

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Mateusz Śmigasiewicz

Arc na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną

**Opis dzieła *Arc* na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną –
organizacja, ruch i trwanie.**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Aleksandra Kościowa, prof. UMFC

Warszawa 2022

Spis treści

Wstęp.....	3
I. Założenia twórcze i warsztat pracy. Czas, proces i parametr.....	4
II. Organizacja materiału.....	10
1. Skala procesu.....	10
2. Organizacja wysokości dźwięku.....	11
3. Rytmika.....	13
4. Forma.....	15
5. Kolorystyka/instrumentacja.....	16
III. Analiza formalno-procesualna.....	18
Segment I.....	18
Segment II.....	21
Segment III.....	24
Segment IV	25
Segment V	26
Segment VI.....	27
Segment VII.....	28
Segment VIII.....	30
Segment IX.....	31
Zakończenie.....	32
Bibliografia.....	34

Wstęp

Niniejsza praca jest opisem dzieła doktorskiego, którym jest utwór pt. *Arc*, przeznaczony na klarnet, akordeon, wiolonczelę i orkiestrę symfoniczną. Jest to jednoczęściowa kompozycja, trwająca około 35 minut. Opis ten zawiera szczegółowe informacje o budowie utworu, jest również wzbogacony o rozważania nad estetyką i techniką kompozytorską egzemplifikowaną w opisywanym dziele, oraz o dodatkowe konteksty, głównie dotyczące historii muzyki XX i XXI wieku, w takim stopniu, w jakim pomoże to naświetlić powyższe elementy kompozycji.

W pierwszym rozdziale opisuję swoje założenia twórcze, rozważając pojęcia nowości i inności w muzyce z perspektywy zasadnej dla prezentowanej sytuacji. Prezentuję również swój warsztat pracy, odwołując się do teorii o czasie muzycznym Gérarda Grisey'a, oraz przedstawiam moje propozycje definicji *procesu* i *parametru* w muzyce, przyjęte dla niniejszej rozprawy. Drugi rozdział poświęcam na omówienie najważniejszych zagadnień definiujących mechanikę utworu *Arc*: przede wszystkim rytmikę, formę, organizację wysokości dźwięku (włączając w to również mikrotonowość) oraz procesualność. W trzecim rozdziale przechodzę do szczegółowej analizy całej kompozycji, by w ostatniej części niniejszego dokumentu, stanowiącej podsumowanie opisu dzieła, zastanowić się nad rezultatem podjętych decyzji twórczych i ich wpływem na odbiór utworu.

Niniejszy opis powstawał częściowo równolegle z pracą nad utworem, co pozwoliło mi zwiększyć czujność i świadomość w zakresie twórczych decyzji.

I. Założenia twórcze i warsztat pracy. *Czas, proces i parametr*

Historia muzyki europejskiej zdaje się być, patrząc z perspektywy wieków, historią stopniowej ewolucji praktycznie każdego elementu utworu muzycznego: elementów wobec dzieła „wewnętrznych”, takich jak faktura, barwa, harmonia i melodyka, rytm, jak również elementów dla dzieła „zewnętrznych”, takich jak rozwój technologiczny instrumentarium czy ewolucja koncepcji zapisu. Wraz ze zmianami cywilizacyjnymi, zmieniała się również na przestrzeni wieków pozycja społeczna twórców muzyki, by z egzystencji niejako na usługach różnorodnych instytucji, świeckich czy kościelnych, stopniowo stawać się niezależnymi artystami. Ten rodzaj ewolucji, często marginalizowany, jest w moim pojęciu bardzo ważny i potrzebny do tego, by zrozumieć w pełni nowe zadania postawione w pewnym momencie historii przed kompozytorem. Oprócz doskonałego władania rzemiosłem twórczym rangę zyskiwała możliwość wytyczania własnych ścieżek, potrzeba odrębności, indywidualności, oryginalności. Kulminacją tej multi-ewolucji elementów „wewnętrznych”, „zewnętrznych” i „cywilizacyjnych” jest XX wiek. Poszukiwanie nowości w każdym aspekcie muzyki, poszukiwanie nowych brzmień i form wyrazu, stało się palącą potrzebą twórców aspirujących do miana muzycznej „moderny”. Czy jest to potrzeba *postępu*? Odpowiedź wydaje się wypływać z refleksji nad tym, czym może być muzyczna „moderna” i jak można ją rozumieć. Głos w tej sprawie zabrał np. Maciej Gołąb:

Moderna muzyczna, najczęściej rozumiana jako socjohistoryczne pojęcie, jednoczy tych kompozytorów, którzy twórczo zaznaczyli swą obecność w dziejach muzyki XX wieku; zaznaczyli w rozmaity sposób, niekoniecznie podporządkowany dziś już mało nośnej kategorii „nowość” czy zwłaszcza „postęp”. Przedstawicielem moderny jest przecież także ten kompozytor, który nad aspirację ideą postępu przedkłada walor „inności”, manifestujący się także na przykład w rekontekstualizacji dotychczas istniejących przekazów muzycznych.¹

Z mojej twórczej perspektywy doświadczam muzycznej teraźniejszości jako czasów, w których fascynujące jest być może nie tyle poszukiwanie nowych form wyrazu, wynalazczość i postęp, lecz właśnie wyjątkowa historycznie możliwość wglądu w przeszłość, szansa by czerpać z niej, by móc przetwarzać ją na własny unikatowy sposób, korzystając z całej palety technik kompozytor-

¹ M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011 s. 34-35

skich, które – również dzięki nowoczesnym cyfrowym narzędziom twórczym – są już o wiele łatwiejsze do osiągnięcia. „Inność” zamiast „nowości” czy „postępu” nie wynika zatem w moim przypadku z pesymistycznej rezygnacji czy obniżonych aspiracji. W moim pojęciu o ile „nowość” i „postęp” są pojęciami zdającymi się działać w obszarze warsztatu kompozytorskiego, o tyle „inność” jest tu kategorią estetyczną, określającą odrębność danego twórcy, niejako z pominięciem jego ewentualnej „postępowości” czy „nowatorstwa”.

W opisywanym przeze mnie w tej pracy utworze nie pojawiają się nowe techniki kompozytorskie ani zabiegi brzmieniowe. Od samego początku pracy nad kompozycją pragnąłem jednak, by zaznaczył się w niej bardzo mocno element pewnego eksperymentu. Eksperyment ów dotyczy organizacji zdarzeń: narracja utworu, jego upływanie, oparta jest na prezentacji kolejnych segmentów, skonstruowanych między sobą, ale wewnętrznie jednorodnych. Ich rozgrywanie się w czasie inicjowane jest przez procesy, które ze swej natury są zaprojektowane do nieustającego działania. Dzieje się to w sposób z jednej strony mechaniczny, ponieważ zasada rozgrywania się procesów jest stała, jednak z drugiej strony symultaniczne procesy te mogą mieć jednocześnie różne czasy trwania, są wielowarstwowe i prowadzone przeze mnie w taki sposób, by mimo jednorodności określonego segmentu nie zachodziło w nim dosłowne powtarzanie. Dzięki temu wspomniana mechaniczność jest równocześnie równoważona przez organiczność, czyli kształtowanie zdarzeń tak, by kojarzyły się ze sposobem funkcjonowania żywego organizmu. Konstruowanie tkanki dźwiękowej w taki sposób sprawia, że kompozycja tworzona jest jednocześnie niejako w różnych kierunkach rozumowania warsztatowego: jednym jest wydłużanie jej czasu trwania, innym – dobudowywanie kolejnych warstw. Ten rodzaj kształtowania formy, a w niej – materiału złożonego z „pracujących” – warstw, jest strategią w moim pojęciu odległą od takiej (poniekąd tradycyjnej) narracji, w której głównymi punktami są zdarzenia dźwiękowe, zdolne do wzbudzenia parametru dramaturgii. Zamiast tego – istnieją w *Arc* motoryczne warstwy o wyraźnym fakturotwórczym walorze; moją intencją było stworzenie środowiska, w którym słuchacz mógłby skupić swoją głęboką uwagę na obserwowaniu zmienności tej ruchomej tkanki.

Jednym z głównych obszarów mojego zainteresowania w pracy kompozytorskiej jest – obok faktury – forma utworu. Rozmiar *Arc* – ponad półgodzinny utwór na orkiestrę symfoniczną i instrumenty solowe – wymaga odpowiedzialnego podejścia do gospodarowania uwagą słuchacza na całej długości trwania dzieła. Utwór o takim czasie trwania powinien, w moim odczuciu, zawierać fragmenty o dużej „energii kinetycznej”, czyli o dużej gęstości fakturalnej i wielu warstwach, obfitujących w procesy, jak i fragmenty statyczne, gdzie napięcie jest niższe i odpowiednio mała gęstość zjawisk pozwala na – bardzo potrzebne w tego typu dziełach – obniżenie temperatury koncentracji. Rozważania na temat kształtowania formy muzycznej w związku z percepcją czasu w

muzyce poprowadziły mnie ku pracom teoretycznym Gérarda Grisey'a, który zwracał uwagę na kwestie odczuwania czasu muzycznego równoległe z wypracowywaniem techniki spektralnej w latach 70-tych poprzedniego stulecia:

Kompozytorzy XX-wieczni, podobnie jak ci w wieku XIV i XV, sporo spekulowali o czasach trwania. Stosowali w czasie proporcje identyczne, jak te obecne w koncepcjach przestrzennych: liczby pierwsze (Messiaen), złoty podział (Bartók), ciągi Fibonacciego (Stockhausen), dwumiany Newtona (Risset) czy procedury stochastyczne: kinetyczną teorię gazu (Xenakis). Choć użyteczne jako metody robocze, spekulacje takie pozostają dalekie od tego, jak postrzegamy dźwięki. Stały się natomiast śmieszne w momencie, gdy nasi poprzednicy pomylili mapę z terytorium.

