti*

	Cechy stylizacyjne		Cechy oryginalne
	nawiązania i aluzje	quasi-cytaty	
Horyzontalna organizacja wysokości dźwięku	<p>linia melodyczna</p> <ul style="list-style-type: none"> · prowadzona wokalnie, tj. w niewielkim ambitusie i przy użyciu małych interwałów · o fluktuacyjnym zarysie · o rytmice naturalnej, dyktowanej prozodią języka angielskiego · w ramach tradycyjnych skal kościelnych (lidyjska, dorycka) oraz dur / moll 	<ul style="list-style-type: none"> · typowe zwroty kadencyjne, nieraz z użyciem ozdobnika · motywy zdobnicze (obiegnikowe toczki, itp.) 	<ul style="list-style-type: none"> · nieregularność w długości fraz, co osłabia naturalną stroficzność · nagromadzenie porządków dźwiękowych: niemal jednoczesność skal dur i moll (silne tarcia dysonansowe) · fragmenty silnie atonalne
Głos basowy	burdonowy bądź kroczący, nawiązujący do techniki <i>continuo</i>	podstawa harmoniczna kadencji	traktowany wirtuozowsko, wykorzystujący niekonwencjonalną artykulację
Wertykalna organizacja wysokości dźwięku	przewaga harmoniki tonalnej (funkcyjnej)	typowe zwroty kadencyjne	<p>współbrzmienia</p> <ul style="list-style-type: none"> · kwartowo-kwintowe · złożone z interwałów trytonu i septymy · oryginalne następstwo akordów
Organizacja czasu	<ul style="list-style-type: none"> · zapis metryczny · kontrasty podziałów dwu- i trójdzielnych 	rytmy synkopowane i punktowane	metrum zmienne
Relacja słowo—dźwięk	stosowanie tradycyjnych figur retorycznych		
Idiomy	<ul style="list-style-type: none"> · arii · tańców 		punktualistyczny

staroangielskich pieśni, w których — jak sam przyznał — „więcej współczesności niż cech epoki elżbietańskiej”¹⁶. Stworzył zatem pastisz na miarę współczesności, ów „falszyfikat szczególny”, o którym Ziomek pisze, że „nie imituje konkretnego utworu i nie skleja strzępów utworów, lecz tworzy utwór nowy i przedtem nie istniejący, imitujący produktywne siły tkwiące w imitowanej poetyce”¹⁷.

W kręgu parodii

Czytając raz jeszcze *Tekstowy świat* Ryszarda Nycza, spotykamy także trzy kwalifikacje parodii: jako kategorii estetycznej sygnalizowanej obecnością ironii, jako odmiany stylizacji dotyczącej najczęściej fragmentu bądź wybranego aspektu tekstu, wreszcie jako nazwy gatunkowej. Zgodnie ze swoim greckim znaczeniem owa „przeciw-pieśń” rozwijała się równoległe ze znaczącymi wzorcami „powodując — pisze Nycz — ich komiczną degradację poprzez wprowadzenie obcej im, a niskiej czy błahszej tematyki oraz komiczne wyjaskrawienie maniery stylistycznej”¹⁸. Cecha ta pozwoli odróżnić parodię od pastiszu. Podobnie jak fakt, iż parodia gatunkiem nie jest. Zwraca na to uwagę Michaił Bachtin w swoich *Problemach literatury i estetyki*¹⁹. Autor uważa, że w parodii gatunek parodiowany staje się bohaterem akcji, przedmiotem przedstawienia. Sama parodia karmi się przedmiotem parodiowanym, przetwarzając i przewartościowując go w sposób diametralny. To właśnie w parodii Bachtin wskazuje formotwórczą ideę karnawału — wywodzącego się z ludowo-jarmarcznej kultury, światopoglądu opozycyjnego wobec oficjalnych instytucji i zhierarchizowanego ładu, wskrzeszającego zjawisko tzw. „świata na opak”, czyniącego ze śmiechu immanentną cechę

16 Marek Stachowski, komentarz w: *Program 8. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 1996, s. 124.

17 Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 386.

