

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

dziedzina: sztuki muzyczne

dyscyplina artystyczna: kompozycja i teoria muzyki

specjalność: kompozycja

Żaneta Rydzewska

Analiza formalna i estetyczna utworu „Symfonia” na orkiestrę

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr. hab. Ignacego Zalewskiego, prof. UMFC

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data.....

Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Analiza formalna i estetyczna utworu „Symfonia” na orkiestrę* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data.....

Podpis autora pracy.....

Spis treści

Wstęp.....	4
1. Podstawowe informacje o utworze.....	6
2. Omówienie wybranych środków kompozytorskich w <i>Symfonii</i>.....	9
2.1. Techniki kompozytorskie	9
2.1.1. Centra dźwiękowe.....	9
2.1.2. Dudnienie.....	10
2.1.3. Elementy spektralizmu.....	12
2.1.4. Elementy sonoryzmu.....	15
2.1.5. Mikropolifonia.....	18
2.1.6. Aleatoryzm kontrolowany.....	19
2.1.7. Dźwiękonaśladownictwo.....	21
2.2. Techniki wykonawcze.....	21
2.2.1. Gra na niestandardowo złożonym kłarnecie.....	22
2.2.2. Multifony.....	22
2.2.3. Dźwięki powietrza.....	23
2.2.4. Efekt trzeszczenia.....	24
2.2.5. Ruch okrężny smyczkiem.....	25
2.2.6. „Efekt mewy”.....	26
2.3. Instrumentacja i zjawiska kolorystyczne.....	27
3. Analiza wybranych elementów dzieła muzycznego w <i>Symfonii</i>.....	35
3.1. Melika.....	35
3.2. Harmonika.....	38
3.3. Rytmika i metrytmika.....	42
3.4. Faktura.....	46
3.5. Agogika.....	50
3.6. Dynamika.....	54
3.7. Artykulacja.....	57
3.8. Forma	61
3.9. Kolorystyka.....	65
4. Analiza estetyczna <i>Symfonii</i>.....	71

4.1. Estetyka <i>Symfonii</i> na podstawie zastosowanych środków kompozytorskich w kontekście mojej dotychczasowej twórczości.....	71
4.2. Odauteurskie rozważania o estetyce <i>Symfonii</i>	85
Zakończenie.....	91
Bibliografia.....	92

Wstęp

Moją rozprawę doktorską stanowi *Symfonia* na orkiestrę skomponowana w 2024 roku. Jej opis jest odautorską analizą formalną i estetyczną tej kompozycji. To szczególna sposobność do autorefleksji nad dotychczasową twórczością, przeanalizowania podjętych decyzji kompozytorskich i przyjrzenia się estetyce własnego utworu, także w kontekście swojej dotychczasowej twórczości. Celem pracy jest przedstawienie procesów kompozytorskich stojących za *Symfonią* oraz przeanalizowanie jej. Niniejszy tekst obejmuje opis formalny materiału muzycznego, a także omówienie estetyki utworu w zestawieniu z koncepcjami estetycznymi wybranych filozofów XX i XXI wieku, istotnych z punktu widzenia moich refleksji i działań twórczych.

W pierwszym rozdziale przedstawiam podstawowe informacje dotyczące utworu wraz z podsumowaniem drogi artystycznej w zakresie operowania aparatem orkiestrowym.

W drugim omawiam wybrane środki kompozytorskie, takie jak instrumentacja i zjawiska kolorystyczne. Przedstawiam także, w jaki sposób wykorzystuję wybrane techniki kompozytorskie, między innymi spektralizm, centra dźwiękowe oraz realizacja zjawiska dudnienia w utworze muzycznym.

W rozdziale trzecim analizuję elementy dzieła muzycznego, takie jak melodyka, rytmika, harmonia, faktura, agogika, dynamika, artykulacja i kolorystyka. Opisuję także ich wpływ na proces kształtowania dzieła. Omawiam, w jaki sposób dokonałam wyboru materiału dźwiękowego oraz przedstawiam, jak obrane rozwiązania przekładają się na poszczególne aspekty utworu.

W rozdziale czwartym przyglądam się *Symfonii* w kontekście estetycznym, odnosząc się do innych wybranych kompozycji mojego autorstwa. Rozważania o estetyce własnych utworów – ze względu na ich autorefleksyjny charakter – są w oczywisty sposób nacechowane subiektywnością, a zarazem nieodzowne w kształtowaniu własnego języka muzycznego. Omawiając to zagadnienie odnoszę się do rozważań filozofów między innymi takich jak Hans-Georg Gadamer, Richard Shusterman, Jean-François Lyotard czy Harry Lehmann.

W zakończeniu podsumowuję analizę formalną i estetyczną *Symfonii*, a także przedstawiam wnioski z rozprawy, które mogą być pomocne w mojej dalszej pracy kompozytorskiej.

Nazwa *Symfonia*, jaki i wersja angielska tytułu, *Symphony*, są równorzędnie poprawne i mogą być stosowane zamiennie.

Niniejsza praca jest dla mnie ważnym etapem w procesie rozwoju własnego języka kompozytorskiego. Pisanie utworu doktorskiego to wyjątkowa sytuacja, która wzmagala we mnie swoisty rodzaj refleksji podczas podejmowania każdej decyzji kompozytorskiej w *Symfonii*. Mam nadzieję, że poza opisem mojej rozprawy doktorskiej, niniejszy tekst będzie także pomocnym źródłem informacji dotyczącym mojej twórczości kompozytorskiej.

ROZDZIAŁ I

Podstawowe informacje o utworze

Partytura *Symfonii* jest rozmieszczona na 108 stronach, z czego 5 stanowi opis notacji, poprzedzony stroną tytułową. Pozostałe 102 to zapis nutowy, na który składa się 550 taktów. Zalecany format wydruku partytury to minimum A3. Czas trwania wynosi około 27 minut. Partytura jest transponująca. *Symfonia* składa się z pięciu części, które następują po sobie bez przerw. Szczegółowe informacje o formie kompozycji znajdują się w rozdziale drugim.

Symfonia przeznaczona jest na następujący skład wykonawczy:

3 flety (3. ze zmianą na flet piccolo),

3 oboje,

2 klarnety in Si $\flat$,

1 klarnet basowy in Si $\flat$,

2 fagoty,

1 kontrafagot,

4 rogi in Fa,

3 trąbki in Si $\flat$,

2 puzony,

1 puzon basowy,

1 tuba,

1 harfa,

4 perkusje:

I

krotale (c^1 - c^2)

waterphone

bęben wielki

lastra (średniej wielkości)

II

waterphone

gong (średniej wielkości o wysokości dźwięku *d* w dowolnej oktawie);

ocean drum

gong wielki (najniższa możliwa wysokość dźwięku)

III

1 kocioł (o średnicy 32. cali)

1 wibrafon

1 tam-tam

3 misy tybetańskie (*dis, fis, ais* [dowolna oktawa])

IV

1 kocioł (o średnicy 29. cali)

1 bęben wielki

1 talerz chiński (średniej wielkości)

1 talerz zawieszony (średniej wielkości)

skrzypce I (12 wykonawców),

skrzypce II (10 wykonawców),

altówki (8 wykonawców),

wiolonczele (6 wykonawców),

kontrabasy pięciostunowe (4 wykonawców).

Należy dodać, że wykonawcy grający na instrumentach perkusyjnych oprócz standardowych pałek potrzebują następującego wyposażenia: dwóch smyczków kontrabasowych, pałki zakończonej gumową główką (*superball*), szczotki do mycia nawierzchni, papieru do pieczenia i związanych ze sobą kilkunastu patyczków bambusowych. W partyturze występują zdjęcia wymienionego wyposażenia.

Do kompozycji zostały przygotowane głosy wykonawcze. Każdy głos zawiera opis notacji oraz zapis nutowy indywidualnej partii. W przypadku partii wykonawczych w instrumentach smyczkowych (*divisi*) występuje następujący podział według pulpitów:

6 głosów w skrzypcach I, 5 głosów w skrzypcach II, 4 głosy w altówkach, 3 głosy w wiolonczelach, 2 głosy w kontrabasach.

Obsada wykonawcza kompozycji jest przykładem aparatu wykonawczego charakterystycznego dla symfoniki ukształtowanej na przełomie XIX i XX wieku z poszerzonym instrumentarium perkusyjnym, szczególnie o przedmioty codziennego użytku (jak np. papier do pieczenia czy szczotki do mycia powierzchni).

Moim pierwszym utworem orkiestrowym, który został wykonany, była *Elegia* na klarnet i orkiestrę napisana oraz prawykonana w 2014 roku.¹ Ścieżka kompozytorska rozwijana na przestrzeni tej dekady to proces przemian artystycznych i warsztatowych. Ten czas pozwolił na zgłębianie różnorodnych stylistyk, doskonalenie rzemiosła, zdobywanie doświadczenia oraz eksplorację środków kompozytorskich. Skomponowałam wtedy wiele innych utworów orkiestrowych lub na instrumenty solowe z orkiestrą jak na przykład *Koncert* na klarnet i orkiestrę (2017), *binaural beats* na orkiestrę (2018/19), *Koncert podwójny – defense mechanisms* na klarnet, perkusję i orkiestrę (2020), *Frost* na orkiestrę (2023), *Fire* na orkiestrę (2024).

Symfonia (2024) to kompozycja, w której można dostrzec kontynuację środków użytych w wymienionych utworach. Nie jest jednakże pozbawiona swoistych rozwiązań i cech charakterystycznych tylko dla niej, jak między innymi dłuższy niż w przypadku poprzednich utworów orkiestrowych czas trwania (około 27 minut) czy forma pięcioczęściowa.

¹ Prawykonanie odbyło się 29. kwietnia 2014 roku w ramach *Koncertu Dyplomantów* Zespołu Szkół Muzycznych I i II stopnia im. I. J. Paderewskiego w Białymstoku w sali koncertowej ówczesnej Filharmonii Podlaskiej przy ulicy Podleśnej. Orkiestrę Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Filia w Białymstoku) poprowadził Krzysztof Kozakiewicz, a partię klarnetu solowego wykonała kompozytorka.

ROZDZIAŁ II

Omówienie wybranych środków kompozytorskich w *Symfonii*

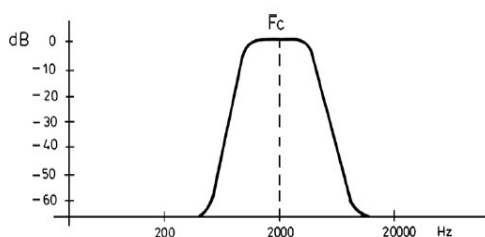
2.1. Techniki kompozytorskie

W utworze wykorzystałam techniki kompozytorskie stosowane od stuleci, takie jak augmentacja, dyminucja czy inwersja oraz XX-wieczne, między innymi aleatoryzm kontrolowany czy mikropolifonia, które poniżej pokrótce scharakteryzuję z uwzględnieniem sposobu zastosowania ich w *Symfonii*. Warto rozróżnić, że niniejszym opisie używam terminu techniki kompozytorskie w celu określenia sposobów opracowywania materiału dźwiękowego, które mają charakter twórczy, zaś technikami wykonawczymi nazywam realizację zapisu nutowego, która ma cechy odtwórcze.