*Rzućmy okiem na parę teoretycznych awatarów XX wieku. Pojęcie **czasu gładkiego** (bez podziału na takty) i **pulsującego** (z podziałem na takty) opisywanego przez Bouleza pozostaje wynalazkiem dyrygenta pozbawionego jakiegokolwiek psychologicznej świadomości. Kto jest w stanie dostrzec różnicę pomiędzy czasem periodycznie podzielonym przez metrum (definicja Strawińskiego z jego „Poetyki muzycznej”) - albo, jeśli kto woli, przez wirtualny puls utrzymywany przez kompozytora/muzyka – a gładkim czasem bez pulsu, jeśli rytmy, które go przesłaniają, istnieją właśnie po to, by zatrzeć wszelkie wrażenie periodyczności?*

Trzy przykłady: w „Gruppen” Stockhausena wielkie znaczenie strukturalne mają tempa. Kto je postrzega? W „Lontano” Ligetiego jedyną rolą tempa jest bycie punktem odniesienia dla dyrygenta i muzyków. Kto to postrzega? Z innej strony, „Stimmung” Stockhausena pokazuje nam, że tylko niektóre proste, wręcz podstawowe rytmy dają możliwość wyraźnego postrzegania ich tempa.²

Z perspektywy kompozytora ciekawe jest proponowane tu skupienie na postrzeganiu czasu i na tego postrzegania praktycznym sensie, zamiast na operacjach niemających reprezentacji w wymiarze odbioru kompozycji. Griseyowska koncepcja czasu muzycznego wyrażona jest przez tego kompozytora i teoretyka anatomiczną metaforą, która oddaje trzy poziomy struktury czasu: szkielet czasu, ciało czasu, skóra czasu. Szkielet czasu to podstawowy poziom, na którym określić można przewidywalność wydarzeń muzycznych w czasie. Grisey organizuje te zagadnienia rozróżniając następujące stopnie:

2 G. Grisey, *Tempus ex machina. Kompozytorskie przemyślenia na temat czasu muzycznego*. w: Glissando nr 21. 2013.

- 1) *periodyczne / maksymalna przewidywalność³*
- 2) *ciągłe-dynamiczne / przeciętna przewidywalność*
 - a) *dynamiczne zwalnianie*
 - b) *dynamiczne przyspieszanie*
- 3) *nieciągłe-dynamiczne / mała przewidywalność*
 - a) *przyspieszanie lub zwalnianie przez etapy lub pominięcie*
 - b) *statystyczne przyspieszanie lub zwalnianie*
- 4) *statystyczne / zerowa przewidywalność*

całkowity brak podziałów

nieprzewidywalność czasów trwania

maksymalna nieciągłość
- 5) *gładkie / rytmiczna cisza⁴*

Ciało czasu jest natomiast zawartością muzyczną, która warunkuje nasze postrzeganie szybkości przemijania czasu:

(...) na przykład, jakiś nieoczekiwany akustyczny wstrząs powoduje przeskok nad fragmentem czasu. Dźwięki percypowane podczas następującego potem momentu dostosowywania się – niezbędnego, by uzyskać względną równowagę – nie mają już tej samej emocjonalnej i czasowej wartości. Ten wstrząs, który narusza linearny upływ czasu i który zostawia gwałtowne wrażenie w naszych wspomnieniach, utrudnia też objęcie przez nas kształtu muzycznego dyskursu. Czas się ścieśnia.

Z drugiej strony, seria ekstremalnie przewidywalnych zdarzeń dźwiękowych daje nam sporą tolerancję percepcji. Najdrobniejsze zdarzenie zyskuje na znaczeniu. Tu czas się rozszerza.

Skonkretyzowane spojrzenie na zagadnienie czasu jest podstawą, na której buduję mechanikę własnych utworów. Jest mi wręcz niezbędna, by móc komponować muzykę, w której centralną rolę zajmuje procesualność – jak to ma miejsce w przypadku opisywanego dzieła. Czas jest tu dla mnie fundamentem procesu w tym sensie, że charakterystyka percepcji czasu w dziele muzycznym

3 Taki sposób użycia przez autora znaku „³” ma służyć dopełnieniu, nie zaś przeciwstawianiu.

4 tamże

stanowi dla mnie istotne narzędzie do rozważań nad jawną i niejawną mechaniką procesów. Aby w pełni wyjaśnić, czym jest dla mnie w ten sposób rozumiany proces, potrzeba jeszcze jednego czynnika. Jest nim *parametr*. Jako że proces jest zmianą parametru w czasie, wypada zogniskować niniejsze rozważanie wokół istotnego dla mnie znaczenia terminu *parametr*. Otóż rozumiem pod tym pojęciem dowolną własność (jaką obdarzone jest określone zdarzenie muzyczne, pozostające w obszarze decyzji warsztatowej), której wartością można manipulować w jednym wymiarze, tzn. zwiększać lub zmniejszać, dodawać lub odejmować. Parametrem może więc być np. szybkość trylu lub jego ambitus, gdy z mikrotonowego, dyskretnego *quasi-bisbiglianda* zamienia się w *tremolando* skoków między ekstremalnie oddalonymi od siebie rejestrami. Może być nim również na przykład liczebność dźwięków w akordzie.

W tym kontekście nie będzie *parametrem* barwa dźwięku, rozumiana jako wypadkowa decydujących o jej postrzeganiu współczynników, gdyż manifestuje się na podstawie obiektywnych fizycznych właściwości dźwięku, które same w sobie nie zależą od decyzji warsztatowych kompozytora, gdyż są mu obiektywnie dane. Można natomiast rozbić barwę na wiele jednowymiarowych parametrów, na przykład na instrumencie smyczkowym: odległość smyczka od podstawka, siła docisku smyczka, siła docisku palca lewej ręki i wiele innych, po to, by operować nimi jako parametrem, rozumianym w opisywany sposób.

Widać więc, jak bardzo jest ważne, by parametr (rozumiany w opisany wyżej sposób) działał w jednym wymiarze – rozbiecie elementów muzyki na jednowymiarowe parametry umożliwia przeprowadzanie wielu równoległych procesów. Szybki mikrotonowy tryl może wskutek bycia parametrem procesu zamienić się w bardzo wolne następstwo dźwięków w skrajnych rejestrach, a barwa instrumentu smyczkowego może ulec znacznej transformacji, gdy będziemy zmieniać jednocześnie odległość smyczka od podstawka i jego siłę docisku. Procesy te mogą odbywać się w różnych kierunkach oraz rozpoczynać się i kończyć w różnych momentach. Mogą mieć też różne przebiegi – falowe, liniowe, i inne.

Proces jako zjawisko nosi znamiona uniwersalności, ponieważ jest jednym z elementów otaczającej nas rzeczywistości, bez względu na skalę i kategorię, w której się odbywa. Procesy zachodzą zarówno na poziomie atomowym, jak i w makroskali Wszechświata, dotyczą w takim samym stopniu materii ożywionej, jak i nieożywionej. Być obserwatorem zachodzących transformacji, móc badać je i analizować – to niezwykła ludzka właściwość. Jeżeli zastosuje się ją do mechaniki percepcji dzieła muzycznego, konstatacja procesualności świata może stać się (i staje się dla mnie) jednym z podstawowych narzędzi warsztatowych. Tworząc utwór, konstruując jego świat, jego mechanikę, staram się planować procesy we wszystkich możliwie dostępnych skalach od mikroprocesów do makroprocesów.

Inspiracją do napisania *Arc* był dla mnie pewien aspekt myślenia o kształtowaniu procesów, mianowicie kwestia kształtu przebiegu procesu – przywołująca na myśl skojarzenie z obwiednią dynamiczną dźwięku, pojęciem zaczerpniętym z akustyki. Słowo *arc* oznacza po francusku „łuk” (łac. *arcus* – 'łuk') w jego najbardziej podstawowym znaczeniu – łuku jako czystej formy, kształtu czy przebiegu. Koncept łuku odnosi się do generalnej metody, którą podążam, by projektować procesy, jakie zachodzą w tym utworze. Łukowo traktuję jednocześnie makroformę utworu, jak również wydarzenia o mniejszej skali. Parametry, które poddaję łukowym transformacjom, dotyczą zarówno właściwości brzmieniowych, instrumentacyjnych i harmoniczných, jak i procesów związanych z formą muzyczną i rytmiką. Gdy w utworze odbywa się jednocześnie wiele różnych procesów łukowych o różnych długościach, możliwe staje się doświadczanie wrażenia nowego typu przebiegu.

Ta wizja struktury utworu wymagała odpowiedniego opracowania. Postanowiłem przeznaczyć te założenia do realizacji aparatowi wykonawczemu złożonemu z instrumentów solowych – klarnetu, akordeonu i wiolonczeli – oraz orkiestry. Obsada sekcji solowej, złożona z instrumentów różnorodnych (klarnet, akordeon, wiolonczela), daje możliwość sięgnięcia po liczne konfiguracje faktur i barw. Z racji oczywistych różnic konstrukcyjnych między tymi instrumentami, możliwość operowania wieloma różnymi parametrami otwiera się na wielorakie operacje warsztatowe.

Wizja ukazania mnogości transformacji, jakie zachodzą w utworze, oraz rozmiar użytej obsady mają duży wpływ na czas trwania utworu. By dotknąć różnorodnych sposobów kształtowania percepcji czasu w *Arc*, kompozycja musi być rozplanowana pod względem długości w taki sposób, by unikać pośpiechu i dać procesom realizować się w optymalny sposób. Ostateczny czas trwania utworu – około 34 minuty – był zatem w tym wypadku efektem podjętych działań twórczych i nie był ściśle założony przed rozpoczęciem prac nad kompozycją.