18 R. Nycz, op. cit., s. 201.

19 Przeł. Wincenty Gajewski, Warszawa 1982, s. 501.

konstytutywną²⁰. Zaznaczyć należy, że chodzi o śmiech karnawałowy, czyli uniwersalny i wszechobecny, w odróżnieniu od śmiechu satyrycznego, wykluczającego ze swojego zasięgu osobę satyryka.

Parodystyczne cechy w twórczości Stachowskiego posiada bodaj najwyraźniej tzw. „Walc szyderyczy” — jeden z *Pięciu małych walców* na fortepian solo ukończonych w 1998 roku i w różnym stopniu korespondujących z tradycją tego gatunku.

Utwór tym razem nie portretuje konkretnego twórcy (pozostałe miniatury — o czym jeszcze będzie mowa — skojarzyć za to można z przywołanymi stylistykami Chopina, Joplina i Weberna). Jest raczej wyrazem sowizdrzalskiej, może nawet nieco szelmowskiej części osobowości autora. Walc ów, o wyraźnych cechach scherza, złożony został z wszelkich środków muzycznych — repetowanych i nawarstwianych — które nakazują interpretować go w kategorii właśnie żartu muzycznego, parodii kąśliwie wręcz obrażającej naśladowany oryginał pod pozorami wyszukanej formy i udawanej powagi. Środki te to:

- przednutki dodane do wartości rytmicznych charakterystycznych dla formy walca;
- przesadne akcenty;
- znaczne kontrasty dynamiczne;
- hemiole zaburzające naturalną płynność walca;
- prosta gama, której nadany został patetyczny kontekst kulminacji;
- nawarstwienie „prawdziwie pianistycznych oktaw” w partiach obu rąk, przywołujące na myśl iście lisztowskie *grandioso*.

²⁰ Por. Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970, s. 239.

Przykład 4. M. Stachowski, *Valse railleuse*, t. 47–58

47

ff subp

sempre ben marcato

f

53 *poco a poco*

Między parodią a pastiszem

W odniesieniu do twórczości Marka Stachowskiego zamiast pastiszu używa się także zbliżonego określenia gatunkowo-stylistycznego, mianowicie persyflażu. W języku francuskim termin ten określa wypowiedź kpiącą, zamaskowaną pozorami uprzejmości, natomiast w sztuce oznacza on utwór, w którym autor z premedytacją i z ironią naśladuje manierę stylistyczną innego autora. Persyflaż może być łączony tak z pastiszem, jak i z parodią. O istocie pastiszu świadczyć będzie nienaganny warsztat w falsyfikowaniu stylu wzorca, o parodii z kolei intencja jego autora. Przykładem niech będą pozostałe cztery walce z cyklu *Cinq petites valse*s.

Valse ironique — *quasi dodecaphonique*.

Muzyczny portret Antona Weberna

Zamiar stworzenia krótkiego utworu o charakterze persyflażu kompozytor zdradza już w samym tytule. Określeniem *Walc dodekafoniczny* autor zapowiada jakość brzmieniową, jakiej może spodziewać się potencjalny odbiorca — wynikającą z odrzucenia tonalności dur-moll na rzecz

uporządkowanej „nowej tonalności”, wywiedzionej z dwunastodźwiękowej serii poprzez pozbawienie kolejnych, następujących po sobie dźwięków tradycyjnych relacji melodyczno-harmonicznych. Przywołując założenia Arnolda Schönberga można przypomnieć, że w muzyce dodekafonicznej dźwięki mają funkcjonować niezależnie, izolując swoją autonomiczność od jakichkolwiek skojarzeń, a same utwory mają w sposób niezwykle lapidarny eksponować krótkie akcje muzyczne. Słuchając „ironicznego walcu” Stachowskiego można nie tylko prześledzić proces świadomego wykorzystania przez kompozytora techniki dodekafonicznej, ale także odnieść wrażenie, iż utwór stanowi swoisty, muzyczny portret jednego z najwybitniejszych kompozytorów I połowy XX wieku — Antona Weberna. Walc Stachowskiego odczytać można w kategorii pastiszu słynnych *Wariacji fortepianowych* op. 27 tego kompozytora, z lekkim przymrużeniem oka właściwemu parodii. Prowokują do tego walory akustyczne walcu, które kierują uwagę odbiorcy niemalże natychmiastowo w kierunku wspomnianego opusu 27, oraz cechy obu partytur wykazujące wiele zbieżnych punktów.