2.1.1. Centra dźwiękowe

Centra dźwiękowe to termin opracowany na potrzeby opisu mojego procesu kompozytorskiego, będącego syntezą podobnych mechanizmów obserwowanych w kompozycjach innych twórców. Można tu przywołać metodę kompozytorską Giacinta Scelsiego, który po kryzysie twórczym zaczął stosować w swoich kompozycjach materiał wysokościowy skoncentrowany wokół jednego dźwięku.² W przypadku mojej twórczości można wyróżnić koncentrację wielu dźwięków wokół jednej, wybranej częstotliwości i tworzenie okalającej ją siatki dźwięków o podobnej wysokości. Jest to specyficzny rodzaj klastra, który ma określony zakres częstotliwości dźwięków w danym przedziale. Efekt tej techniki można porównać do działania filtra środkowoprzepustowego, którego graficzne przedstawienie pochodzące z *Muzyki elektronicznej*³ Włodzimierza Kotońskiego zostało umieszczone poniżej.

c) środkowoprzepustowe (ang. *band-pass*),

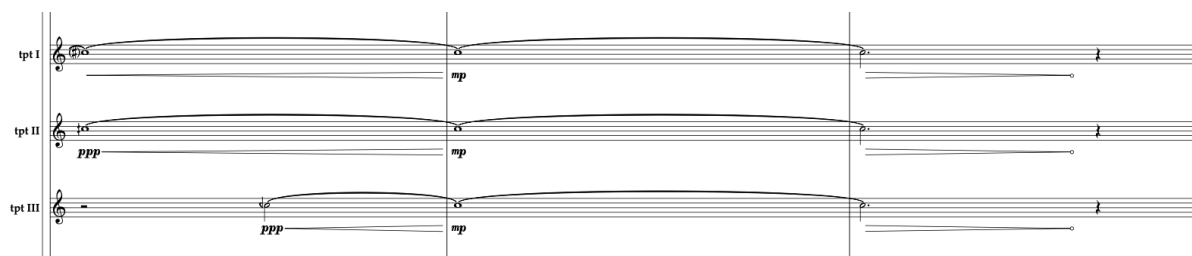


przykład nr 1, filtr środkowoprzepustowy

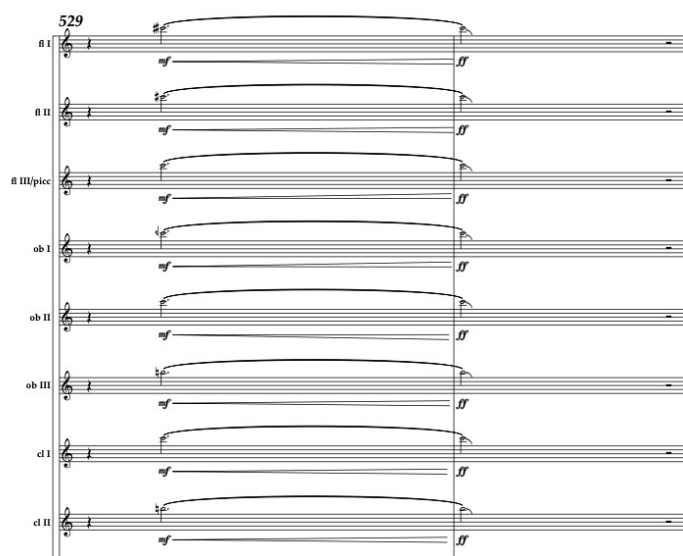
² źródło: <https://www.kirstenvolness.com/reish-scelsi.pdf>

³ Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2002, s. 113.

Poniżej przedstawiam dwa przykłady realizacji omawianej techniki w partyturze *Symfonii*. Pierwszy z nich znajduje się w taktach 177-179 w partiach trąbek in $\text{Si}\flat$. Wysokości dźwięku im powierzone są zlokalizowane wokół h^1 w przedziale około 480-496 Hz dla $a^1 = 442$ Hz. Drugi to partie fletów, obojów, klarnetu I i II in $\text{Si}\flat$ w taktach 529-530, w których występuje centrum dźwiękowe w pobliżu zakresu wysokości $a^2 - \text{cis}^3$ (około 884-1150 Hz dla $a^1 = 442$ Hz).



przykład nr 2, *Symfonia*, takty 177-179, trąbki I-III, centrum dźwiękowe wokół h^1 , transpozycja: cis^2)



przykład nr 3, *Symfonia*, takty 529-530, flety, oboje, klarnet I i II in $\text{Si}\flat$,
centrum dźwiękowe w zakresie wysokości około $a^2 - \text{cis}^3$

2.1.2. Dudnienie

Zarówno technika centrów dźwiękowych, jak i nawiązanie do efektu dudnienia powstało z inspiracji zjawiskiem interferencji fal dźwiękowych. Interferencja to nakładanie się fal, w wyniku którego powstaje fala (drganie) wypadkowa. Drganie tego rodzaju może być

wzmocnione (kiedy fale składowe są zgodne w fazie) lub osłabione (kiedy fale składowe są w przeciwfazie). Gdy różnica częstotliwości pomiędzy falami składowymi jest niewielka, okresowe zmiany amplitudy drgania wypadkowego prowadzą do efektu dudnienia.⁴

Omawiając to zagadnienie warto wspomnieć, że we wcześniejszej swojej twórczości inspirowałam się szczególnym przypadkiem dudnienia – *binaural beats*, w którym dwa dźwięki o różnej, lecz zbliżonej częstotliwości docierają do ucha lewego oraz prawego w pełnej izolacji. Badacze i badaczki tego zjawiska, jak na przykład Anna Yusim i Justinas Grigaitis, zaobserwowali różnice w poziomie stresu pomiędzy dwiema grupami badanych osób leczących się psychiatrycznie. Grupa kontrolna była w trakcie standardowej terapii psychiatrycznej, a grupie eksperymentalnej rozszerzono leczenie o sesję z zastosowaniem odsłuchu *binaural beats*. Otrzymany rezultat badań wskazywał na niższy poziom stresu w grupie eksperymentalnej.⁵ Taka forma symulacji mózgu miałaby potencjalnie wspierać procesy poznawcze i ułatwiać relaksację. Ten fenomen jest także przedmiotem badań rodzimych naukowców: w 2023 roku w Polsce badacze z Centrum Nauki Poznawczej Uniwersytetu Adama Mickiewicza opublikowali artykuł dotyczący tego zagadnienia. Badanie odbywało się w warunkach domowych i zostało przeprowadzone na 1000 osób. Jednym z jego rezultatów był wniosek, że zamiast wspierać procesy poznawcze, tego typu stymulacja może je nawet osłabiać.⁶

Dążąc do pełnego przedstawienia na instrumentach akustycznych efektu *binaural beats* napotkamy znaczący problem, gdyż – mimo ustawienia wykonawców po prawej i lewej stronie sceny czy nawet odbiorcy – wszystkie dźwięki docierają do słuchaczy bezpośrednio do obu uszu jednocześnie. Dzieje się to, po pierwsze, z uwagi na odległość źródła dźwięku od słuchacza, a po drugie, z powodu odbijania się fal dźwiękowych w sali, poprzez które nałożenie się dźwięków ma miejsce już w przestrzeni. Zainteresowanie kompozytorskie tym efektem znalazło swoje odzwierciedlenie w utworze *binaural beats* na orkiestrę symfoniczną w 2018 roku. Można wyróżnić w nim jedynie inspirację zjawiskiem *binaural beats*, – w partii kontrabasów – a nie próbę jego odwzorowania. W celu imitacji wspomnianego efektu zalecane jest umiejscowienie kontrabasów po obu stronach sali.

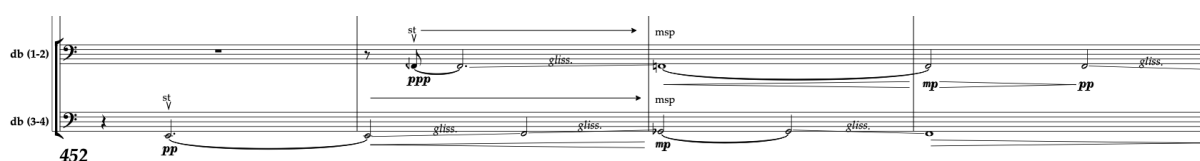
Przez ostatnie lata fascynacja omawianym zjawiskiem i próby jego realizacji w mojej twórczości ewoluowały. W przypadku *Symfonii*, w związku ze znacznymi zmianami założeń

⁴ Mieczysław Drobner, *Akustyka muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1953, s. 33–35.

⁵ źródło: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31977827/>

⁶ źródło: <https://www.nature.com/articles/s41598-023-38313-4.pdf>

względem *binaural beats* – między innymi z wycofaniem się z ustawienia wykonawców w różnych miejscach sceny – ostatecznie tę technikę w *Symfonii* można nazwać po prostu dudnieniem. To efekt zbliżony do omówionych wcześniej centrów dźwiękowych, lecz różni się od nich tym, że jest w relacji pomiędzy dwoma głosami – w celu zwiększenia szansy wybrzmienia powstałego dźwięku wypadkowego. W przypadku centrów dźwiękowych jest zastosowana siatka kilku głosów wokół danej częstotliwości. Poniżej znajdują się dwa przykłady, w których w partii kontrabasów została użyta technika dudnienia. Pożądany efekt brzmieniowy został osiągnięty dzięki użyciu dźwięków pomiędzy E^2 a Ges^2 (częstotliwości w zakresie około 41-46 Hz, dla $a^1 = 442$ Hz).



przykład nr 4, *Symfonia*, takty 452-455, kontrabasy 1-4, inspiracja zjawiskiem *binaural beats*



przykład nr 5, *Symfonia*, takty 508-510, kontrabasy 1-4, inspiracja zjawiskiem *binaural beats*