Gdy rozważania na temat czasu oraz procesualności zostają uporządkowane, założenia twórcze uświadomione, a warsztat pracy zorganizowany, przychodzi moment by zacząć zajmować się szczegółami. W tym sensie komponowanie może być odczytywane jako zarządzanie procesem decyzyjnym. W następnych częściach niniejszego opisu postaram się, wracając myślami do czasu pisania utworu, próbować odtworzyć podejmowane decyzje towarzyszące komponowaniu – tak, by móc przedstawić jak najpełniejszy obraz dzieła.

II. Organizacja materiału

Arc jest dla mnie kompozycją szczególną, rodzajem twórczego eksperymentu. Określiłbym go jako próbę stworzenia utworu, którego nacisk położony jest na fakturę, którego forma jest blokowa, a akcja muzyczna napędzana nie nagłymi zrywami i zatrzymaniami, lecz raczej ciągłym ruchem warstw i tkanek. W *Arc* jak największą ilość elementów dzieła muzycznego chciałem potraktować procesualnie. Głównym zadaniem było tu stworzenie ruchomych struktur wraz z założeniami ich mechaniki. W tym celu zostały przedsięwzięte określone sposoby rozwijania idei konstrukcyjnych. W utworze nie są stosowane zamknięte motywy, czy to rytmiczne, harmoniczne czy melodyczne. Używając metafory biologicznej – genotypem utworu nie jest zbiór motywów⁵, lecz pewien zasób realizowalnych w różnych skalach procesów, które można zwielokrotnić i nawarstwiać. Przyjrzyjmy się poszczególnym tradycyjnym elementom dzieła muzycznego oraz ich redefinicjom koniecznym w warunkach opisywanego utworu. Wśród najbardziej konstytutywnych dla *Arc* należy wymienić: skalę (procesów), organizację wysokości dźwięku, zagadnienia rytmu, formę oraz kolorystykę, której warsztat stanowi instrumentacja.

1. Skala procesu

Pojęcie skali, w jakiej rozgrywają się procesy, było dla mnie kluczowym punktem już podczas planowania aparatu wykonawczego. Kompozycja przeznaczona jest na orkiestrę oraz instrumenty solowe: klarnet, akordeon i wiolonczelę. Ze składu instrumentalnego wyodrębniam sekcję solową mając świadomość, że jest to decyzja, która automatycznie implikuje tradycyjne dla muzyki europejskiej rozumienie formy koncertującej. W przypadku *Arc* zadaniem sekcji solowej nie jest wirtuozeria, nie można również stwierdzić, jakoby jej partia była ważniejsza, niż partia orkiestry. Obecność tej wydzielonej grupy instrumentalnej poszerza jednak ilość możliwych perspektyw, z jakich można doświadczać procesualności w *Arc*. Już sama kwestia umiejscowienia solistów w sposób tradycyjny, przed orkiestrą, blisko publiczności i w zwartej grupie, sprawia, że słuchacz ma – we fragmentach, gdzie główny ciężar spoczywa na tej grupie – możliwość wniknięcia w detale brzmieniowe w taki sposób, w jaki robi to słuchając muzyki kameralnej, czyli ogniskując swoją uwagę na osobnych warstwach, złożonych w tym przypadku z partii pojedynczego instrumentu – inaczej niż w orkiestrze, gdzie warstwy, w których realizują się procesy, mogą być zbudowane z partii kilku instrumentów bądź całych grup. Szerokość warstw

⁵ Mam na myśli motywy w szerszym sensie, również jako charakterystyczne akordy czy struktury rytmiczne.

(liczba współistniejących partii instrumentalnych) jest mierzalna w jednej osi, pionowej, natomiast drugą osią – poziomą – jest czas. W tym przypadku również korzystam z jak największej możliwej rozpiętości skal czasowych, w których realizowane są procesy. Najdłuższy proces łukowy w *Arc* rozciąga się na całą długość utworu a jego parametrem jest rytmiczna zmienność, której narzędziem realizacji są zmiany metrum. Istnieją w kompozycji procesy w mniejszych skalach - rozciągnięte na segmenty, czy jeszcze mniejsze, realizowane na przestrzeni łukowych struktur wewnątrz segmentów, które przez swą długość i charakter mogą w jakimś stopniu stanowić analogię frazy.

By jednak zaznaczyć w przypadku *Arc* jego (zakładaną warsztatowo) odmienną w obszarze mechanizmów organizacji materiału – odrębność wynikającą z nadania procesulaności wiodącej roli w kształtowaniu przebiegu dzieła – celowo nie używam tradycyjnej terminologii opisu formy. Elementami tej terminologii są m.in. *okresy*, *frazy*, *motywy*; wszystkie je cechuje możliwość jasnego wyróżnienia ich początku i końca, oraz myślenie o dziele muzycznym jako o utworze o budowie okresowej (w tradycyjnym rozumieniu), co w wypadku kompozycji o budowie warstwowej wydaje się nierelevantne.

2. Organizacja wysokości dźwięku

Wysokości dźwięku w *Arc* zostały zaplanowane tak, by dało się wyróżnić i przede wszystkim odczuć, że istnieją w tym utworze dominujące struktury harmoniczne i wertykalny układ zależności wysokościowych. *Arc* nie jest dziełem osadzonym w systemie dur-moll, jednak pewne elementy tego systemu zostały użyte jako przydatne do konstruowania zamierzonych, charakterystycznych dla *Arc*, struktur wysokościowych. Dla szerokich płaszczyzn, które są scenami, na których rozgrywają się rozmaite procesy, nieodzowne jest posługiwanie się pewnego rodzaju centrami tonalnymi. Owe centra są zmienne, a zmiany między nimi zachodzą w różnych tempach, w zależności od ruchliwości danego segmentu. Przykład takiej zmiany jednego centrum tonalnego w kolejne znajduje się m.in. w tt. 428-430, gdzie dźwięki *a* oraz *es* w wiolonczelach i kontrabasach stanowią centra tonalne dla całej nabudowanej dla nich masy harmonicznej w wyższych partiach i w przebiegu kolejnych taktów zachodzi płynne przejście z centrum tonalnego *Es* (w wiolonczelach w centrum *A* (w kontrabasach).

Mimo, że centra te operują często tonalną brzmieniowością poprzez użycie wielodźwięku o budowie akordu durowego (o czym później), to kompozycja całkowicie rezygnuje z mechaniki systemu dur-moll, odrzucając takie elementy jak modulacje, funkcyjność, konieczność rozwiązywania

dysonansów (jak i napięcie powstające na skutek rezygnacji z ich rozwiązania), immanentne dla tego języka. Punktem wyjścia dla zorganizowania wysokości dźwięku jest spektrum harmoniczne dźwięku – traktowanego jako układ interwałów, który w trybie organizacji wysokościowej materiału w *Arc* poddawany jest transpozycjom, przez co kompozycja nie jest oparta na ustalonym ciągu alikwotów jednego dźwięku. Należy zwrócić uwagę na to, że budowę spektrum harmonicznego stanowi ciąg składowych. Im wyższe składowe, tym mniejsze są między nimi interwały. Już szósta składowa, oddalona od dźwięku podstawowego o interwał dwóch oktaw i septymy małej pomniejszonej o 31 centów, wymyka się systemowi równomiernie temperowanemu. Użycie w kompozycji interwałów mniejszych od półtonu wynika najczęściej właśnie z operowania wycinkami spektrum harmonicznego. Kolejny element to wielodźwięk o budowie trójdzwięku durowego. Jego dźwięki również wywodzą się ze spektrum harmonicznego, jednak mieszczą się w systemie równomiernie temperowanym. Bardzo ciekawym zagadnieniem jest dla mnie właśnie to, że spektrum harmoniczne pozwala wyekstrahować z siebie skrajne pod względem brzmieniowym struktury harmoniczne. Bardzo często stosowana jest figura, która opiera się na rozstrojeniu durowego akordu poprzez zbudowanie go z dźwięków poddanych mikrotonowej vibracji.

W *Arc* stosowana jest też strategia odwrotna: w pewnych miejscach np. nietemperowana septyma jest celowo „dostrajana”, by stworzyć dźwięk wspólny i mieć dzięki temu możliwość przejścia z jednego centrum tonalnego do innego. Oczywiście w kompozycji istnieją struktury pochodzące spoza dźwięków spektrum harmonicznego, mające na celu ubogacenie waloru brzmieniowego. Ich konstruowanie, niewynikające z założonego wcześniej systemu, odbywa się w sposób bardziej swobodny, i wynika z pojawiającej się w toku komponowania potrzeby wprowadzenia nowych jakości w sferze wysokości dźwięku.

The image shows a musical score for three solo instruments: SOLO CL (Clarinet), SOLO ACC (Accordion), and SOLO VC (Violoncello). The score covers measures 536 and 537. The SOLO CL staff is in the treble clef, SOLO ACC in the treble clef, and SOLO VC in the bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also some numerical markings (3, 5, 6, 7) under the notes, possibly indicating fingerings or specific intervals.

Przykład 1⁶. Proces o charakterystyce lukowej. Mikrotonowe „rozstrajanie” durowego akordu w układzie rozległym, zrealizowane w ruchliwej fakturze przez instrumenty grupy solowej: klarnet, akordeon i wiolonczelę (tt. 536-537).

6 Wszystkie przykłady w niniejszej pracy są prezentowane bez transpozycji za wyjątkiem partii kontrabasów i fletów piccolo.