Warto przypomnieć tu ideę kompozytorską Webernowskich *Wariacji*. Całość materiału wywiedziona została z jednej podstawowej serii dwunastodźwiękowej. Obejmuje ona właściwie tylko dwa interwały: sekundy i tercje (małe i wielkie), wyjątek stanowi środek serii. Przy połączeniu obu heksachordów szeregu kompozytor wprowadza interwał trytonu.

Przykład 5. A. Webern, *Wariacje* op. 27 — seria podstawowa

The musical notation shows a twelve-tone series on a treble clef staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The notes are grouped into four sets of three: 'a' (C4, D4, E4), 'b' (F4, G4, A4), 'c' (B4, C5, B4), and 'd' (A4, G4, F4). Below the staff, the intervals between notes are listed: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The intervals are: 2>, 3, 2, 3>, 2, 6 (tr.), 2>, 2>, 3, 2>, 3.

1/2 tonu:	1	4	2	3	2	6	1	1	4	1	4
Interwały:	2>	3	2	3>	2	6	2>	2>	3	2>	3

Webern wykorzystuje swój szereg wprost, w inwersji, a także retrogradalnie. Operując różnymi wariantami serii tworzy układy symetryczne, kontrapunktuje oba heksachordy, zestawiając je często palindromicznie (na przykład pierwsze 8 taktów cz. I).

Przykład 6. A. Webern, *Wariacje* op. 27, t. 1–10

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$

Wzorem Weberna, Stachowski zaprezentował serię na początku utworu. Obejmuje ona również głównie interwały tercji i sekundy, wprowadzony zostaje także tryton, choć inaczej od naśladowanego wzorca, bo pośrodku pierwszego heksachordu. Pierwsze trzy wysokości w utworze Stachowskiego tworzą interwały układające się w raka początku serii Weberna, natomiast trzy kolejne dźwięki serii *Walca* zaczerpnięte zostały w sposób dosłowny z trzeciej części serii *Wariacji* i przetransponowane w kolejnych dwu segmentach.

Przykład 7. M. Stachowski, *Valse ironique* – seria

$\frac{1}{2}$ tonu:	4	1	6	1	1	1	1	1	3	1	1
Interwały:	3	2>	tr.	2>	2>	2>	2>	2>	3>	2>	2>

Jednak zgodnie z ideą pastiszu Stachowski naśladuje przede wszystkim styl kompozytorski i wynikającą z niego aurę brzmieniową utworu Weberna. Pomija symetryczno-palindromiczne układy kontrapunktyczne autora

Drei Volkstexte, korzystając za to z pełną odpowiedzialnością i świadomością, wręcz premedytacją, z motywicznych wzorców zawartych w *Wariacjach* op. 27. Linearnie będą to szeroko rozrzucone, quasi-izolowane dźwięki wykorzystujące wysokości i interwały serii. Wertykalnie są to kwartowo-trytonowe współbrzmienia bądź pojedyncze interwały wynikające z serii lub ich przewroty. Pojawiają się także długie dźwięki — tła dla innych akcji muzycznych — czy charakterystyczne przednutki. W przykładach zestawione są rozwiązania muzyczne użyte przez Antona Weberna oraz zauważone i celowo przeszczepione na grunt własnego utworu przez Marka Stachowskiego.

Przykład 8. M. Stachowski, *Valse ironique*, t. 1–10

Moderato acremente

The musical score consists of two systems of five measures each. The first system (measures 1-5) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 6-10) continues the piece, with dynamic markings including *pp*, *f*, *mp*, *p*, and *f*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Valse mélancolique i *Valse brillante*. Muzyczne portrety Fryderyka Chopina

Wśród muzycznych portretów twórców szczególnie cenionych przez Marka Stachowskiego, z idiomem walca w tle, nie mogło zabraknąć wizerunku Fryderyka Chopina, mistrza romantycznych porывów uczuć oraz lirycznej zadumy.