2.1.3. Elementy spektralizmu

W utworze występują struktury harmoniczne nawiązujące do założeń spektralizmu. Ta technika sięgająca lat 70. XX wieku miała swoje określone zasady. Odwołanie do spektralizmu w *Symfonii* jest natomiast swobodne i nie podąża za ściśle określonymi regułami.⁷ W szczególności można zaobserwować zastosowanie elementów spektralnych w połączeniu z centrami dźwiękowymi. Widma dźwięku (nazywane dalej „widmem nr 1” i „widmem nr 2”), które posłużyły jako materiał harmoniczny, pochodzą z dwóch próbek dźwiękowych klarnetu basowego grającego dźwięk *Des* i *D* (bez transpozycji, tony podstawowe wynoszą dla *Des* = 69.6 Hz i dla *D* = 73.3 Hz, gdzie $a^1 = 442$ Hz). Poniżej fragment spektrum dźwięku *Des* przeanalizowany przez oprogramowanie *Spear*. Oś *y* wyraża

⁷ por. Gérard Grisey, *Powiedziałeś spektralny?*, tłum. Michał Mendiak, Marek Mroziewicz, „Glissando – magazyn o muzyce współczesnej”, numer 1, wrzesień 2004, s. 3-10.

częstotliwości w hercach, a oś x czas trwania dźwięku w sekundach. Im ciemniejsze kreski na danej częstotliwości, tym jest ona głośniejsza. W programie istnieje możliwość dokładnego sprawdzenia wysokości każdej wykrytej częstotliwości oraz uzyskania informacji o natężeniu tonu podstawowego i tonów składowych w decybelach.



przykład nr 6, widmo dźwięku klarnetu basowego (*Des*), widmo nr 1, oprogramowanie *Spear*

Wskazane informacje o widmach dźwięku posłużyły mi jako materiał wyjściowy podczas budowania wybranych układów harmoniczych w *Symfonii*. W związku ze wspomnianym połączeniem techniki spektralnej z centrami dźwiękowymi w kompozycji użyłam nie tylko wysokości z analizowanego spektrum, lecz wybranych sposobów opracowania materiału spektralnego: modulacji częstotliwości tonu podstawowego, jak i jego składowych czy interpolacji spektralnej (nałożenia się na siebie dwóch różnych widm). Wspomniana nieścisłość względem techniki spektralnej powinna być rozpatrywana jako świadomie dobrana metoda. Przeanalizowane wybrane tony składowe zostały pominięte, co składa się na działania powiązane z syntezą subtraktywną. Część widma została poddana modulacji częstotliwości tonów składowych (dysharmonizacji).⁸

⁸ Tamże.

Wspomniane zjawiska można odnaleźć w szczególności w układzie harmonicznym utworu. Ich dźwiękowa reprezentacja znajduje się między innymi w multifonach we flecie I, obojach i klarnetach (multifony spektralne) w taktach 329-336 (por. przykład nr 7). Na przestrzeni omawianego fragmentu fagoty uzupełniają tę strukturę harmoniczną realizowaniem wysokości pochodzących z tonów podstawowych przeanalizowanych próbek dźwiękowych (*Des* i *D*). Warto zaznaczyć, że we wspomnianej realizacji muzycznej omawianych widm wszystkie wybrane wysokości tonów składowych są realizowane w znacznym przybliżeniu. Próbuąc wskazać te zależności można wyróżnić następujące elementy składające się na tę strukturę harmoniczną: flet I gra 8. ton składowy widma nr 1, który jest przesunięty około ćwierćtonu w dół (obniżone o ćwierćtonu c^2) oraz 16. ton składowy (cis^3), który pozostaje bez zmian; dwa oboje grają ten sam multifon naprzemiennie o wysokościach a^1 , c^3 , c^4 obniżone o około ćwierćtonu i d^4 , które kolejno odpowiadają 6., 7., 14. i 16. tonowi składowemu widma nr 2, gdzie 7. i 14. ton składowy powinien być obniżony o około 31 centów, lecz w realizacji muzycznej 7. ton (c^3) pozostaje nieobniżony, a 14. obniżony jest około 50 centów; klarnetowi II i klarnetowi basowemu zostały powierzone multifony spektralne na dźwiękach *d* (oktawa mała, klarnet II) i *D* (oktawa wielka, klarnet basowy), co pozwala na wybrzmienie znacznej części tonów składowych od ich wysokości podstawowych. Ciężko określić, w którym momencie i które dokładnie harmoniczne będą słyszalne podczas realizacji multifonów spektralnych, gdyż zależy to od dynamiki, w której są grane oraz od podjęcia, by tak rzec, „ryzyka” wykonawczego, tj. wydobywania danej ilości tonów składowych na danym dźwięku i stabilnego ich utrzymania.

The image shows a musical score for woodwind instruments, specifically measures 329-336. The instruments listed on the left are Flute I (fl. I), Oboe I (ob. I), Oboe II (ob. II), Clarinet II (cl. II), Bassoon I (bas. I), and Bassoon II (bas. II). The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics (p, mp, f, pp, ff) and articulations (acc., sfz). The notation includes many notes, rests, and slurs, indicating a highly textured and complex sound. A tempo change to quarter note = 120 is indicated at measure 336. The score is labeled 'przykład nr 7' and 'Symfonia'.

przykład nr 7, *Symfonia*, takty 329-336, instrumenty dęte drewniane, elementy spektralizmu

Podobne metody opracowania elementów techniki spektralnej można odnaleźć w poniższym przykładzie w partii instrumentów smyczkowych i trąbek.

The image shows a page of a musical score for measures 182-187. The score is written for a large orchestra. The top system includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The bottom system includes staves for Trumpets, Trombones, and Percussion. The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. There are also some specific performance instructions like 'm. 182' and 'm. 187'.

przykład nr 8, *Symfonia*, takty 182-187, trąbki, perkusja III (misy tybetańskie na kotle), skrzypce, I, II, altówki i wiolonczele, elementy spektralizmu

2.1.4. Elementy sonoryzmu

W kompozycji znajdują się także zjawiska sonorystyczne inspirowane pochodzącą z lat 60. XX wieku techniką.⁹ Jej elementy przejawiają się w *Symfonii* nie tylko poprzez zastosowanie niestandardowych sposobów wydobywania dźwięku, lecz przez eksplorację zagadnienia barwy dźwięku, które jest powiązane również z omawianym wcześniej spektralizmem. Nawiązanie do sonoryzmu w *Symfonii* odnosi się do zagadnienia instrumentacji, łączenia poszczególnych brzmień i tworzenia danych faktur czy warstw, które mają podobne własności barwowe. Ich zastosowanie najczęściej nie jest pomyślane jako indywidualne, pojedyncze działanie, lecz jako szersze zjawisko kolorystyczne tworzone przez wiele instrumentów naraz. Występowanie takich złożonych warstw wytwarza nie tylko określoną fakturę, lecz często pozwala na rozwijanie wewnątrz danej struktury zmian rytmicznych, wysokościowych, dynamicznych czy barwowych, które pozwalają na rozwój mechanizmów narracyjnych w utworze.

⁹ Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 20.

Poniżej znajduje się przykład nr 9, w którym instrumenty dęte blaszane wraz z instrumentami perkusyjnymi tworzą warstwę przypominającą dźwięk wiatru, szumu i trzeszczenia. Jak widać poniżej, dźwięki powietrzne powtarzają się i są kolejno uzupełniane przez nowe warstwy barwowe w instrumentach perkusyjnych.

przykład nr 9, *Symfonia*, takty 396-402, fagoty, instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, elementy sonoryzmu

Delikatne dociskanie włosów smyczka do podstawka i zmiana kąta nachylenia smyczka względem instrumentu pozwala na uzyskanie efekt dźwiękowy przypominający trzeszczenie. Został zastosowany w wiolonczelach i kontrabasach w taktach 412-420.

przykład nr 10, *Symfonia*, takty 412-416, wiolonczele i kontrabasy, elementy sonoryzmu

Kontynuacja warstwy przypominającej trzeszczenie rozwija się w pozostałych grupach instrumentów. Pojawiają się kolejno efekt *slap tongue* bez określonej wysokości dźwięku i dmuchania powietrza w klarnetach, *lip pizzicato* we fletach oraz *pizzicato* na stłumionych strunach we skrzypcach I i II. Poniższe dwa przykłady przedstawiają rozwój tej struktury w taktach 427-433.

427

fl I (F-4)

fl II (F-4)

ob I (Bb-4)

ob II (Bb-4)

cl I (Bb-4)

cl II (Bb-4)

b.c. (Bb-4)

lip pizzicato

mp

f

p

pp

accel.

43

przykład nr 11, *Symfonia*, takty 427-433, flety, oboje, klarnety, elementy sonoryzmu

427

vln I (F-4)

vln II (F-4)

vln I (F-4)

vln II (F-4)

vln I (F-4)

vln II (F-4)

pizz.

p

f

pp

accel.

przykład nr 12, *Symfonia*, takty 427-433, skrzypce I i II, elementy sonoryzmu

2.1.5. Mikropolifonia

W kompozycji można odnaleźć struktury fakturalno-instrumentacyjne inspirowane mikropolifonią György'ego Ligetiego obecną m.in. w *Lontano* (1961) czy *Atmospheres* (1963) polegającą – opisując w uproszczeniu – na zbiorach kanonów w różnych tempach i rytmach, tworzących efekt „klastera w ruchu”.¹⁰ W *Symfonii* funkcjonują inspirowane tą techniką struktury rytmiczne i kontrapunktyczne, lecz są one powiązane z danym centrum dźwiękowym, a ruch w tej fakturze skupia się wokół określonych częstotliwości.

Poniższy przykład przedstawia fakturę, w której najwyższym dźwiękiem jest f^1 podwyższone o ćwierćtonu, a najniższym cis^1 , co w rezultacie skupia się w przedziale częstotliwości około między 278 a 360 Hz dla $a^1=442$ Hz. Rytmika w tej strukturze to zbiór grup szesnastkowych, które zawierają w ramach jednej ćwierćnuty od 4 do 7 dźwięków.

The image shows a musical score for measures 496 and 497 of a symphony. The score is written for Violins I (1-6), Violins II (7-12), Violas (1-4), Violas (5-8), Cellos (1-3), and Cellos/Double Basses (4-6). The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The measures are divided into two systems. The first system (measures 496-497) shows a complex micropolyphonic texture with many sixteenth notes. The second system (measures 498-499) continues the texture. The score is labeled '496' at the beginning of the first system.

przykład nr 13, *Symfonia*, takty 496-497, skrzypce I, II, altówki i wiolonczele, elementy mikropolifonii

Przykład nr 14 prezentuje użycie omawianej faktury ze zmianą barwową z *ordinario* na *sul ponticello* w taktach 546-547 w skrzypcach I, II, altówkach i wiolonczelach.

¹⁰ Constantin Floros, *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2014, s. 89-94.