Harmonika jest w *Arc* elementem, na obszarze którego również dochodzi do operacji opartych na mechanice procesu. Jedną ze strategii w tej materii jest stopniowe przesuwanie składników akordu o małe interwały, umożliwiające, na przestrzeni całego segmentu, płynne przechodzenie z jednej struktury harmoniczej w drugą. W innych segmentach struktury harmoniczej nie procesują; w takich przypadkach ich statyczność jest bardzo dobrym podłożem dla procesów w innych parametrach. W poziomej organizacji materiału wysokościowego podstawową figurą jest następstwo dwóch dźwięków. W procesach o przebiegu łukowym wyższy dźwięk w tym następstwie jest podwyższany do pewnego punktu, a następnie obniżany, by wrócić do wyjściowej wysokości (por. przykład 2.) Towarzyszy temu procesowi przyspieszenie rytmu poprzez skrócenie wartości, rozciągnięte aż do punktu kulminacyjnego, i następnie spowolnienie do postaci wyjściowej. Kolejny raz należałoby zastrzec, że pomimo iż rezultatem takiej operacji jest przebieg o znamionach melodii, to ze względu na to, iż operacje nie mają swojego określonego pierwowzoru i nie są w ten sposób zamknięte oraz nie są na pierwszym planie (ponieważ każda warstwa jest w założeniu równoważna), lepiej je nazywać *zjawiskami melodycznymi* niż melodiami *sensu stricto*.

3. Rytmika

W kompozycji pojawiają się procesy, których parametrem są długości dźwięków, oraz, tak jak w przypadku nieprocesującej harmoniki, charakterystyczne krótkie komórki rytmiczne stanowiące stabilnie pulsujące tło, na którym odbywają się procesy dotyczące innych *parametrów*. Podstawową w tym kontekście figurą jest przyspieszanie, które w punkcie kulminacyjnym zwalnia, wracając do wyjściowej długości dźwięku. Jest to proces o przebiegu łukowym. Nakładanie wielu asynchronicznych łuków przyspieszeń i zwolnień o różnych długościach prowadzi w bardzo wielu fragmentach do zjawiska które skojarzyć można z polirytmia. Charakterystyczna dla *Arc* polirytmia, zasadzająca się na grze przyspieszających i zwalniających łuków, powstaje poprzez nałożenie kilku zwolnień i przyspieszeń ma miejsce wtedy, gdy w segmencie następują po sobie odcinki o różnej pulsacji (realizowanej m.in. ósemkami, kwintolami czy sekstolami ósemkowymi) do obróbki tego samego materiału wysokościowego. Ten typ manipulacji rytmem (czy bardziej – pulsem, a więc odczuwalnym tempem) został sprzężony z procesem płynnej zmiany harmoniczej, i został użyty dla podkreślenia procesów odbywających się w sferze wysokości dźwięku⁷.

⁷ Dokładnie to zjawisko opisane jest w rozdziale **III**, podrozdział **Segment VI** s. 26.

Przykład 2. Charakterystyczna dla *Arc* polirytmia, powstająca poprzez nałożenie kilku przyspieszeń i zwolnień jednocześnie, tutaj w trzech warstwach: grupie instrumentów dętych drewnianych, grupie instrumentów blaszanych, oraz w partii kotłów (tt. 127-129).

Tych kilka przykładów pokazuje, jak wiele różnych perspektyw organizacji zjawisk rytmicznych może mieć zastosowanie na przestrzeni jednej kompozycji. Zasygnalizowane wcześniej zagadnienie przewidywalności każe powrócić na chwilę do przytoczonej już w poprzednim rozdziale griseyowskiej teorii o czasie. Przewidywalność zdaje się jej centralnym punktem i tworząc koncepcje zjawisk rytmicznych w *Arc* starałem się dotknąć jak największej liczby stopni *szkieletu czasu*, od stopnia pierwszego o maksymalnej przewidywalności (powtarzalne, pulsujące komórki rytmiczne), poprzez stopień drugi: *ciągłe-dynamiczne* / *przeciętna przewidywalność* (zmienna pulsacja ósemkowa) i zerową przewidywalność (niestabilna polirytmia wymijających się łuków) aż do rytmicznej ciszy, którą mogą reprezentować długo trwające struktury harmoniczne w przedostatnim segmencie. Warto zaznaczyć tutaj, że to rozgraniczenie było punktem wyjścia w myśleniu nad organizacją rytmiki. Nie było natomiast moim założeniem formalnym egzemplifikowanie wszystkich punktów *szkieletu*, zresztą podział ten – z mojej perspektywy pod wieloma względami bardzo trafny – mógłby zostać jeszcze uzupełniony o ciekawe scenariusze rozgrywające się na granicach dowolnych sąsiadujących ze sobą dwóch stopni.

4. Forma⁸

Makroformalnie *Arc* dzieli się na wewnętrznie jednorodne segmenty. Granice między nimi wyznaczone są poprzez zmianę faktury, którą to zmianę tworzy rozpoczęcie nowego typu procesów, zmiana centrów tonalnych oraz zagęszczenie bądź rozrzedzenie pulsacji.

Istnieją dwa scenariusze łączenia segmentów. Jeden zakłada nagłą zmianę (tak jak granica między segmentem I i II), drugi – stopniową transformację (np. trwający 7 taktów łącznik, realizowany przez instrumenty solowe z towarzyszeniem fletów, między segmentem V i VI). Same segmenty wewnętrznie nie dążą do swoich wewnętrznych kulminacji, jednak w niektórych zachodzi proces stopniowego wygaszania zdarzeń poprzez rozrzedzanie faktury i częstotliwości zdarzeń muzycznych.

Pomimo że segmenty są wewnątrz dosyć jednorodne, to brak w nich dosłownych powtórzeń całych fragmentów. By stworzyć wrażenie organiczności, stosowane są zmienne długości łuków wewnątrz segmentów, co przy nałożeniu na siebie wielu warstw generuje dynamicznie zmieniającą się tkankę dźwiękową. Poszczególne segmenty dają się wewnętrznie podzielić na mniejsze części na dwa sposoby, w zależności od gatunku faktury. Pierwszy sposób ma miejsce wtedy, gdy składowe odcinki kończą się jednocześnie (np. struktura segmentu V, tt. 268-292). W drugiej sytuacji ten typ dzielenia nie może mieć zastosowania, ponieważ istotą *Arc* jest wielowarstwowość, w tych określonych wypadkach dotycząca również momentów rozpoczęcia i zakończenia łukowych procesów, a te najczęściej nie są względem siebie równoczesne (np. struktura segmentu II, tt. 106-204). Gdyby więc chcieć dzielić w tych sytuacjach segmenty na mniejsze odcinki, należałoby za każdym razem określić z iloma warstwami mamy w danym momencie do czynienia, oraz rozpatrzeć dla każdej warstwy osobno granice między odcinkami. Reasumując, forma w *Arc* służy przedstawieniu zjawisk fakturalnych i procesualnych.

5. Kolorystyka/instrumentacja

Kolorystyka w *Arc* jest wypadkową instrumentacji oraz organizacji zjawisk harmonicznyc. Układy oparte na spektrum harmonicznym różnią się między sobą stopniem jasności, w zależności od tego jak wysokie dźwięki składowe użyte są do ich skonstruowania. Współbrzmienia zawierające mikrotonowe odchylenia często brzmią bardzo intensywnie, a to na skutek dudnienia,

⁸ Niniejszy rozdział zawiera ogólny opis formy z perspektywy organizacji materiału. Szczegółowa analiza będzie mieć miejsce w rozdziale III.

które jest tym wyrazistsze, im mniejsze są interwały pomiędzy składnikami akordów. Na całej przestrzeni utworu powraca stale figura ruchomego spektrum (falujące tremolanda/tryle oparte na alikwotach), którego centrum tonalne jest stałe, a partie wyższych instrumentów oparte są na sąsiadujących ze sobą składnikach spektrum.

The image shows a musical score for three solo instruments: SOLO CL (Clarinet), SOLO ACC (Accordion), and SOLO VC (Violoncello). The score is written in a single system with three staves. The SOLO CL staff is in the top position, SOLO ACC in the middle, and SOLO VC in the bottom. The music consists of a complex rhythmic pattern of tremolos and trills. The dynamics are marked as f, mf, ff, mp, and pp. The SOLO VC staff has a bass clef, while the others have treble clefs. The SOLO ACC staff has a grand staff with both treble and bass clefs. The SOLO VC staff has a bass clef. The SOLO CL staff has a treble clef. The SOLO ACC staff has a grand staff with both treble and bass clefs. The SOLO VC staff has a bass clef. The SOLO CL staff has a treble clef. The SOLO ACC staff has a grand staff with both treble and bass clefs. The SOLO VC staff has a bass clef.

Przykład 3. Figura ruchomego spektrum, realizowana przez grupę solową, (tt. 223-225).

Centrum tonalne realizują instrumenty przewidziane do działania w rejestrze kontrabasowym – oprócz grupy kontrabasów są to tuba, niskie rejestry fagotu, fortepianu i harfy. Przyjrzyjmy się poszczególnym grupom instrumentalnych orkiestry w służbie operacji kolorystyczno-instrumentacyjnych.

Obszerna sekcja instrumentów smyczkowych jest bardzo uniwersalną grupą, będącą w stanie realizować zadania przewidziane do aktywności w jak najszerszym paśmie częstotliwości, a to dzięki swojej przyrodzonej właściwości, jaką jest zunifikowane brzmienie, szczególnie w porównaniu do innych sekcji orkiestry. Pozwala to na funkcjonowanie jej zarówno na pierwszym planie, jak i w tle, co daje tej grupie duży potencjał konstrukcyjny w zakresie różnorodnych faktur i barw.