Dwa komplementarne oblicza mistrza — wirtuoza ekstrawertyka oraz introwertycznego liryka — znajdują doskonale odzwierciedlenie w gatunku walca właśnie, w którym stopień artystycznego wyrafinowania osiąga wyraźne apogeum. Wśród najważniejszych ośmiu mistrzowskich walców Chopina Artur Bielecki wyróżnia dwa typy. „Pierwszy — pisze — ilościowo przeważający, to efektowny walc o wirtuozowskim rozmachu — *Valse brillante*”²¹ i wymienia przykłady *Walca Es-dur* op. 18 oraz *As-dur* op. 34 nr 1. „Drugi rodzaj — kontynuuje ten sam autor — związany jest z odmienną ekspresją — to walc melancholijny w wyrazie, niemalże sentymentalny, utrzymany w znacznie wolniejszym tempie”²². W tej kategorii wymienia *Walca a-moll* op. 34 nr 2 oraz *cis-moll* op. 64 nr 2.

Valse mélancolique

Klimat jesieni zabrzmiał w *Walcu a-moll*, jednym z trzech, które złożyły się na opus 34. Walec ten ma charakter dość niezwykły, nazwano go nawet „melancholijnym”. Wraz z *Walcem cis-moll* z opusu 64 reprezentują tę odmianę gatunku, która jako *valse triste* lub *valse lente* zrobi karierę w drugiej połowie wieku u Czajkowskiego i Sibeliusa. Ów melancholijny zaśpiew nadaje utworowi ton podstawowy. Działa jak kotwica, punkt wyjścia i oparcia

— charakteryzował utwory Chopina Mieczysław Tomaszewski²³.

Wskazał on równocześnie na te cechy „smutnych” walców, które uchwycił również Marek Stachowski, nastrojając także swoją miniaturę na ów „melancholijny zaśpiew”. Od Chopina wprost współczesny autor zapożyczył partię lewej ręki, typowego akompaniamentu walca. Partii prawej ręki powierzył melodię kształtowaną za Chopinem synkopująco, o wznosząco-opadającym rysunku, w jednogłosie lub sekstowych bądź oktawaowych miksturach.

21 Artur Bielecki, *Walc*, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/4> [dostęp: 10.07.2016].

22 Ibidem.

23 Mieczysław Tomaszewski, cykl audycji *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*, Program 2 Polskiego Radia, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/260> [dostęp: 10.07.2016].

Przykład 9. F. Chopin, *Walc a-moll* op. 34 nr 2, t. 1–23

Lento

1 *p*

8

16

Z kolei z *Walcem cis-moll* Chopina — „arcydziełem poetyczności wyrażonym w sposób zwięzły, esencjonalny”²⁴ — łączy utwór Stachowskiego pewna relacja motywiczna, którą najogólniej nazwać by można wspólną strukturą głębokiej melodii.

Przykład 10. F. Chopin, *Walc cis-moll* op. 64 nr 2, t. 1–5

Tempo giusto

1 2 3 4 5

Tr. * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

To, co w walcu Stachowskiego oryginalne, to bitonalna brzmienność — gdy w partii akompaniamentu dominuje tryb molowy, przeciw-

24 Ibidem.

stawiony jest mu majorowy w melodii. Centra tonalne nawiązują do tonacji chętnie wybieranych przez Chopina, są to kolejno: fis, b, C, cis, ponownie b, d i g.

Przykład 11. M. Stachowski, *Valse mélancolique*, t. 1–21

Lento dolente *espressivo*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 11-16) continues with the *mf* dynamic. The fourth system (measures 17-21) shows a change in the bass line, including a key signature change to one flat (Bb) for the final measures.

Valse brillante

Charakter romantycznego walca *brillante* najtrafniej oddał Mieczysław Tomaszewski, mówiąc, iż „nosi charakter do głębi paryski, nie wiedeński,

nie przepelniony naddunajskim sentymentalizmem. Błyszczą wesołością wytwornego świata²⁵, świata zabawy, blichtru i przepychu prawdziwej sali balowej. Stąd utwór taki tryska energią tańca wirowego, gwałtownie zmieniając ekspresję z lirycznej w dramatyczną i odwrotnie, jak choćby w *Walcu As-dur* op. 34 nr 1.