W poprzedzających to zjawisko taktach (542-543) występuje oznaczenie *ordinario*. Od taktu 547. została zastosowana transpozycja o oktawę wyżej wspomnianej faktury w skrzypcach I i II.

przykład nr 14, *Symfonia*, takty 544-555, skrzypce I, II, altówki i wiolonczele, elementy mikropolifonii

2.1.6. Aleatoryzm kontrolowany

Aleatoryzm kontrolowany to technika kompozytorska, która w omawianym utworze funkcjonuje w postaci zapisu nutowego umieszczonego w ramce, gdzie czarna linia wychodząca z jej prawej strony oznacza powtarzanie podanego materiału w zapisanej – niejednokrotnie zmieniającej się w czasie – dynamice. Wysokości dźwięku, przybliżone wartości rytmiczne, zmiany dynamiczne, czas rozpoczęcia i zakończenia gry tej struktury są ustalone. Każdy wykonawca gra swoją partię we własnym tempie. To technika, która nie różni się w swoich założeniach realizacyjnych od tego, w jaki sposób używał jej m.in. Witold Lutosławski¹¹, lecz kontekst jej użycia jest inny. W przypadku poniższej faktury można zaobserwować wysokości dźwięku, które są w obrębie interwału około sekundy wielkiej (gis^2 - ais^2), co w rezultacie jest połączeniem aleatoryzmu kontrolowanego z techniką centrów dźwiękowych, która tutaj została zastosowana w zakresie częstotliwości około od 834 do 936 Hz dla $a^1=442$ Hz.¹²

¹¹ Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, Polskie Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 92-96.

¹² por. s. 47, s. 65.

przykład nr 15, *Symfonia*, takty 249-251, flety i oboje, aleatoryzm kontrolowany

Przykład nr 16 ilustruje użycie aleatoryzmu kontrolowanego w połączeniu z fakturą nawiązującą do sonoryzmu omówioną na przykładzie nr 12.¹³

przykład nr 16, *Symfonia*, takty 427-433, flety, oboje, klarnety, aleatoryzm kontrolowany

¹³ por. s. 17.

2.1.7. Dźwiękonaśladownictwo

W związku z tym, że chętnie stosuję w moich utworach nawiązania do przyrody i imitację dźwięków zwierząt¹⁴ w *Symfonii* pojawiła się faktura naśladowująca odgłosy m.in. łabędzi. Opracowanie materiału muzycznego do uzyskania omawianych struktur powstało poprzez samodzielnie wykonanie nagrania dźwięków wspomnianych ptaków na terenie Jeziora Ełckiego, analizę spektralną nagranych próbek w oprogramowaniu *Spear*¹⁵, a następnie notację otrzymanych (przybliżonych) struktur melodyczno-rytmicznych w instrumentach, które były najbliższe brzmieniowo w danym rejestrze względem odgłosów łabędzi (np. flety, oboje, klarnety). Kluczową cechą odgłosów tych ptaków była ich nieprzewidywalność rytmiczna. Zastosowanie aleatoryzmu kontrolowanego znacząco ułatwiło realizację rytmiczną tej warstwy. Poniżej znajduje się przykład faktury imitującej odgłosy łabędzi.¹⁶

The image shows a musical score for six staves, labeled on the left as fl I, fl II, fl III/picc, ob I, ob II, and ob III. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure is marked with a box containing the number 249 and the dynamic marking *pp*. The second measure is marked with the dynamic marking *mp*. The notation consists of various notes, rests, and accidentals, representing the imitative sound of swans.

przykład nr 17, *Symfonia*, takty 249-251, flety i oboje, faktura imitująca odgłosy łabędzi

¹⁴ między innymi w utworach *The Painted Bird* (2024) na zespół kameralny i elektronikę czy *data processing* (2019) na zespół kameralny

¹⁵ *Spear* – oprogramowanie przedstawiające widmo dźwięku wybranej próbki dźwiękowej

¹⁶ por. przykład nr 15, s. 20.

2.2. Techniki wykonawcze

W tym podrozdziale opiszę wybrane techniki wykonawcze, które można wyróżnić w *Symfonii*. Skupię się przede wszystkim na tych, które są w mojej ocenie charakterystyczne dla tej kompozycji i mają znaczący wpływ na jej rezultat brzmieniowy.

2.2.1. Gra na niestandardowo złożonym kłarnecie

W *Symfonii* została zastosowana gra na niestandardowo złożonym kłarnecie, który składa się wyłącznie z ustnika (ze stroikiem), baryłki i czary głosowej. Ze względu na brak ścisłego połączenia między baryłką a czarą, niezbędne jest trzymanie jedną ręką złącza baryłki i czary oraz jednoczesne zmienianie wysokości dźwięków drugą ręką. Polega to na stopniowym zamykaniu i otwieraniu ręką spodu czary głosowej. W rezultacie otrzymywana jest wysokość jest w zakresie około g^2 - a^2 , który jest zbliżony do skali odgłosów łabędzi. Poniżej znajduje się fotografia prezentująca omawiane złożenie kłarnetu.



przykład nr 18, złożenie kłarnetu z ustnika (ze stroikiem), baryłki i czary głosowej (fot. Ż. Rydzewska)

Poniżej przedstawiony jest zapis partyturowy tej techniki wykonawczej.



przykład nr 19, *Symfonia*, takty 265-266, partia kłarnetu II, gra na ustniku, baryłce i czarze głosowej

2.2.2. Multifony

Kolejną techniką wykonawczą wpływającą w szczególności na harmonikę kompozycji są multifony w partiach instrumentów dętych drewnianych. Warto zauważyć, że dane

wysokości dźwięku w multifonach różnią się w zależności od dynamiki. Korzystając z tej cechy, w celu uzyskania odchyleń mikrotonowych czy ćwierćtonowych, w utworze stosuję np. połączenia dwóch tych samych multifonów, we dwóch instrumentach jednocześnie, lecz w innej dynamice.

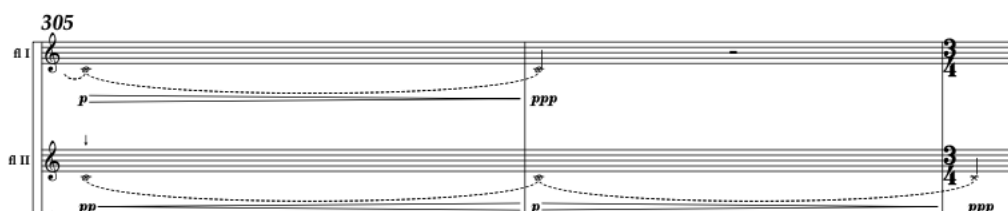


przykład nr 20, *Symfonia*, takty 324-325, partia klarnetu I i II, multifon

Istotną kwestią jest relacja wysokości dźwięku multifonów i dźwięków występujących w innych instrumentach w tym samym czasie.¹⁷ Można to porównać do próby zinstrumentowania danego multifonu. Wysokości dźwięku obecne w multifonie pojawiają się w innych instrumentach jednocześnie lub stają się przedłużeniem tego współbrzmienia. Kluczowym aspektem tego rozwiązania kompozytorskiego jest sposób dodawania tych wysokości do multifonu. Stosując tę metodę i chcąc wprowadzać inne instrumenty do brzmienia danego multifonu możliwie niezauważalnie, istotną rolę odgrywa dynamika, w jakiej pojawia się dany dodatkowy dźwięk.

2.2.3. Dźwięki powietrza

Dźwięki powietrza (ang. *air sounds*) uzyskiwane są najczęściej poprzez dmuchanie w instrument przy zakryciu wszystkich klap (flety, klarnety), dmuchanie w szyjkę instrumentu bez stroika (fagot) czy dmuchanie w instrument z odwróconym ustnikiem (instrumenty dęte blaszane). Zapis dźwięku powietrza polega na przekreśleniu główki nuty x.

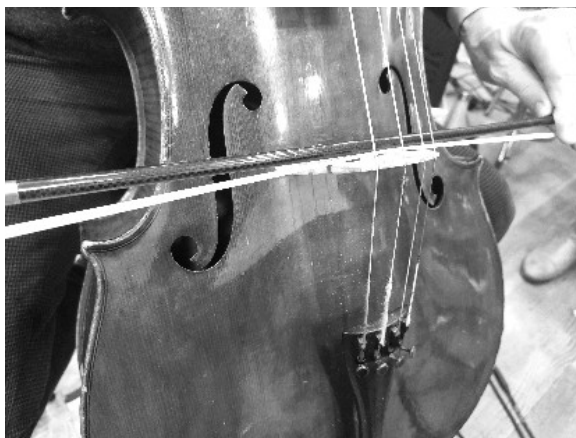


przykład nr 21, *Symfonia*, takty 305-306, partia fletu I i II, dźwięki powietrza

¹⁷ To zagadnienie szerzej omawiam w podrozdziale 3.2. o harmonice (por. s. 38).

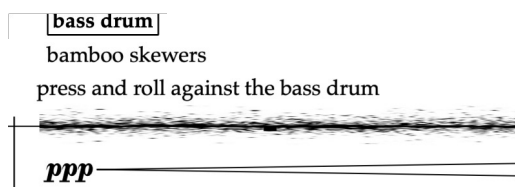
2.2.4. Efekt trzeszczenia

W kompozycji zostały użyte dźwięki mające przypominać trzeszczenie czy szeleszczenie, które były omówione w kontekście elementów sonoryzmu.¹⁸ Efekt trzeszczenia można uzyskać poprzez subtelne dociskanie włosia smyczka do podstawka i zmianę kąta nachylenia smyczka względem instrumentu. Ten zabieg najlepiej sprawdza się w wiolonczelach i kontrabasach ze względu na duże rozmiary ich podstawków. Zapis tego efektu przedstawiony jest w przykładzie nr 10. Poniżej znajduje się fotografia prezentująca miejsce umieszczenia smyczka. W przypadku obaw wykonawczych, można wspomóc się użyciem dodatkowego smyczka, którego włosie mogłoby być potencjalnie w ten sposób eksploatowane, nie narażając głównego smyczka na nadmierne obciążenia.