W sekcji instrumentów dętych drewnianych - flety operują delikatną barwą, jednak po zamianie na flety piccolo są wykorzystywane do akcentowania najwyższych częstotliwości w paśmie. Umieszczone bliskim interwale i w unisonie rytmicznym dodają brzmieniu jednocześnie jasności i ostrości. Oboje przez swoją barwę bogatą w składowe bardzo dobrze nadają się do podkreślenia dysonansującej natury rozstrojeń. Z kolei klarnety, szczególnie w oktawie razkreślnej, stanowią bardzo dobre uzupełnienie barwowe i są wykorzystywane często jako tło.

W grupie instrumentów blaszanych analogiczną rolę do klarnetów pełnią rogi, posiadają jednak też funkcję stabilizowania długich płaszczyzn dźwiękowych. Trąbki często są używane do struktur utrzymanych w artykulacji staccato, która sprawdza się przy podkreślaniu polirytmicznych układów.

Fortepian i harfa, mimo swoich właściwości sprzyjających stosowaniu wielodźwięków, bardzo rzadko występują w tej roli. Wysokie rejestry fortepianu pełnią momentami podobną rolę do fletów piccolo, w czym pomaga artykulacja fortepianu, odznaczająca się zdecydowanym atakiem. W pierwszym segmencie utworu fortepian i harfa realizują razem figurę, która jest łukiem opartym na rozłożonym akordzie, nawiązującym do struktury spektrum harmonicznego.

Przykład 4. Figura łuku, nawiązująca do budowy spektrum harmonicznego C, realizowana przez fortepian i harfę (t. 17).

Długie wybrzmiewanie tych figur dodatkowo potęguje wrażenie rozmycia. Te łuki, schowane w tle i powtarzane w relatywnie długich odstępach przez cały segment, ubogacają materię brzmieniową, istniejąc w przytaczanym fragmencie poza głównymi procesami fakturalnymi.

W partii perkusji osobną rolę mają membranofony, których zadaniem jest podkreślanie stałej pulsacji rytmicznej, oraz talerze i gongi, których barwa bardzo dobrze łączy się ze strukturami operującymi harmonią opartą na spektrum, szczególnie gdy mamy do czynienia z wyższymi jego partiami, gdzie występuje znaczne zagęszczenie alikwotów.

Kolorystyka w partii instrumentów solowych jest bardzo zmienna; wynika to ze stosowania wielu technik artykulacyjnych oraz różnych sposobów organizowania wysokości dźwięku na przestrzeni całego utworu. Partie te przez stosowanie podobnych zjawisk melodycznych stanowią często jedną wielobarwną warstwę. Ich ścisłe współdziałanie sprzyja tworzeniu gęstej faktury, w której występują procesy łukowe o różnym stopniu zsynchronizowania. Grupa solowa może być wtopiona w orkiestrę, (tak jak w segmencie II, tt. 106-204) może być na pierwszym planie (np. Segment III, tt. 205-253), może też występować bez towarzyszenia innych instrumentów (Segment IX, tt. 524-569). Każda z tych sytuacji narzuca inne rozwiązania w zakresie kolorystyki i ruchliwości – im bardziej pierwszoplanowo potraktowana jest ta grupa, tym większa gęstość zdarzeń muzycznych i kolorystycznych potrzebnych, by zrównoważyć mniejszą liczbę warstw.

III. Analiza formalno-procesualna

Na makroformę *Arc* składa się 9 segmentów, które razem tworzą trwający około 35 minut utwór. W niniejszym rozdziale przyjrzymy się każdemu segmentowi przez pryzmat opisanych wcześniej najważniejszych elementów dzieła, ze szczególnym uwzględnieniem charakterystyki zachodzących procesów (ich paramterów i skali), oraz kształtów ich przebiegów.

takty:	107	205	254	268	293	371	443	524
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX

Przykład 5. Podział wewnętrzny *Arc*, zaprezentowany wraz z proporcjami długości poszczególnych segmentów.

Segment I

Pierwszy segment ma długość 105 taktów i jest utrzymany w tempie $\text{♩} = 60$. Rozpoczyna się uruchomieniem centrum tonalnego na dźwięku G, realizowanym przez altówki i wiolonczele oraz waltornie. By nadać brzmieniu bardziej nieoczywisty charakter - podczas gdy druga waltornia gra dźwięk g, trzecia dołącza po jednym takcie grając dźwięk g obniżony o ćwierćton. To trwające dwa takty zdarzenie muzyczne zanikając, tworzy przestrzeń, którą zagospodarowuje fortepian i harfa, realizujące opisaną w poprzednim rozdziale (przykład 5) figurę opartą na rozłożonym akordzie, nawiązującą do struktury spektrum harmonicznego. Jest to przebieg łukowy zarówno w aspekcie melodycznym jak i dynamicznym. Dodatkowy walor kolorystyczny uzyskany jest się w nim poprzez jednoczesne tremolo na talerzu i gongu. Ich wejście podparte jest pizzicatem I i II skrzypiec. Aby dać wrażenie wstępnej stabilności i powtarzalności, figura waltornii, fortepianu i harfy zostaje powtórzona jeszcze raz bez zmian. Następne (trzecie) wejście waltornii poszerzone jest o dodatkowe instrumenty – pierwszą waltornię oraz fagoty – również realizujące dwudźwięk, którego składniki są oddalone od siebie o ćwierćton. Tym razem ingerencja jest dłuższa: trwa 8 taktów i zostaje zepchnięta na drugi plan przez pojawienie się instrumentów solowych. Relatywnie wcześnie partie waltorni i fagotów zostają poszerzone przez następne instrumenty i towarzyszy temu procesowi zagęszczanie pulsu, osiągnane w charakterystyczny sposób. Mianowicie instrumenty dołączające do tej warstwy operują strukturami opartymi na szybszym pulsie: fagoty: puls

półnutowy, oboje – ćwierćnutowy, flety – triole ćwierćnutowe, klarnety – ósemki. Figury te są w trakcie tej ingerencji konstruowane i dekonstruowane, a przebieg powstających w ten sposób zagęszczeń i rozrzedzeń ma charakterystykę falową. Pojawienie się instrumentów solowych następuje po drugim wejściu fortepianu i harfy.

28

The image shows a musical score for measures 28-31. It features eight staves for woodwind instruments: two flutes (fl 1, fl 2), two oboes (ob 1, ob 2), two clarinets (cl 1, cl 2), and two bassoons (fg 1, fg 2). The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (mp, p, mf), and articulations (accents, slurs). The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves.

Przykład 6. Charakterystyczny sposób zagęszczania faktury w grupie instrumentów dętych drewnianych: każdy instrument, dołączający do tej warstwy operuje strukturami opartymi na szybszym pulsie (tt. 28-31).

Jego mechanika to stopniowe przyspieszanie pulsu, w jakim zaznaczne jest centrum tonalne G z ćwierćtonowymi odchyleniami. Po 21 taktach przyspieszenie to dochodzi do punktu szczytowego (proces o charakterystyce liniowej), w którym klarnet i wiolonczela niesynchronicznie odrywają się od pierwotnego rejestru, by wspiąć się dwie oktawy wyżej i realizować powtarzającą się, opadającą z tej wysokości figurę opartą na mikrotonach. Jest to moment, w którym proces zmienia swą charakterystykę z liniowego na piłokształtny, i który operuje na parametrach długości oraz wysokości dźwięku. Akordeon również przejmuje ten rodzaj procesu, ale w odwrotnym kierunku – co do wysokości, wspinając się na wyższe rejestry, by następnie powracać do dźwięku wyjściowego przy jednoczesnym zwalnianiu. Ten charakterystyczny splot procesów trwa 10 taktów (tt. 29-38), a jego tło stanowi wspomniana wcześniej figura konstrukcji-dekonstrukcji w partiach instrumentów dętych.

Przykład 7. Charakterystyczny splot procesów w grupie solowej: opadająca figura oparta na mikrotonach w partii klarnetu i wiolonczeli oraz wznosząca i jednocześnie zwalnająca struktura w partii akordeonu. (tt. 30 – 31).

Na długim odcinku bez większych zmian towarzyszy im również podstawa w partii altówek i wiolonczel, a melodyczne opadanie i wznoszenie w sekcji solowej jest podparte przez glissanda w skrzypcach i kontrabasach. Po upływie wspomnianych 9 taktów instrumenty solowe zwalniają i wycofują się do figur, które realizowały w pierwszej fazie, by znowu przyspieszyć i znowu realizować opisane wcześniej piłokształtne procesy. Te akty wycofywania się i nawracania zajmują znaczną część pierwszego segmentu, co jakiś czas tworząc przestrzeń dla fortepianu i harfy, bądź w węższym dynamicznie i fakturalnie wariancie – samej harfy. Centrum tonalne G utrzymuje się stabilnie cały czas, lecz figury w sekcji solowej za każdym razem operują innymi wysokościami początkowymi, co dodatkowo niuansuje w tym segmencie sferę harmonii. Również tło towarzyszące sekcji solowej jest niuansowane barwowo przez stosowanie m.in. frullata w instrumentach dętych, realizowanego w czasie, gdy figury nakładających się pulsów tracą na aktywności. Koniec tego segmentu przynosi stopniowe wygaszanie struktur, a w partii instrumentów solowych powrót do wyjściowych długich dźwięków, zaznaczających centrum tonalne G. Ostatnie takty tego segmentu realizują diminuendo, w którym na pierwszy plan wracają struktury fortepianu i harfy – coraz bardziej skracane i dynamicznie zwięzane. Ostatnie w tym segmencie wejście fortepianu i harfy prowadzi do chwilowej pauzy na fermacie, prowadzącej do następnego segmentu.