Przykład 12. F. Chopin, *Walc As-dur* op. 34 nr 1, t. 12–24

Stachowski podejmuje formalne i fakturalne rozwiązania Chopina: tworzy narrację walca rozwijając ją fazowo i stopniowo zagęszczając brzmienie. Porzuca za to tym razem tak charakterystyczną dla autora *Andante spianato* aurę brzmieniową, zastępując ją językiem neoklasycyście współczesnym, zasłyszonym gdzieś między *Valse romantique* Claude'a Debussy'ego, cyklem *Valses nobles et sentimentales* Maurice'a Ravela a *Walcem* op. 102 nr 1 Sergiusza Prokofiewa. Ponownie wprowadza bitonalne układy między dur-moll a skalami tak całotonową, jak i chromatyczną. Czysto brzmiące interwały i trójdźwięki przetwarza, każąc im zabrzmieć impresjonistycznie, z „brudzącym” interwałem sekundy.

25 Mieczysław Tomaszewski, cykl audycji *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*, Program 2 Polskiego Radia, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/63> [dostęp: 10.07.2016].

Przykład 13. F. Chopin, *Walc As-dur* op. 34 nr 1, t. 72–81

Musical score for Example 13, F. Chopin's *Walc As-dur* op. 34 nr 1, measures 72–81. The score is in A major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a melodic line in the right hand. Measures 72–76 show a sequence of chords in the bass with first fingerings. Measures 77–81 show a more complex texture with chords and a melodic line in the right hand, with second and first fingerings indicated in the bass.

Przykład 14a. M. Stachowski, *Valse brillante*, t. 57–64

Musical score for Example 14a, M. Stachowski's *Valse brillante*, measures 57–64. The score is in A major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a melodic line in the right hand. Measures 57–60 show a sequence of chords in the bass with first fingerings. Measures 61–64 show a more complex texture with chords and a melodic line in the right hand, with second and first fingerings indicated in the bass.

Przykład 14b. M. Stachowski, *Valse brillante*, t. 65–72

Valse à la Bethena. Muzyczny portret Scotta Joplina

Czwarty walc z cyklu przywołuje tytułem ponownie inną kompozycję, bardzo konkretną. Odnosi do jednego z najświetniejszych rag-walców w historii literatury jazzowej — do fortepianowej kompozycji z 1905 roku pt. *Bethena, A Concert Waltz* autorstwa Scotta Joplina — zwanego powszechnie królem ragtime’u²⁶. Joplin postanowił połączyć w swoim utworze dwa taneczne idiomy: europejskiego „białego” walca oraz amerykańskiego „czarnego” cakewalka, stanowiącego genezę ragtime’u. Te dwie jakości dają się rozpoznać w przeciwstawionych sobie partiach obu rąk. W partii lewej ręki kompozytor zachował typowy dla walca rytm trzech równych wartości rytmicznych, z których pierwsza, oddzielona rejestrowo, wyraźnie podkreśla mocną część taktu. W partii prawej ręki z kolei wprowadził typowy dla cakewalka i ragtime’u rytm synkopowany.

26 Zob. Edward A. Berlin, *King of Ragtime. Scott Joplin and his Era*, Oxford 1996.

Przykład 15. S. Joplin, *Bethena, A Concert Waltz*, t. 9–13

a tempo
Valse cantabile

W dalszej części kompozycji Joplin wykorzystuje znane techniki fakturowania typowe dla ragtime'u, jak zdwojenia oktawowe oraz korespondencję motywiczną między planami.

Przykład 16. S. Joplin, *Bethena, A Concert Waltz*, t. 36–40

Formalnie walc obejmuje pięć faz (niektóre powtórzone) ujętych w ramy wstępu i zakończenia:

Introdukcja A B B A C C D D E E A Coda²⁷

Każda faza posiada swoje własne centrum tonalne, odpowiednio: G-dur, B-dur, F-dur, h-moll i D-dur. Fazy łączą krótkie modulacje. Stachowski wykorzystuje pomysły Joplina nadając im jednak indywidualne rysy. Formę ogranicza do trzech faz z zakończeniem (bez wstępu):

²⁷ Por. Rudi Blesh, *Scott Joplin: Black-American Classicist, Introduction to Scott Joplin Complete Piano Works*, New York 1981.