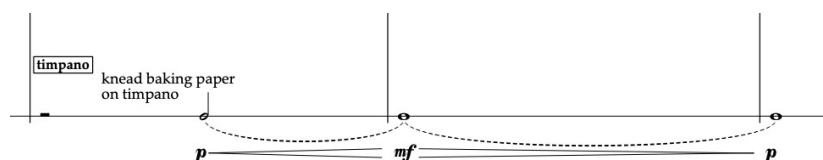
przykład nr 22, zdjęcie prezentujące umiejscowienie smyczka podczas realizacji efektu trzeszczenia,
fot. Ż. Rydzewska

W instrumentach perkusyjnych naśladowanie trzeszczenia zostało zrealizowane poprzez przyciskanie i obracanie pałeczek bambusowych do bębna wielkiego oraz poprzez ugniatanie papieru do pieczenia na kotle.



przykład nr 23, *Symfonia*, takt 390, partia perkusji I,
przyciskanie i obracanie pałeczek bambusowych na bębnie wielkim

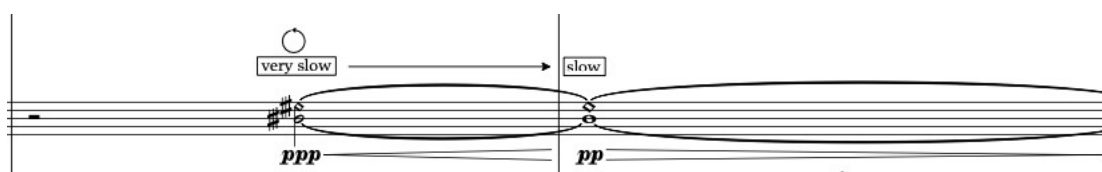
¹⁸ por. s. 15.



przykład nr 24, *Symfonia*, takt 399, partia perkusji IV, ugniatanie papieru do pieczenia na kotle

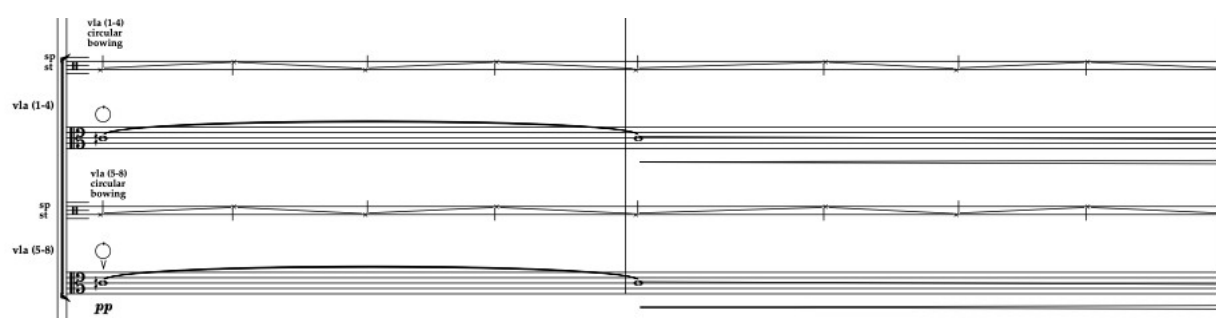
2.2.5. Ruch okrężny smyczkiem

W instrumentach smyczkowych w *Symfonii* występuje ruch okrężny smyczkiem (ang. *circular bowing*). Jest to gra *arco* z płynnym przejściem między *sul ponticello* a *sul tasto* poprzez kolisty ruch smyczka wzdłuż strun. W utworze ten efekt jest zapisywany na dwa sposoby. W pierwszym (przykład nr 25) nie znajduje się określony precyzyjnie kierunek smyczka, rytm i tempo wykonania, lecz adnotacja tekstowa sugerująca przybliżone tempo ruchu według uznania wykonawców. Synchronizacja agogiczno-rytmiczna nie jest wymagana.



przykład nr 25, *Symfonia*, takt 191-192, partia altówek (1-4, klucz altowy), okrężny ruch smyczkiem bez zapisu kierunku i rytmu, z sugestią indywidualnej realizacji zmian między *sul ponticello* a *sul tasto* (bez synchronizacji)

Drugi przykład przedstawia ruch okrężny smyczkiem z określonym rytmem, tj. momentem przejścia z *sp* (*sul ponticello*) do *st* (*sul tasto*).



przykład nr 26, *Symfonia*, takty 314-315, altówki, ruch okrężny smyczkiem z określonym rytmem i kierunkiem zmian z gry *sul ponticello* do *sul tasto*, przedstawionym na dodatkowych pięcioliniach

2.2.6. „Efekt mewy”

Glissando na flażolecie bez zmiany rozstawu palców w trakcie jego wykonywania pozwala na uzyskanie przerywanych krótkich glissand flażoletowych, które w brzmieniu przypominają odgłosy mewy, dając nazwę tej technice „efekt mewy” (ang. *seagull effect*). W *Symfonii* grane w ten sposób glissanda flażoletowe tworzą warstwę brzmieniową mającą na celu przypominać stado mew.

The image shows a musical score for measures 27-29 of a symphony. The score is written for five parts: vla (5-8), vc (1-3), vc (4-6), db (1-2), and db (3-4). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'simile' (simile). The 'seagull effect' is indicated by a slanted line with a downward arrow, labeled 'seagull effect sempre'. The effect is performed in measures 27-29, with the first measure (27) showing the beginning of the effect. The second measure (28) shows the continuation of the effect, and the third measure (29) shows the end of the effect. The effect is performed by the vla (5-8), vc (1-3), vc (4-6), and db (3-4) parts. The db (1-2) part is silent in these measures. The effect is marked with 'mp' and 'simile'.

przykład nr 27, *Symfonia*, takty 27-29, partie altówek (5-8), wiolonczel (1-6) i kontrabasów (3-4),
imitacja odgłosów stada mew

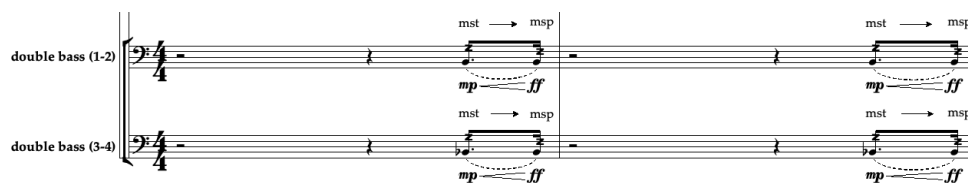
2.3. Instrumentacja i zjawiska kolorystyczne

Zagadnienia związane z instrumentacją oraz zjawiskami kolorystycznymi stanowią istotny aspekt kolorystyki, czyli omówionego w trzecim rozdziale niniejszego opisu elementu dzieła muzycznego. Ze względu na szeroki zakres tematyczny zasadne wydaje się odrębne omówienie przede wszystkim instrumentacji, w tym zjawisk kolorystycznych, które z jej udziałem powstają. Jednym z głównych czynników wpływających na decyzje instrumentacyjne jest zastosowanie scharakteryzowanej wcześniej techniki centrów dźwiękowych. W sytuacji dobrania danego centrum i budowania współbrzmień na jego podstawie, powierzam dźwięki o zbliżonej wysokości kilku instrumentom, biorąc pod uwagę ich skalę i właściwości brzmieniowe. Poniżej znajduje się początkowy fragment kompozycji przedstawiający sekcję instrumentów dętych blaszanych. Warto zwrócić uwagę, że oprócz zmian dynamicznych, które mają miejsce na przestrzeni każdego taktu, można odnaleźć zmiany barwowe powstające dzięki otwieraniu i zamykaniu czary głosowej w rogach czy tłumika *wah-wah* w trąbkach i puzonach.

The image displays a musical score for a brass section, spanning measures 1 to 6. The instruments listed on the left are Horns I, II, III, and IV; Trumpets I, II, and III; Trombones I, II, and III; Bass Trombone; and Tuba. The score is written in 4/4 time. Dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff* are used throughout. Articulation markings like *trah-wah* are present for the Trumpets and Trombones, indicating specific color changes. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the complex interplay of sound colors and dynamics in this section.

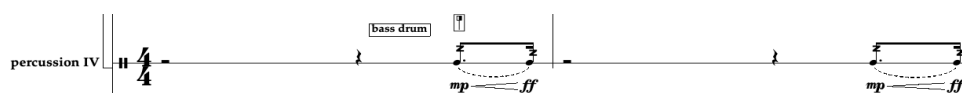
przykład nr 28, *Symfonia*, takty 1-6, instrumenty dęte blaszane, zmiany barwowe

W dwóch pierwszych taktach *Symfonii* zastosowane zostało połączenie *tremola* kontrabasów grających w interwale sekundy małej z *tremolem* na bębnie wielkim. *Crescendo* jest realizowane przez te instrumenty jednocześnie, a zmianę barwy wraz ze wzrostem dynamiki dopełnia przejście z gry *molto sul tasto* do *molto sul ponticello* w kontrabasach (por. przykład nr 29).



przykład nr 29, *Symfonia*, takty 1-2, kontrabasy, zmiany barwowe

Poniższy przykład przedstawia partię bębna wielkiego, który gra *tremolo* realizując zmiany dynamiczne jednocześnie z kontrabasami (por. przykład nr 30).

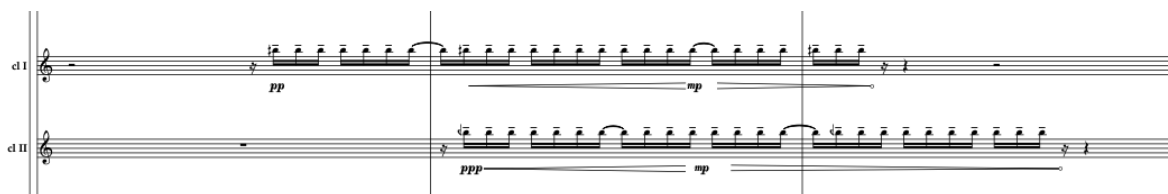


przykład nr 30, *Symfonia*, takty 1-2, bęben wielki (perkusja IV), gra *tremolo* z kontrabasami

Na przestrzeni taktów 22-43 znajdują się struktury, w których pojawiają się repetycje tych samych dźwięków w obrębie danego głosu. Instrumentami wykonującymi te partie są flety, klarnety i trąbki (przykłady nr 31, 32 i 33). Znaczącym aspektem tego zabiegu instrumentacyjnego jest, po pierwsze, zbliżona wysokość dźwięku, a po drugie, dynamika, w jakiej te instrumenty zaczynają i kończą grać. Zaprezentowane w poniższych przykładach odcinki nakładają się na siebie we omawianym fragmencie kompozycji. Opisywana warstwa jest kontynuowana przez wibrafon i harfę (przykład nr 34), co zmienia nieco charakter tej struktury, gdyż oba te instrumenty mają inną charakterystykę początku dźwięku niż instrumenty dęte.



przykład nr 31, *Symfonia*, takty 22-24, flet I i II, partie instrumentalne wokół centrum dźwiękowego a^2



przykład nr 32, *Symfonia*, takty 22-24, klarnet I i II, partie instrumentalne wokół centrum dźwiękowego a^2

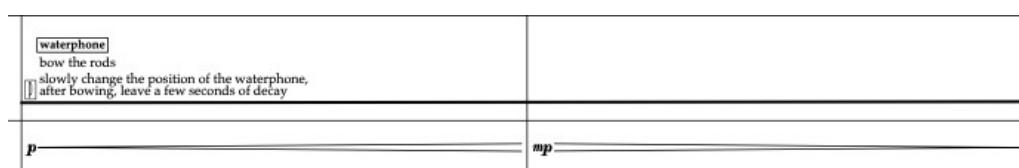


przykład nr 33, *Symfonia*, takty 25-27, trąbki I i II, partie instrumentalne wokół centrum dźwiękowego a^2



przykład nr 34, *Symfonia*, takty 27-28, wibrafon (perkusja III) i harfa,
partie instrumentalne wokół centrum dźwiękowego a^2

Poniżej na dwóch przykładach zostało przedstawione połączenie dźwięku instrumentu perkusyjnego waterphone z „efektem mewy” w instrumentach smyczkowych na przestrzeni czterech taktów. Na waterphone’ie wykonawca gra smyczkiem po metalowych prętach instrumentu, następnie powoli zmienia pozycję instrumentu, aby uzyskać efekt falowania dźwięku. W instrumentach smyczkowych wskazane glissanda flażoletowe bez zmiany układu ręki mają podobny charakter barwowy jak waterphone grany *arco*, który w toku trwania struktury wypełnionej „efektem mewy” koloryzuje ją swą delikatną, lecz metaliczną barwą oraz charakterystyczną oscylacją wysokich dźwięków o niewielkim ambitusie.



przykład nr 35, *Symfonia*, takty 40-41, waterfon (perkusja II), gra *arco*

przykład nr 36, *Symfonia*, takty 38-41, „efekt mewy” w instrumentach smyczkowych

Poniższy fragment przedstawia połączenie omawianych zabiegów instrumentacyjnych tj. warstwy repetycji tej samej wysokości dźwięku w wibrafonie i harfie, wygaszanie faktury z „efektem mewy” (skrzypce I) i wprowadzenie repetywanych flażoletów.