103 $\text{♩} = 30$

Przykład 8. Zakończenie I segmentu, gdzie na pierwszoplanowymi instrumentami są fortepian i harfa (tt. 103-105).

Segment II

Inaczej niż w przypadku segmentu wprowadzającego, segment II zostaje otwarty od razu z maksymalnym natężeniem dynamicznym, fakturalnym i napięciowym, zinstrumentowany w gęstym tutti w dynamice *f* i wyższej. Rozpoczyna się on w takcie 106 i ma długość 98 taktów. Tempo pozostaje bez zmian względem poprzedniego segmentu.

Przykład 9. Egzemplifikacja głównej struktury tła, realizowanej przez grupę solową w II segmencie (tt. 114-115).

Tymczasem w pierwszoplanowej orkiestrze podstawową figurą tego segmentu jest umieszczona początkowo w smyczkach, a następnie w grupach instrumentów dętych blaszanych i drewnianych, figura przyspieszającego i zwalniającego mikrotonowego „trylu”/tremolanda (np. t. 105).

Jego rytm został precyzyjnie rozpisany po to, by mieć pod kontrolą dynamikę jego przyspieszania i zwalniania, opierając go na dźwiękach spektrum harmonicznego, którego podstawą i zarazem centrum tonalnym w tej części jest dźwięk C.

159

The image shows a musical score for six woodwind instruments: Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Oboe 1 (ob 1), Oboe 2 (ob 2), Clarinet 1 (cl 1), and Clarinet 2 (cl 2). The score is for measures 159 and 160. Each instrument part features a tremolo figure (trill) that starts at a mezzo-forte (mf) dynamic and increases to fortissimo (ff) in the middle of the phrase. The figure is marked with fingerings: 5, 8, 7, 8, 3. The notation includes slurs and dynamic markings throughout the passage.

Przykład 10. Figura przyspieszającego i zwalniającego „trylu/tremolanda”, tutaj w grupie instrumentów dętych drewnianych (tt. 159-160).

Przyspieszenia i zwolnienia tego „trylu” tworzą proces o falowej charakterystyce. W partii instrumentów smyczkowych po łukowej strukturze następuje zawsze stabilizacja na trwających kilka taktów powtarzalnych strukturach, opartych na długich, statycznych dźwiękach. Tworzy to swoiste „podciśnienie”, które pozwala na powtórne rozpędzenie łuku i nadawanie mu dużej intensywności. Instrumenty, które towarzyszą trylowej figurze w partii smyczków również realizują falowe procesy których wiodącym parametrem jest dynamika. W poszczególnych warstwach procesy te mają różne długości lecz każdy z nich składa się z linii (partii instrumentalnych), o tożsamy co do przebiegu rytmicznego i dynamicznego (t. 142-146) czasach trwania. Warstwy towarzyszące wspomnianej figurze przyspieszających i zwalniających tryłów to: tryle i tremolanda w partiach instrumentów dętych (realizowane tym razem klasycznie tj. jak najszybciej), akordy w grupie instrumentów blaszanych, przyspieszenia i zwolnienia w partii fortepianu oraz falowanie dynamiczne w warstwie perkusji. W niektórych przypadkach statyczne dźwięki w smyczkach same stają się tłem, na którym wspomniane wyżej warstwy wypływają na pierwszy plan. Po 19 taktach od rozpoczęcia tego segmentu grupy instrumentów dętych blaszanych oraz drewnianych zaczynają realizować figurę początkowo przeznaczoną dla instrumentów smyczkowych. Jest to rozpisane w taki sposób, by fale zmian rytmicznych były zdesynchronizowane względem siebie, czyli tak, by szczyty fal dla każdej z tych grup wypadały w innym miejscu.

The image shows a musical score for string instruments, starting at measure 125. The score is arranged in a system with five staves: vn1 (Violin I), vn2 (Violin II), vl (Viola), vc (Violoncello), and cb (Contrabasso). The music begins with a fast, rhythmic passage marked 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). This is followed by a section of sustained notes, also marked 'ff' and 'p', where the instruments stabilize on long, static sounds. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 11. W partii instrumentów smyczkowych po lukowej strukturze następuje zawsze stabilizacja na trwających kilka taktów powtarzalnych strukturach, opartych na długich, statycznych dźwiękach. (tt. 155-157)

W takcie 177 następuje przełamanie dotychczasowej akcji muzycznej, po którym następują struktury oparte na pionach akordowych. W instrumentach dętych do oddzielania ich od siebie użyto artykulacji polegającej na akcentowaniu silniejszym pchnięciem powietrza w toku nieprzerwanego wydechu zamiast językiem. W instrumentach smyczkowych ekwiwalentem tej artykulacji jest akcentacja poprzez zmiany prędkości ruchu smyczka bez zmian kierunku jego prowadzenia. Ten typ struktury zostaje wykorzystany ponownie przy zakończeniu drugiego segmentu i pozwala płynnie przejść do segmentu trzeciego.

Przykład 12. Struktury oparte na pionach akordowych, stanowiące przełamanie akcji muzycznej w segmencie II. Tutaj w grupie instrumentów dętych blaszanych, z zastosowaniem charakterystycznej artykulacji, polegającej na akcentowaniu powietrzem zamiast językiem. (tt. 177-179).

Segment III

W takcie 203, podczas gdy grupa instrumentów dętych drewnianych kończy realizować ostatnią strukturę łukową, grupa instrumentów solowych sięga po opisaną wcześniej strukturę akordowo-artykulacyjną (por. przykład 12), aby płynnie przejść do segmentu trzeciego. Faza przejściowa trwa od taktu 203 do 214. Instrumentom solowym towarzyszy tu fortepian, który dubluje ich rytm. Stopniowo dołączają do tych instrumentów również fagoty, waltornie, puzon, kotły, drugie skrzypce oraz kontrabasy, tworząc strukturę tła opartą bądź na długich statycznych dźwiękach (skrzypce i kotły), bądź na trwających półtora taktu łukach dynamicznych, opartych na stałych wysokościach, związanych z centrum tonalnym C. W takcie 215 rozpoczyna się właściwa część segmentu III, opatrzona określeniem wykonawczym *Tranquillo*. Na pierwszy plan ponownie wychodzą instrumenty solowe.

Występują tutaj dwa typy procesów. Jeden z nich to struktury łukowe realizowane przez sekcję solową. Analogicznie do rozpisanych w poprzednim segmencie tryłów tutaj dla zwiększenia kontroli nad ich szybkością zastosowano tremolanda, których materiał wysokościowy odpowiada spektrum aktualnego centrum tonalnego. Drugi typ procesu – w przeciwieństwie do lokalnych łuków – rozciągnięty jest na całą długość segmentu i dotyczy parametrów prędkości początkowej łuku (to znaczy tego, jakimi wartościami rytmicznymi jest on realizowany: początkowo są to

ósemki, zaś płynnie osiągnięta końcowa wartość to tremollanda sześćdziesięcioczwórkowe) oraz rejestru. Ten proces ma na całej przestrzeni tego fragmentu charakterystykę liniową; wartości tych parametrów poddawane są nieustannemu wzrostowi. Pod sam koniec tego fragmentu prędkość początkowa łuku jest na tyle wysoka, że nie sposób nadać im jeszcze większego kontrolowanego przyspieszenia. Sprawia to, że łuki rytmiczne stają się tu coraz bardziej wypłaszczone, co stanowi naturalnej kulminacji tej części. Charakterystycznym elementem łuków w partiach instrumentów solowych są pojawiające się kaskadowo zaburzenia płynności, poprzez nagłe wejście w wyższe partie składowych, czemu towarzyszy skokowe zwiększenie prędkości i dynamiki.

Struktury tła w tym segmencie mają za zadanie zaznaczać centrum tonalne (co realizują wymiennie fagoty, puzon basowy, tuba oraz kontrabasy) oraz pomagać w zniuansowaniu barwy poprzez dodanie niżej wymienionych sytuacji w warstwie tła, traktowanych w sposób swobodny. (przykład 14) Są to: zwalniające struktury w artykulacji staccato w partii trąbek (których niejednoczesne wejścia nawiązują do mechaniki kanonu), łuki dynamiczne w partii skrzypiec i wiolonczel (gdzie na szczycie każdego łuku znajduje się krótki ćwierctonowy tryl) oraz równie krótki tryl ćwierctonowy w partii instrumentów dętych drewnianych, stanowiący wyraźną reminiscencję faktur z segmentu drugiego.

The image shows a musical score for three solo parts: SOLO CL (top), SOLO ACC (middle), and SOLO VC (bottom). Each part features a series of rhythmic patterns with dynamic markings such as p, f, mp, and ff. The SOLO ACC part includes a bass line that is mostly silent, indicated by a minus sign. The SOLO VC part also includes a bass line with some activity. The score is written in a single system with three staves.

Przykład 13. Struktury łukowe realizowane przez sekcję solową z charakterystycznymi zaburzeniami płynności, poprzez nagłe wejście w wyższe partie składowych, czemu towarzyszy skokowe zwiększenie prędkości i dynamiki (tt. 223-225).

Na całej przestrzeni tej części kilkakrotnie zmienia się również centrum tonalne, zawsze o interwał tercji małej w górę. Jest to zmiana, do której używane są dźwięki wspólne akordów realizowanych za pomocą tremoland w sekcji solowej. Zmiany te realizowane są właśnie w tej grupie instrumentów, ponieważ w miejscach styku centrów tonalnych inne partie są wygaszane (por. tt. 226-230).