A A' B B' A A'' Coda

Podjmując ideę dwóch planów: walca i cakewalka, kompozytor w części środkowej zamienia je, powierzając synkopowaną melodię partii lewej ręki, a trójmiarowy akompaniament partii prawej ręki. Komplikuje następnie tę relację rytmiczną, przeciwstawiając ragtime'owym synkopom kolejne przesunięcia w drugim planie. Stwarza to wrażenie rozchwiania pulsu czy swoistej hemioli zmieniającej metrum $\frac{3}{4}$ na $\frac{6}{8}$. Ponadto rozszerza tonalność każdej fazy bitonalnie, wprowadzając symultanicznie oba tryby kolejnych tonacji: As-dur/as-moll, Cis-dur/cis-moll, H-dur/h-moll, Des-dur/des-moll, C-dur/c-moll.

Przykład 17. M. Stachowski, fragment *Valse à la Bethena*, t. 1–8

Allegretto grazioso

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time and marked 'Allegretto grazioso' and 'mf'. The right hand features a melodic line with syncopation and rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with syncopated eighth and sixteenth notes. The second system (measures 5-8) continues the piece, with measure 5 marked with a '5' above the staff. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment, showing a change in the relationship between the two hands.

Zaprezentowane utwory ukazują ich twórcę z perspektywy jednej z najważniejszych cech świadczących o inteligencji człowieka – poczucia humoru, w tym i tego autoironizującego. Choć Stachowski, jak widać, skomponował kilka postmodernistycznych „żartów” muzycznych, nie podjął się nigdy stworzenia komedii muzycznej. „Czułbym się powołany do skomponowania opery buffo” – przyznał niegdyś z właściwym sobie dystansem:

Abstrahując od tego, iż jestem romantykiem. Musiałbym tylko znaleźć formułę, która byłaby świeża, eksplodująca komizmem i jednocześnie strawna muzycznie. [...] Otrzymać formę nowoczesną, czytelną i akceptowalną — to najtrudniejsze. Człowiek musi wychodzić z teatru i śmiać się. Największe opery powstawały do tekstów aktualnych. Musiałbym zatem odszukać utwór komiczny. Może... Polskie zoo?!²⁸

BIBLIOGRAFIA

- Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Warszawa 1970.
- Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Gajewski, Warszawa 1982.
- Michaił Bachtin, *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, Warszawa 1986, s. 439–465.
- Stanisław Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- Edward A. Berlin, *King of Ragtime. Scott Joplin and his Era*, Oxford 1996.
- Artur Bielecki, *Walc*, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/4> [dostęp: 10.07.2016].
- Rudi Blesh, *Scott Joplin: Black-American Classicist, Introduction to Scott Joplin Complete Piano Works*, New York 1981.
- Anna Burzyńska, *Poststrukturalizm*, w: Anna Burzyńska, Michał P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 305–357.
- Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, Kraków 1992, s. 317–366.
- Michał Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Małgorzata Janicka-Słysz, *Elegancja z pieprzykiem*, „Studio” 1994 nr 5, s. 24–25.
- Wolfgang Karrer, *Trawestacja, parodia, pastisz*, przeł. Krzysztof Joachimczak, w: *Ironia, parodia, satyra*, „Studenckie Zeszyty Naukowe UJ”, z. 3, Kraków 1988, s. 41–76.
- Henryk Markiewicz, *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974.
- Jan Andrzej Morsztyn, *Do tejeż*, w: idem, *Utwory zebrane*, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa 1971.
- T. H. Naisby, *Fortune's Fire lights up the City Hall*, „The Newcastle Herald”, 03.03.1983.
- Ryszard Nycz, *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 2000, s. 151–188.
- Edward Payson Morton, *The Spenserian Stanza before 1700*, „Modern Philology” 1907 nr 4, s. 639–654.
- Janusz Sławiński, „Pastisz”, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okoń-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988.