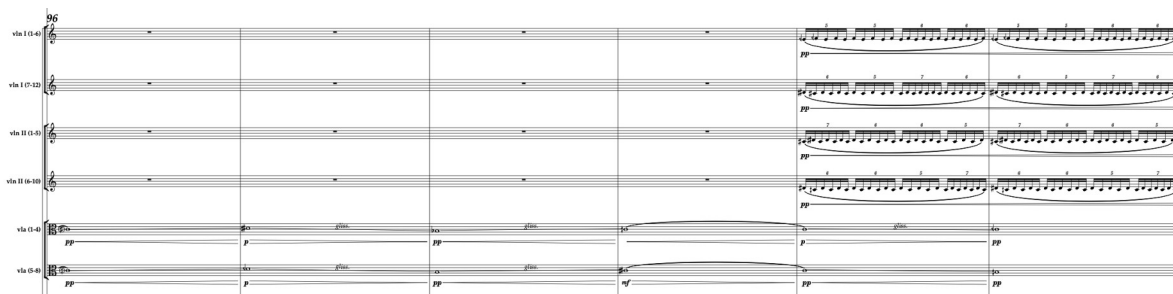
przykład nr 37, *Symfonia*, takty 54-57, wibrafon (perkusja III), harfa, skrzypce I i II, altówki i wiolonczele, złączenie faktur

Kolejnym istotnym aspektem instrumentacyjnym jest użycie repetycji tego samego dźwięku w instrumentach dętych blaszanych, gdzie następuje jej indywidualna realizacja z uwzględnieniem, że każdy wykonawca ma zacząć od szybkiego do możliwie najszybszego powtarzania wskazanej wysokości. Oprócz zagęszczenia występowania omawianych dźwięków następuje w poniższym fragmencie paralelizm dynamiczny tych gestów muzycznych. Wraz z przyspieszeniem repetycji wzrasta dynamika, a w celu rozbudowania kulminacji w takcie 89. pojawiają dwa bębny wielkie grające w różnych rytmach (perkusja I i IV). Cała ta struktura jest użyta w celu osiągnięcia falującej warstwy brzmieniowej, która ostatecznie kończy się kulminacją w takcie 91.

przykład nr 38, *Symfonia*, takty 88-91, instrumenty dęte blaszane i perkusja, kulminacja

Na przestrzeni taktów 96-101 można odnaleźć elementy augmentacji, które znajdują się w partiach altówki i skrzypiec I i II. Nie jest to zabieg zrealizowany bezpośrednio, lecz opiera się na podobnym mechanizmie. Wolne glissanda w altówkach opierają się na geście płynnego przejścia pomiędzy wysokościami skoncentrowanymi w pobliżu *cis*¹. W takcie 100. pojawia się ruch szesnastkowy w skrzypcach I i II w niedalekiej odległości od wspomnianej wysokości tworzący efekt drgającej siatki. Materiał wysokościowy

pochodzący z altówek został przetransponowany i zagęszczony w głosach skrzypiec I i II bez uwzględnienia glissand pomiędzy dźwiękami.



przykład nr 39, *Symfonia*, takty 96-101, skrzypce I, skrzypce II i altówki, dyminucja

Poniższa struktura przedstawia zagęszczony ruch w zakresie wysokości między *F* a *f* w partiach klarnetów i fagotów. Poniższe gesty muzyczne są podobne rytmiczne do opisywanych wcześniej struktur w skrzypcach I i II. Różnią się przede wszystkim szerokością interwałów i kierunkiem ich budowy. Połączenie klarnetów i fagotów w tym rejestrze miało na celu wytworzyć nie tylko gęstą i ruchliwą, lecz także ciepło brzmiącą fakturę zróżnicowaną zmianami dynamicznymi.



przykład nr 40, *Symfonia*, takty 88-91, klarnet I, II, klarnet basowy, fagot I i II,
ruch w zakresie wysokości między *F* a *f*

Poniżej znajdują się partie perkusji I, II i III, w których występuje gra *arco* na dwóch waterphone'ach i misach tybetańskich na kotle z glissandami realizowanymi pedałem kotła. Podobnie, jak w przypadku połączenia waterphone'ów z „efektem mewy” w instrumentach smyczkowych, występuje tu zestawienie następujących elementów barwowych: wysoki rejestr, gra *arco* na metalofonach i oscylacja wokół danej wysokości dźwięku.

The image shows a musical score for three percussion parts: perc I, perc II, and perc III. The score covers measures 283 to 286. Perc I and II play waterphone, with instructions to 'slowly change the position of the waterphone, after bowing, leave a few seconds of decay'. Perc III plays timpani and bowls, with instructions to '3 singing bowls on timpani' and 'bow the bowls in turn, make glissandi with timpani pedal'. Dynamic markings include *pp* and *f*.

przykład nr 41, *Symfonia*, takty 283-286, gra *arco* na waterphone'ach i misach tybetańskich na kotle (perkusja I-III)

Poniżej znajduje się *tutti* orkiestrowe, gdzie niemalże wszyscy wykonawcy grają dźwięki skoncentrowane w pobliżu zakresu wysokości d^1-e^1 . Poprzez zagęszczenie faktury i coraz szybsze powtarzanie zostaje uzyskana siatka dźwiękowa w jednym konkretnym rejestrze. W drugim, niskim, instrumentami, które realizują warstwę wspomagającą uzyskanie kulminacji, są kontrafagot, puzon basowy, tuba, tam-tam (perkusja I), bęben wielki (perkusja IV), kontrabasy (1-4). Harfa i wibrafon (perkusja III) w takcie 242. realizują jeszcze warstwę poprzednią bazującą na repetycji dźwięku a^2 .

The image displays a page from a musical score, specifically measures 242 through 244 of a symphony. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The measures are marked with a 'tutti' dynamic, indicating a loud, full orchestral sound. The notation is dense, with many notes and rests across the staves. The page number '242' is visible at the top left and bottom left of the score area.

przykład nr 42, *Symfonia*, takty 242-244, *tutti* orkiestrowe skoncentrowane w pobliżu zakresu wysokości d^1 - e^1

ROZDZIAŁ III

Analiza wybranych elementów dzieła muzycznego w *Symfonii*

W niniejszym rozdziale przeanalizuję wybrane elementy dzieła muzycznego w *Symfonii*. Każdy z nich omówię w oddzielnych podrozdziałach, lecz ich wzajemne relacje – równie ściśle także względem użytych technik kompozytorskich i wykonawczych – i nierozłączność ich występowania, sprawiają, że nieodzowne jest wykazywanie integralności i przenikania się analizowanych zjawisk, przyglądając się im nieraz kilkakrotnie, z różnych perspektyw.

3.1. Melika

Przebiegi wysokościowe i ich sposób funkcjonowania w utworze były ważnym parametrem decyzyjnym towarzyszącym procesowi kompozytorskiemu, który miał znaczący wpływ na działania związane z innymi elementami dzieła muzycznego.

Dobór wysokości dźwięku wynikał z wielu czynników technicznych, takich, jak uwarunkowania konstrukcyjne instrumentów (struny, multifony, skala danego instrumentu i barwa w danym rejestrze) czy ruchliwość instrumentu zależna od rejestru. Decyzje kompozytorskie w tym zakresie były także uwarunkowane założeniami dokonanymi przed napisaniem utworu (np. w zakresie wyboru częstotliwości poszczególnych centrów dźwiękowych, doboru technik kompozytorskich, zabiegów instrumentacyjnych) i wpłynęły znacząco na ostateczny kształt materiału wysokościowego, co starałam się wykazać również w poprzednim rozdziale.

Omówione centra dźwiękowe, efekt dudnienia i nawiązanie do techniki spektralnej to kluczowe techniki, a zarazem inspiracja i materiał źródłowy dla doboru wysokości dźwięków, struktur melicznych w partiach poszczególnych instrumentów, dlatego powrót do tych zagadnień jest konieczny dla omówienia meliki w *Symfonii*. Można wyróżnić dwa przeważające w kompozycji centra dźwiękowe syntezujące pozostałe wspomniane techniki kompozytorskie. Pierwsze jest skoncentrowane wokół wysokości a w różnych oktavach, drugie występuje w przedziale c^1 - f^1 . Wibrafon (perkusja III) i harfa realizują skoki oktavowe (takty 16-17), skrzypce I i II mimo wcześniejszej gry a^1 w takcie 16. grają wysokości o ćwierćtonu wyżej lub niżej od tego dźwięku. Wiolonczele grają flażolety kwartowe, skutkujące wysokościami a^2 i a^2 podwyższonymi o ćwierćtonu. Kontrabasom powierzono wysokości H^1 i B^1 , które – znajdując się w bliskości dźwięku A^1 – dają dysonujące brzmienie.