Segment IV

Skrajnie szybka realizacja tremoland w końcowym kulminacyjnym momencie segmentu trzeciego pozwala na przejście do następnego, najkrótszego segmentu (t. 254 nn.), w którym instrumenty solowe mają za zadanie wykonywać swe struktury najszybciej jak to możliwe. Towarzyszą im bardzo dynamicznie zmieniające się centra tonalne (poruszające się jak w poprzednim segmencie, zawsze o tercje małą w górę) i struktury z poprzedniego segmentu (por. podrozdział **Segment III**, str. 24), które teraz z pojedynczych zdarzeń stają się stałym tłem (struktury quasikanonowe w trąbkach oraz tryle mikrotonowe w skrzypcach i wiolonczelach). By uczynić zapis bardziej praktycznym tempo, zostało zapisane jako $\text{♩} = 120$. Pod koniec tego trwającego zaledwie 14 taktów segmentu następuje zdecydowane zwolnienie, doprowadzające do następnej części w tempie $\text{♩} = 80$.

Przykład 14. Przykładowe struktury tła w segmencie III (tt. 232-234), które zostaną skoncentrowane w segmencie IV.

Segment V

W takcie 268 rozpoczyna się segment piąty, opatrzony określeniem wykonawczym *Scherzando*. Mechanika tej części oparta jest na - realizowanych w instrumentach grupy solowej - pasażach które wykorzystują dźwięki spektrum harmonicznego, którego podstawą jest centrum

tonalne. W tej części występują cztery centra *a*, *c*, *es* oraz *fis*. Do każdego z tych centrów przypisany jest na stałe każdemu inny puls i artykulacja. Pasaże oparte na spektrum *a* posługują się pulsem szesnastkowym w artykulacji staccato, te oparte na spektrum *c* są utrzymane w pulsie trioli szesnastkowej i ich artykulacją jest staccato dodatkowo zaakcentowane. Pasaże oparte na spektrum *es* to trzydziestodwójki legato, a te oparte na spektrum *fis* to ósemki non legato. Zdarzenia w tym segmencie są skonstruowane w taki sposób, by zmiany między centrami i – co za tym idzie – typami artykulacji i prędkościami, zachodziły w sposób nieprzewidywalny. Główny proces, zachodzący w tym segmencie, dotyczy właśnie parametru przewidywalności. Odcinek ten zaczyna się stabilnym szesnastkowym ruchem na centrum tonalnym *a* i trwa przez 6 taktów. Na przestrzeni następujących 16 taktów zmiany między centrami, pulsami i artykulacjami stają się coraz częstsze i jednocześnie coraz bardziej nieprzewidywalne (w kontekście kombinacji wymienionych wyżej składowych zmiany), by ostatecznie w takcie 290 osiąść na stałej strukturze, operującej zmianami o częstotliwości ósemkowej.

The image shows a musical score for three solo instruments: SOLO CL (Clarinet), SOLO ACC (Accordions), and SOLO VC (Violoncello). The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The SOLO CL part is in the treble clef, SOLO ACC in the middle clef, and SOLO VC in the bass clef. The music features a complex rhythmic structure with dynamic markings (f, mf) and articulation symbols (accents, slurs). The SOLO VC part has a prominent bass line with many accents.

Przykład 15. Oparte na alikwotach pasaże w partii instrumentów solowych, z nieprzewidywalnie zmiennymi centrami tonalnymi, prędkością i typem artykulacji (tt. 281-283).

Rola orkiestry w tym fragmencie sprowadza się do wspomagania sekcji instrumentów solowych: flety piccolo, fortepian oraz ksylofon dublują w swoich partiach pasaże, by nadać im bardziej jasną i szklistą barwę; natomiast reszta instrumentów posługuje się punktową akcentacją (blacha i smyczki pizzicato) bądź tremolami podkreślającymi crescendo w instrumentach solowych (frullata w drzewie i *piatto sospeso* tremolo).

Segment VI

Opadający pasaż oparty na spektrum *fis* w końcowej części piątego segmentu służy jako łącznik do następnej części. Opisywana struktura poddawana jest na przestrzeni 6 taktów deceleracji, tak aby w momencie właściwego rozpoczęcia segmentu VI w takcie 300 osiągnąć utrzymywany następnie puls ćwiercnotowy. Właściwa część segmentu VI trwa 70 taktów i realizowane są w niej dwa typy procesów o różnym przebiegu. Pierwszy z nich ma kształt sinusoidy i jego parametrem jest puls oparty na wartościach ćwiercnoty, ćwiercnoty z kwintoli i ćwiercnoty z

sekstoli. Sytuacja ta ma miejsce na przestrzeni taktów 299-365. Drugi typ procesu ma charakter liniowy i jest nim stopniowa transformacja akordu bazowego dla tego segmentu w taki sposób, by ze struktury pionowej opartej na dźwiękach spektrum *fis* przeszedł za pomocą półtonowych kroków do diatonicznego, zbudowanego tercjowo wielodźwięku, którego podstawą jest dźwięk *f*. Materiał tej części jest zbudowany z opadających pasaży w sekcji instrumentów solowych. Każdy z nich realizuje strukturę o innej ilości dźwięków: pasaże w partii klarnetu liczą po 6 dźwięków, w partii akordeonu po 7 dźwięków, w partii wiolonczeli po 5 dźwięków. Tworzy to efekt desynchronizacji faz.

The image shows a musical score for three solo instruments: SOLO CL (Clarinet), SOLO ACC (Accordion), and SOLO VC (Violoncello). Each instrument part consists of a series of descending eighth-note passages. The SOLO CL part has 6 notes per phrase, SOLO ACC has 7 notes, and SOLO VC has 5 notes. The passages are staggered in time, creating a desynchronization effect. The notation includes stems, beams, and slurs, with some notes marked with a flat symbol (b).

Przykład 16. Opadające pasaże w partii sekcji solowej. Różna liczba dźwięków w kolejnych grupach niemiaryowych partii klarnetu, wiolonczeli i akordeonu tworzy efekt niestabilności metrycznej (tt. 352-355).

W partiach tych instrumentów znajdują swoje miejsce również pauzy, które są ważnym elementem konstrukcyjnym tego segmentu. Na bazie mechaniki obecnej w grupie solowej, instrumenty dęte drewniane realizują tryle w pulsie triolowym, oparte na harmonice realizowanej w danym momencie, z ćwierćtonowymi wychyleniami. Trwają one przeciętnie 3 takty i poprzedzielane są pauzami o długości kilku ćwierćnut i realizują łukowe procesy dynamiczne (*crescendo* i *diminuendo*). Instrumenty dęte blaszane również realizują łuki dynamiczne, lecz poprzedzielane są częstszymi, za to krótszymi pauzami, które wypadają w tych samych miejscach co pauzy w sekcji solowej; mechanizm ten odpowiedzialny jest za zmniejszoną długość łuków względem innych warstw.

Partia instrumentów smyczkowych realizuje tremola na stałej wysokości. Ich dobór został podyktowany potrzebą przeciwwagi dla dominującej harmonii i jest realizowany poprzez dobieranie symetrycznych wysokości pomiędzy najwyższym i najniższym dźwiękiem pasaży w grupie instrumentów solowych. Perkusja (tu: bongosy i *piatti sospesi*) dubluje rytmicznie partie instrumentów dętych drewnianych i blaszanych. Wszystko to odbywa się na tle tremolanda harfy, które również czerpie materiał wysokościowy z dominującej harmonii. W toku trwania tego segmentu coraz bardziej zmienna zaczyna być długość pauz w poszczególnych partiach, aż do takiego rozrzedzenia, które, pozwala w końcowej fazie segmentu powrócić do realizowania struktur wyłącznie przez sekcję instrumentów solowych.

Segment VII

Zakończenie szóstego segmentu, realizowane przez sekcję solową, jest łącznikiem, prowadzącym do sekcji VII (tt. 371-442). Na tle (zanikających poprzez zwalnianie) struktur instrumentów solowych pojawia się orkiestra, która w tej części gra bez instrumentów solowych. W tym segmencie o stonowanej ekspresji odbywa się proces stopniowego zagęszczania faktury realizowanej za pomocą długich płaszczyzn, które w toku jej realizacji zostaną wzbogacone przez pulsujące struktury rytmiczne oparte na rytmie odwrotnie punktowanym w pulsie szesnastkowym, oraz na strukturach opartych na triolach ósemkowych. Harmonika w tym segmencie opera się na miarowych, następujących co dwa takty, zmianach centrum tonalnego oscylującego na osi trytonowej *a - es*. Tam, gdzie centrum tonalne *a* realizują kontrabasy – rytmy odwrotnie punktowane zostały powierzone drugim skrzypcom. W miejscach, gdzie centrum tonalne stanowi dźwięk *es* (realizowane przez wiolonczele), struktury powierzone są 1. fletowi, 1. obojowi i 1. fagotowi.

The image shows a musical score for measures 412-415. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: piano (pf), violin 1 (vn 1), violin 2 (vn 2), viola (vle), cello (vc), and double bass (cb). The piano part features a complex rhythmic pattern of chords. The violin 1 part has a glissando starting on the lower register and moving up. The violin 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The viola part has a glissando starting on the lower register and moving up. The cello and double bass parts have long, sustained notes with dynamic markings like *pp* and *p*.

Przykład 17. Długie płaszczyzny segmentu VII wzbogacone o pulsujące struktury rytmiczne, oparte na rytmie odwrotnie punktowanym w pulsie szesnastkowym, oraz na strukturach opartych na triolach ósemkowych (tt. 412-415).