28 Małgorzata Janicka-Słysz, *Elegancja z pieprzykiem*, „Studio” 1994 nr 5, s. 25.

- Marek Stachowski, komentarz w: *Program 8. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich*, Kraków 1996.
- Paweł Szymański, wypowiedź kompozytora w: Mieczysław Kominek, *Gdzie się mieści dusza?*, „Studio” 1996 nr 9, s. 11.
- The Poems of Edmund Spenser*, VII, Chiswick 1822.
- Mieczysław Tomaszewski, *Prostota, światło i głębia. W zamyśleniu nad muzyką Marka Stachowskiego*, w: *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. Leszek Polony, Kraków 2007, s. 223–240.
- Mieczysław Tomaszewski, cykl audycji *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*, Program 2 Polskiego Radia, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/260> [dostęp: 10.07.2016].
- Mieczysław Tomaszewski, cykl audycji *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*, Program 2 Polskiego Radia, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/63> [dostęp: 10.07.2016].
- John Kenneth Townsend, *Fortune's Fire Ensemble*, „The Washington Post”, 17.11.1984.
- Franciszek Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, cz. 1, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1979 nr 21.
- Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

STRESZCZENIE

*Z pogranicza technik, stylów i gatunków.
Parodia i pastisz w twórczości
Marka Stachowskiego*

Wypowiedziane u schyłku ubiegłego wieku przez Pawła Szymańskiego — twórcę muzycznego surkonwencjonalizmu — przekonanie, jakoby współczesny artysta znalazł się w okowach skrajności groźących „bełkotem” lub „banałem”, znalazło oddźwięk w powstawaniu licznych utworów dookreślanych jako *à la* czy też *quasi*, mających bądź to w samym tytule, bądź w heterogenii stylistycznej zaprogramowaną skojarzeniową grę z publicznością. Krakowski kompozytor Marek Stachowski surkonwencjonalistą nie był, ale po latach „romansu” z awangardą zatęsknił za urokiem tradycyjnej, pięknej melodii czy konsonującego współbrzmienia,

ABSTRACT

*Mixing techniques, styles and genres.
Parody and pastiche in the work
of Marek Stachowski*

The conviction expressed towards the end of the previous century by Paweł Szymański – the inventor of musical surconventionalism – whereby contemporary artists found themselves fettered by extremes carrying with them the risk of “gibberish” or “banality” was reflected in numerous works referred to as *à la* or *quasi*, works which had a game of associations with the public programmed in their very title or stylistic heterogeneity. The Kraków-based composer Marek Stachowski was not a surconventionalist, but after years of a “love affair” with the avant-garde, he began to long for the charm of a traditional, beautiful melody

za klasycznym porządkiem, którego powrót umożliwił jedynie twórczy dialog z muzyczną przeszłością. Obok postawy *serio* wobec klasycznych wzorców formalno-gatunkowych Stachowski za-manifestował też postawę *buffo*, stwarzając kilka kompozycji pastiszowych, które w sposób wirtuozowski wciągają słuchaczy w iście postmodernistyczną grę konwencji. Prezentowany tekst jest próbą stylistyczno-gatunkowej analizy wybranych, historyzujących utworów Stachowskiego z perspektywy Bachtinowskiej „zdialogizowanej różnorodności” — tak, aby ukazać granice tego, co zapożyczone, z tym, co oryginalne.

SŁOWA KLUCZOWE współczesna muzyka polska, Marek Stachowski, postmodernizm, parodia, pastisz

or consonant chord, for the classical order, a return of which was made possible only through a creative dialogue with the musical past. In addition to a *serio* attitude to classical models of form and genre, Stachowski manifested a *buffo* attitude, writing several pastiche compositions which in a virtuosic manner draw the listeners into a true postmodernist game of conventions. The article is an attempt to analyse – in terms of style and genre – Stachowski’s selected historicising pieces from the perspective of Bakhtin’s “dialogised heteroglossia” in order to show the boundaries between what is borrowed and what is original.

KEYWORDS contemporary Polish music, Marek Stachowski, postmodernism, parody, pastiche