Ponadto, ich kontrastujące cechy wyróżnia niski rejestr oraz połączenie omawianej struktury z partią bębna wielkiego (perkusja IV).

przykład nr 43, *Symfonia*, takty 14-17, centrum dźwiękowe wokół wysokości *a* w różnych oktavach

Kolejne centrum dźwiękowe skoncentrowane jest w zakresie wysokości około c^1 - f^1 . Poniżej znajduje się przykład materiału wysokościowego (takty 242-244) w skrzypcach I, II, altówkach i wiolonczelach, gdzie wykonawcy realizują materiał wysokościowy w zakresie od c^1 podwyższonego o ćwierć tonu do f^1 obniżonego o ćwierć tonu.

przykład nr 44, *Symfonia*, takty 242-244, skrzypce I i II, altówki i wiolonczele, centrum dźwiękowe w zakresie

c^1 - f^1

W tych samych taktach instrumenty dęte (poza kontrafagotem, puzonem basowym i tubą) wykonują struktury, które zagęszczają się rytmicznie wokół zakresu wysokości cis^1 - e^1 .

Dobór rejestru tego centrum dźwiękowego był zależny od technicznych i przede wszystkim skalowych możliwości gry instrumentów orkiestrowych. Przedział wysokości dźwięków cis^1-e^1 znajduje się w skali znacznej większości większości instrumentów orkiestrowych.

The image displays a musical score for measures 242-244 of a symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, and Contrabass. The second system includes staves for Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, and Tuba. The notation shows various musical notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the context of the score.

przykład nr 45, *Symfonia*, takty 242-244, instrumenty dęte drewniane i blaszane,
centrum dźwiękowe w zakresie cis^1-e^1

3.2. Harmonika

Czynniki takie, jak wybór wysokości dźwięków – omawiany w podrozdziale 3.1. niniejszego opisu – oraz sposoby opracowywania materiału dźwiękowego – przedstawione w podrozdziale 2.1. – znacząco wpłynęły na kompozytorskie decyzje dotyczące harmoniki w *Symfonii*. W rezultacie, gdy połączą się dwa najczęściej występujące centra dźwiękowe użyte w kompozycji, otrzymany zostanie określony zakres współbrzmień stanowiący podstawę harmoniczną utworu.

W poniższym przykładzie można wskazać współbrzmienia, które oscylują w odchyleniach ćwierćtonowych (wyjątek d^1 w skrzypcach II [6-10]) w różnych oktavach wokół dźwięków a i cis tworząc interwały – w redukcji oktavowej – pomiędzy tercją małą a kwartą czystą lub odwracając ich kierunek – pomiędzy sekstą wielką a kwintą czystą. Wskutek zastosowania ćwierćtonów w technice centrów dźwiękowych i glissand o niewielkim ambitusie (na przykład skrzypce I, takty 8-9, glissanda o rozpiętości ćwierćtonu i półtonu) można wyróżnić w kompozycji elementy mikrotonowości mające znaczenie w kontekście kształtu harmoniki *Symfonii*.

The image shows a musical score for string instruments (violins I and II, violas I and II, violoncellos, and double basses) across measures 7 to 13. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, *f*, and *fz*. Some measures include glissando markings. The score illustrates the complex harmonic textures created by the combination of different sound centers around a and cis .

przykład nr 46, *Symfonia*, takty 7-13, instrumenty smyczkowe,
współbrzmienie wynikające z połączenia dwóch centrów dźwiękowych około a (w różnych oktavach) oraz cis^1

W dalszym przebiegu kompozycji następuje rozbudowanie materiału wysokościowego poprzez wypełnienie przestrzeni dźwiękowej wokół a aż do cis (różne oktawy). Następnie pojawiają się (także w różnych oktavach) wysokości ges , g , as , b , h i c oraz c z podwyższeniem o ćwierćtonu, przy czym wysokości dźwięków d , dis , e i f zostały

pominięte. Struktura wymienionych dźwięków i składających się na nią interwałów przypomina zestaw klasterów o małym ambitusie umiejscowionych w różnych oktavach. Poniżej przedstawiony jest fragment sekcji instrumentów dętych blaszanych oraz partie harfy (*bisbigliando* na dźwiękach his^3 i c^4), skrzypiec I, II i altówek w taktach 73-76, w których to zjawisko występuje.

Fragment partitur instrumentów dętych blaszanych (horny I-IV, trumpet I-III, trombone I-II, tuba) w taktach 73-76. Instrumenty wykonują melodie i akordy, które tworzą strukturę klasterów. Dynamika zmienia się od *pp* do *ff*.

przykład nr 47, *Symfonia*, takty 73-76, instrumenty dęte blaszane,
brzące wysokości dźwięku: *ges*, *g*, *as*, *b* i *h* (różne oktawy)

Fragment partitur harfy, skrzypiec I i II oraz altówek w taktach 73-76. Harfa wykonuje partię *bisbigliando* na dźwiękach *h*, *c* (*his*) i *cis*. Skrzypce i altówki wykonują melodie i akordy. Dynamika zmienia się od *pp* do *ff*.

przykład nr 48, *Symfonia*, takty 73-76, harfa, skrzypce I, II i altówki,
wysokości dźwięku *h*, *c* (*his*) i *cis* (różne oktawy)

Jak już zostało wspomniane w podrozdziale 2.2. o technikach wykonawczych, ważnym elementem wpływającym na harmonię w utworze są wysokości dźwięków pochodzące z multifonów. Poniżej znajduje się przykład, w którym wysokości dźwięku multifonów klarnetu I i II są zbliżone do tych, które są we flecie I i II, oboju I oraz trzech trąbkach. Jest to również zabieg powiązany z instrumentacją kompozycji, który jest determinowany mikrotonowym układem harmonicznym występującym w multifonie. W rezultacie otrzymane zostaje współbrzmienie oscylujące wokół dźwięków *cis* i *gis* (w różnych oktawach) pochodzące z partii klarnetów, które następnie dopełniają pozostałe wymienione instrumenty dęte. Naśladowanie wysokości dźwięków wspomnianych multifonów nie zawsze przebiega precyzyjnie, co jest efektem zamierzonym i oczekiwanym. Odchylenia od imitowanego współbrzmienia występują najczęściej maksymalnie o około ćwierćtonu.

przykład nr 49, *Symfonia*, takty 318-323,
harmonia oparta na współbrzmieniach multifonów klarnetu I i II

Możemy wyróżnić też takie sytuacje, gdy klarnety nie grają, lecz inne instrumenty wykonują współbrzmienie wywiedzione ze składowych ich multifonu. Poniższy fragment partytury (przykład nr 50) przedstawia takty 314-317, w których zachodzi antycypacja układu harmonicznego wywodzącego się z partii klarnetu I i II. Omawiane naśladownictwo multifonu realizuje flet I, flet II, obój I, trąbka I i trąbka II. Materiał źródłowy, z którego pochodzi wspomniana imitacja harmoniczna, pojawia się w taktach 320-321 (przykład nr 49).

The image displays a musical score for measures 314 through 317. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I (fl. I), Flute II (fl. II), Oboe I (ob. I), Oboe II (ob. II), Clarinet I (cl. I), Clarinet II (cl. II), Bassoon I (bas. I), Bassoon II (bas. II), and Cello (cel.). The second system includes staves for Horn I (hon. I), Horn II (hon. II), Horn III (hon. III), Horn IV (hon. IV), Trumpet I (tp. I), Trumpet II (tp. II), and Trombone (tr.). Measure 314 is marked with a '314' and a 'timbre shift (very slow)' instruction. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ppp' (pianississimo) and 'pp' (pianissimo). The notation indicates a complex harmonic structure with antiphonal imitation between the instruments.

przykład nr 50, *Symfonia*, takty 314-317, antycypacja harmoniczna multifonów klarnetu I i II
realizowana w partiach fletu I i II, oboju I, trąbki I i II

3.3. Rytmika i metryka

Rytmika w *Symfonii* na przestrzeni całego utworu ma kluczowe znaczenie napięcio- i fakturotwórcze. Szczególnie wyrazistym przykładem jest zagęszczanie i rozrzedzanie się struktur rytmicznych w poszczególnych grupach instrumentów, co samo w sobie staje się elementem nie tylko fakturo-, ale i formotwórczym. Można wyróżnić między innymi budowanie kulminacji i pojawianie się gęstych rytmicznie faktur, a także uspokojenie akcji muzycznej i rzadsze struktury rytmiczne. Poniżej znajduje się przykład (takty 235-238), który przedstawia dodawanie kolejnych warstw rytmicznych, które przyczyniają się do budowy kulminacji aż do taktu 244.

The image displays a musical score for measures 235 through 238 of a symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I (fl I), Flute II (fl II), Flute III/Oboe (fl III/ob III), Oboe I (ob I), Oboe II (ob II), Oboe III (ob III), Clarinet I (cl I), Clarinet II (cl II), Bassoon I (bsn I), Bassoon II (bsn II), and Contrabassoon (cbasn). The second system includes staves for Horn I (hn I), Horn II (hn II), Horn III (hn III), Horn IV (hn IV), Trumpet I (tp I), Trumpet II (tp II), and Trumpet III (tp III). The notation shows a progressive layering of rhythmic patterns across the instruments, with dynamic markings such as *pp* and *ppp* indicating a crescendo in intensity.

przykład nr 51, *Symfonia*, takty 235-238, instrumenty dęte drewniane, rogi i trąbki,
warstwy rytmiczne zagęszczające fakturę

Kolejny przykład związany z rytmiką w *Symfonii* prezentuje rozrzedzanie faktury poprzez „wymierzone” spowolnienie określonych zjawisk rytmicznych. Jest to „strukturalne *ritenuto*”, tj. pojawianie się powtarzanych wysokości coraz rzadziej mimo braku zmiany

tempa. Wspomniane warstwy można zauważyć w partiach rogów, puzonów, wibrafonu (perkusja III) i skrzypiec II.