Elementy, które stale zwiększają napięcie w tym segmencie, to przyspieszająca pulsacja w partii fortepianu (od rytmu odwrotnie punktowanego, poprzez triole, aż do pulsu szesnastkowego) oraz glissando w partii pierwszych skrzypiec, które zaczyna się na dolnej granicy skali instrumentu, a kończy na dźwięku *g₃*. W końcowej fazie tego odcinka następuje powrót dowęższej faktury, a

połączenie z następnym segmentem odbywa się dzięki ustabilizowanej, docelowej wysokości glissanda skrzypiec.

Segment VIII

W takcie 443 rozpoczyna się segment VIII trwający do taktu 524. Na tle bardzo cichych płaszczyzn realizowanych w sekcji smyczkowej przy użyciu flażoletów, instrumenty solowe realizują figurę polegającą na powtarzanej w różnych tempach (na całej długości segmentu od szesnastek do trzydziestodwójek) strukturze akordowej, trwającej ćwierćnutę w artykulacji staccato. Sekcja instrumentów blaszanych ma za zadanie odpowiadać tożsamą strukturą, jednak rytmika tej odpowiedzi jest w większości przypadków zmodyfikowana. Od taktu 157 w partii instrumentów smyczkowych struktury tła realizowane są bez użycia flażoletów, co przenosi rejestr, w którym operują w dół. W takcie 177 następuje modyfikacja obowiązującej mechaniki, tak, by odpowiedź na materiał instrumentów solowych nastąpiła w dwóch warstwach: odpowiadają od tego miejsca instrumenty dęte drewniane jako cała sekcja, a po nich pojedyncze instrumenty z sekcji dętych blaszanych. Oczywiście w tym miejscu odpowiedzi również są nieprzewidywalne pod względem rytmu.

W takcie 491 ma miejsce wygaszenie struktur opartych na powtarzanych akordach. Przez następne 34 takty akcja muzyczna będzie spowolniona i zasadzać będzie na wejściach nowych instrumentów przy jednoczesnym kończeniu gry przez inne, przy zachowaniu najwyższej możliwej statyczności.

Przykład 17. Powtarzalna struktura akordowa w partii grupy solowej, oraz jej podwójna, nieprzewidywalna rytmicznie odpowiedź w grupie instrumentów dętych drewnianych, oraz pojedynczych instrumentów dętych blaszanych, w tym wypadku I. waltorni. (tt. 476 - 477).

Segment IX

Ostatni segment zrealizowany jest wyłącznie przez instrumenty sekcji solowej. Jego mechanika oparta jest na łukach dynamiczno-rytmiczno-intonacyjnych przy użyciu dźwięków akordu G-dur. Każdy instrument realizuje w tym segmencie przyspieszane i zwalniane figury tremolanda dźwięków oddalonych od siebie o oktawę z mikrotonowo podwyższonym wyższym dźwiękiem.

Przykład 18. Struktury łukowe w ostatnim segmencie, realizowane przez grupę solową (tt. 527 – 530).

Łuki te procesualnie operują coraz mniejszymi wartościami rytmicznymi, co znajduje swoją kulminację w takcie 536, gdzie sklepienie łuku staje się nową strukturą, opartą na szybkiej grze przy użyciu skali chromatycznej z dodatkiem ćwierćtonów (przykład 19). Struktura ta poddaje się stopniowemu zwolnieniu, w międzyczasie przenosi się oktawę niżej i zwalnia dalej, by z szybkiego następstwa dźwięków stać się w takcie 559 niemal nieruchomą tkanką. Ten typ faktury utrzymuje się do końca całej kompozycji (t. 569).

The image shows a musical score for three solo instruments: SOLO CL (Clarinet), SOLO ACC (Accordions), and SOLO VC (Violoncello). The score is divided into measures 539 and 540. A black box highlights the first measure of measure 540, where the tempo slows down and the texture becomes more static. Dynamics include *ff*, *mp*, and *mp. ff*.

Przykład 19. Łuk, którego sklepienie staje się nową strukturą (tt. 539 – 540).

Zakończenie

W *Arc* zastosowanych zostało wiele różnych środków technologicznych, obecne są one w każdym elemencie dzieła muzycznego. Dają się obserwować różne rodzaje procesowania, różnorakie typy operowania czasem muzycznym, relatywnie znaczna liczba rozwiązań brzmieniowych. To, co wydaje się jednak koncepcyjnie ujednociać całą kompozycję (a – w dalszej kolejności – ma przełożenie na brzmienie), to operowanie kategorią warstwy w kontekście budowy utworu. Ta perspektywa nie tylko czyni wiele zabiegów w *Arc* charakterystycznymi, ale również ma bardzo duży potencjał rozwoju w następnych kompozycjach. Nabudowywanie na siebie kolejnych warstw jest procesem pozwalającym na tworzenie utworu w sposób niechronologiczny, a bardziej przestrzenny. Jest to być może perspektywa, której rozwijanie pomoże wypracowywać ciekawe typy narracji.

W *Arc* autorsko rozumiana procesualność pomaga stworzyć perspektywę specyficznie skalibrowanej obserwacji obecnych w kompozycji zdarzeń dźwiękowych jako na zbiór parametrów⁹, które podlegają zmianom w czasie. Efektem jest na przykład procesualna transformacja barwy dźwięku, w sytuacji gdy zbiór parametrów (na przykład szybkość oscylacji, głośność itd.) dotyczy jednego dźwięku, lub transformacji całej faktury, gdy wielogłosowa struktura tworzy tkankę, z której daje się wyprowadzić zespół parametrów. Koncepcja *Arc* zakłada studium głównie procesów o przebiegu łukowym, a więc takich, gdzie następuje wychylenie, a potem powrót do wyjściowej wartości parametru. Rezultatem jest sytuacja muzyczna, której charakterystyką jest falowanie i długotrwałość procesów. Pokazuje to jaki wpływ ma „genotyp” procesu na całościowy kształt kompozycji (gdzie genotyp rozumiany jest jako wywiedziony z uniwersaliów dzieła muzycznego wzorzec funkcjonowania jego partykulariów, tj. poszczególnych aktów kreacji muzycznej i ich manifestacji w utworze). Jest to element myślenia o kompozycji, który pokazuje dążenie do organiczności.

Wspomaganie się griseyowskimi koncepcjami percepcji czasu wpłynęło w sposób dla mnie bardzo interesujący na rozszerzenie wachlarza środków, które zostały użyte do kształtowania formy *Arc*. W utworze są stosowane przyspieszenia, zwolnienia, nagłe zmiany, procesy o różnych charakterystykach, fragmenty zupełnie statyczne. Mają więc one bardzo różny stopień przewidywalności, a co za tym idzie – udało się uczynić *Arc* kompozycją operującą bardzo dużą rozpiętością „temperatur”, tj. stopni gęstości zdarzeń i intensywności komunikatu.

Wpływ wymienionych wcześniej elementów – warstw, procesów i mechanizmów warsztatowych definiujących percepcję czasu muzycznego – na przeżycie estetyczne słuchacza jest

⁹ Rozumianych tak, jak zostało to opisane w niniejszej dysertacji (s. 8).

zagadnieniem prowokującym do refleksji. Kreacja koncepcji mechaniki utworu, oraz zaaranżowanie dla owej mechaniki określonego paradygmatu formy muzycznej, były działaniami podjętymi w celu wywołania określonych wrażeń. Sposób prowadzenia akcji muzycznej wykluczał takie ukształtowanie płaszczyzny ekspresyjnej dzieła, które zakłada „fabularną” narrację, wynikającą z gry motywów i kontrapunktyki. Nawet fragmentom o dużej intensywności dynamicznej, poprzez obecność długich płaszczyzn, odebrana jest ich fabularna zasadność. Zadaniem estetycznym podczas tworzenia *Arc* nie było tworzenie ciężaru emocjonalnego, lecz umożliwienie słuchaczowi zanurzenia w wielopłaszczyznowy organizm brzmieniowy. Łatwo byłoby wytrącić słuchacza z tego stanu niewłaściwie wyważonymi proporcjami czasowymi czy dynamicznymi. To co przyświeca konstrukcji utworu, to raczej postawienie słuchacza w sytuacji roli obserwatora otaczającej, sferycznej rzeczywistości, gdzie postrzegane zdarzenia nie każą się interpretować jako ciągi przyczynowo-skutkowe, zmierzające liniowo jeden do drugiego.

Niewątpliwie *Arc* jest dla mnie z jednej strony eksperymentem, z drugiej – próbą uchwycenia bardzo istotnych dla mnie, wciąż odkrywanych osobliwości dostępnych w spotkaniu płaszczyzny struktury komunikatu z mechanizmami percepcji. Spotkanie to nie jest punktem, lecz ogromną przestrzenią, w której możliwe jest, zwłaszcza dzięki zdobyczom współczesnych koncepcji dzieła muzycznego i redefinicji jego konstytutywnych elementów, doświadczanie mniej znanych lub nieznanych do tej pory i, być może, wartych odkrycia psychologicznych i estetycznych aspektów recepcji dzieła muzycznego, z kolei rzutujących niezwykle twórczo na cały autorski warsztat koncepcyjny. Historia muzyki (i nie tylko) ostatnich dziesięcioleci oferuje w tym kontekście bardzo różnorodne koncepcje, wskazując na ogromny potencjał nietradycyjnego rozpoznania dzieła jako komunikatu. Takie też rozpoznanie tych przestrzeni było dla mnie inspiracją, a następnie źródłem koncepcji warsztatowych podczas pisania *Arc*.

Bibliografia

- *Kultura Dźwięku*, Red. C. Cox, D. Warner Gdańsk, 2010
- M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- G. Grisey, *Tempus ex machina. Kompozytorskie przemyślenia na temat czasu muzycznego*. w: *Glissando* nr 21. 2013.
- M. Libera. *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*. Warszawa, 2012.