The image displays a musical score for Example 52, covering measures 152 to 157. The score is organized into several systems of staves. The top system includes parts for four horns (Hr I-IV), four trumpets (Tpt I-IV), three trombones (Tbn I-III), and a tuba (Tuba). The second system features four percussion parts (perc I-IV) and a harp (Hrp). The third system contains parts for four violins (vln I-IV), two violas (vln II, Vla), two cellos (vc I, Vc), and a double bass (vc II, Kb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *ppp*. The score illustrates a complex texture with multiple layers of sound, particularly in the brass and woodwind sections, and a rhythmic pattern that changes throughout the measures.

przykład nr 52, *Symfonia*, takty 152-157, instrumenty dęte blaszane, wibrafon (perkusja III), harfa, skrzypce I i II, altówki, wiolonczele, rozrzedzanie faktury poprzez zmiany rytmiczne

Kolejnym istotnym w kontekście omawianego w tym podrozdziale tematu zjawiskiem, jest niewielka oscylacja rytmiczna (pomiędzy równymi, czterema szesnastkami a kwintolami szesnastkowymi) na powtarzającej się wysokości, która ma za zadanie wywoływać złudzenie przyspieszenia i zwalniania tempa utworu. W poniższym fragmencie (takty 212-216) można odnaleźć repetycję czterech lub pięciu dźwięków na jedną miarę w taktach w instrumentach dętych blaszanych (poza tubą).

przykład nr 53, *Symfonia*, takty 212-216, instrumenty dęte blaszane, oscylacja rytmiczna

Poniżej znajduje się fragment partii rogów i trąbek w ostatnich taktach utworu (544-550). Kluczowym elementem w opracowywaniu materiału dźwiękowego było tu powtarzanie danych wysokości w określonym rytmie. Ważnym elementem budowy, zagęszczania i rozrzedzania faktury, a przy tym utrzymywania się wokół wybranego centrum dźwiękowego jest w *Symfonii* repetycja jednej wysokości, o czym wspominałam już na kartach tego opisu. We przedstawianej sytuacji kontrapunktyczno-fakturalnej można wyróżnić powtarzanie jednego dźwięku w danej partii od „szybko” do „możliwe najszybciej”.

przykład nr 54, *Symfonia*, takty 544-550, instrumenty dęte blaszane,
repetycja dźwięku od „szybko” do „możliwe najszybciej”

W przypadku omawiania rytmiki kompozycji warto wspomnieć jeszcze o zmianach metrycznych w *Symfonii*. Nie występują często i są zastosowane zwykle w sytuacji, gdy dana fraza muzyczna zmienia swoją długość. Metrum w kompozycji jest więc elementem

podążającym za strukturami i gestami muzycznymi, i zarazem je porządkującym. Poniższy przykład przedstawia zapis partyturowy sekcji instrumentów dętych blaszanych sześciu początkowych taktów utworu, gdzie znajdują się następujące metra: 4/4 (takty 1-2), 3/4 (takty 3-4), 4/4 (takty 5-6). Występowanie tutaj zmian metrycznych wiąże się ściśle z frazą muzyczną i procesami zachodzącymi w zakresie dynamiki i kolorystyki.

The image shows a musical score for a brass section, measures 1 through 6. The instruments listed on the left are: Horn I in F, Horn II in F, Horn III in F, Horn IV in F, Trumpet I in Bb, Trumpet II in Bb, Trumpet III in Bb, Trombone I, Trombone II, Bass Trombone, and Tuba. The score is written in 4/4 time for measures 1-2, 3/4 time for measures 3-4, and 4/4 time for measures 5-6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

przykład nr 55, *Symfonia*, takty 1-6, instrumenty dęte blaszane, zmiany metrum

3.4. Faktura

Zagadnienie faktury w *Symfonii* wiąże się ściśle z wszystkimi innymi elementami dzieła muzycznego, w szczególności z instrumentacją, materiałem wysokościowym (w tym z rejestrem użycia danej faktury), rytmiką, agogiką oraz harmoniką. Istotnym elementem w doborze warstw fakturalnych występujących w utworze było zastosowanie omówionych w podrozdziale 2.1. technik kompozytorskich jak centra dźwiękowe, mikropolifonia, dźwiękonaśladownictwo, aleatoryzm kontrolowany czy użycie metod opracowywania materiału dźwiękowego wywodzących się z sonoryzmu. W konsekwencji otrzymane rozwiązania fakturalne są determinowane poprzez inne elementy dzieła muzycznego oraz użyte techniki kompozytorskie.

Poniższy przykład przedstawia fakturę powiązaną z techniką centrów dźwiękowych, gdzie występuje jednolita rytmizacja materiału dźwiękowego, a także użycie podobnego rejestru dźwięków. W rezultacie otrzymywana jest faktura klastera z glissandami o niewielkim ambitusie wokół wysokości *cis*¹ i z zapisanym rytmem okrężnego ruchu smyczka.

The image shows a musical score for Example 56, measures 328-334 of the Symphony. The score is for strings II, violas, and cellos/contrabass. It shows a cluster of notes with glissandi and a rhythmic bowing pattern. The notation includes various dynamics like *pp*, *p*, and *f*, and articulation marks like *gliss.* and *div.* The score is written for multiple staves, with some staves having a *div.* marking, indicating a divided part.

przykład nr 56, *Symfonia*, takty 328-334, klaster z glissandami i rytmizacją okrężnego ruchu smyczka,
partia skrzypiec II, altówek i wiolonczel

Kolejnym przykładem faktury powiązanej również z centrami dźwiękowymi jest zastosowana w *Symfonii* mikropolifonia. Występuje w partii skrzypiec I, skrzypiec II, altówek

i wiolonczel w postaci struktur zbliżonych do klastra. Oscylacja wokół danego dźwięku nie jest realizowana – tak jak we wcześniej omawianej fakturze – poprzez glissanda, lecz za sprawą ruchu szesnastkowego pomiędzy dwiema wysokościami w danym głosie. Nieregularna liczba nut na jedną miarę w takcie oraz zbliżony rejestr daje efekt ruszającego się klastra o małym ambitusie w pobliżu wysokości *cis*¹.

The image shows a musical score for measures 239-241 of a symphony. It features multiple staves for various instruments: Violin I (10-12), Violin II (10-12), Violin III (10-12), Violin IV (10-12), Viola I (10-12), Viola II (10-12), Violoncello (10-12), and Double Bass (10-12). The notation is dense, with many sixteenth notes and rests, creating a complex, micro-polyphonic texture. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

przykład nr 57, *Symfonia*, takty 239-241, skrzypce I i II, altówki i wiolonczele, faktura mikropolifoniczna

Dźwiękonaśladownictwo¹⁹ w połączeniu z aleatoryzmem kontrolowanym²⁰ wpłynęło na zastosowanie rozwiązań fakturalnych w kompozycji. W przypadku imitowania odgłosów, powtarzania uzyskanej struktury oraz powierzenia jej wielu instrumentom, otrzymany zostaje efekt swoistej „siatki” dźwiękowej, w której znajdują się zbliżone do siebie gesty muzyczne o podobnym rytmie, rejestrze i materiale wysokościowym w różnych tempach. Poniżej znajduje się przykład omawianej faktury.²¹

The image shows a musical score for measures 249-252 of a symphony. It features staves for Flute I (10-12), Flute II (10-12), Oboe I (10-12), Oboe II (10-12), and Oboe III (10-12). The notation includes many rests and short, repeated musical gestures, creating a sound painting effect. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

przykład nr 58, *Symfonia*, takty 249-252, flety i oboje, faktura z dźwiękonaśladownictwem i aleatoryzmem kontrolowanym

¹⁹ por. s. 21.

²⁰ por. s. 19.

²¹ por. s. 19-21, s. 65.

Poniżej przedstawione są kolejne przykłady faktur w *Symfonii*, które nawiązują do założeń sonoryzmu, a ich materiał dźwiękowy został uporządkowany na podstawie podobnej kolorystyki. Pierwsza z nich powstała poprzez zastosowanie następujących efektów we wskazanych instrumentach: *lip pizzicato* we fletach, *slap tongue* w klarnetach, stłumione *pizzicato* na nieokreślonych wysokościach dźwięku w skrzypcach i przyciskanie włosia smyczka do podstawka w wiolonczelach i kontrabasach.²²

przykład nr 59, *Symfonia*, takty 427-430, flet I i II, faktura sonorystyczna

przykład nr 60, *Symfonia*, takty 427-430, klarnet I i II, klarnet basowy, faktura sonorystyczna

przykład nr 61, *Symfonia*, takty 427-430, skrzypce I, skrzypce II i altówki, faktura sonorystyczna

²² por. s. 15.

Kolejną fakturą mającą związek z sonoryzmem i kolorystyką, a także z dźwiękonaśladownictwem, jest imitacja dźwięku podmuchu wiatru.²³ Jej realizacja następuje poprzez dmuchanie powietrza w szyjki fagotów i kontrafagotu bez stroików oraz w odwrócone ustniki instrumentów dętych blaszanych, a także poprzez szczególny sposób gry na instrumentach perkusyjnych (przyciskanie i ugniatanie pałek bambusowych na bębnie wielkim, okrężne ruchy wykonywane na ocean drumie, pocieranie szczotką po membranie kotła, *tremolo* miękkimi pałkami na bębnie wielkim) kolorystycznie nawiązujący do dźwięku podmuchu wiatru.

przykład nr 62, *Symfonia*, takty 388-395, fagoty, instrumenty dęte blaszane, instrumenty perkusyjne, imitacja podmuchu wiatru

²³ por. s. 16.

3.5. Agogika

Agogika w *Symfonii* pełni znaczącą rolę formotwórczą. Przyspieszanie i zwalnianie tempa utworze jest elementem budującym i wygaszającym momenty kulminacyjne. Agogika służy również jako narzędzie do zagęszczania i rozrzedzania faktury w kompozycji. Poniżej znajduje się schemat w formie tabeli, który przedstawia zjawiska agogiczne: tempa i jego zmiany zastosowane w *Symfonii*.

numery taktów	zjawisko agogiczne
1-266	♩ = 108
267-270	<i>ritenuto</i>
271-273	♩ = 72
274-275	<i>ritenuto</i>
276-290	♩ = 60
291-292	<i>accelerando</i>
293-298	♩ = 72
299-300	<i>accelerando</i>
301-320	♩ = 84
321-322	<i>accelerando</i>
323-330	♩ = 92
331-334	<i>accelerando</i>
335-340	♩ = 120
341-342	<i>ritenuto</i>
343-385	♩ = 84
386-387	<i>ritenuto</i>
388-431	♩ = 60
432-433	<i>accelerando</i>
434-444	♩ = 72
445-446	<i>accelerando</i>
447-463	♩ = 92
464-465	<i>accelerando</i>
466-541	♩ = 120
542-543	<i>accelerando</i>
544-550	♩ = 144

przykład nr 63, tabela przedstawiająca zjawiska agogiczne w *Symfonii*

Na powyższym schemacie można zaobserwować zmiany agogiczne dotyczące wszystkich instrumentów orkiestrowych z pominięciem modyfikacji tempa wynikających z zastosowania aleatoryzmu kontrolowanego w wybranych głosach.

Agogika bywa kluczowa w procesie kształtowania materiału muzycznego w *Symfonii*. Można to wykazać między innymi na przykładzie poniższego fragmentu kulminacyjnego w sekcji instrumentów smyczkowych (przykład nr 64, takty 328-334, poniżej). Rozpoczyna się w tempie umiarkowanym ($\text{♩} = 92$). Przyspieszenie pojawia się w takcie 331., trwa do końca taktu 334., a od taktu 333. jest realizowane wraz ze wzrostem dynamiki. W takcie 335. następuje stabilizacja agogiczna ($\text{♩} = 120$), którą przedstawia przykład nr 65.

The image displays a musical score for string instruments, specifically measures 328 through 334. The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ppp* (pianissimissimo). There are also markings for *acc.* (accelerando) and *cresc.* (crescendo). The tempo is indicated as $\text{♩} = 92$. The score shows a complex arrangement of notes and rests, with some measures featuring sustained notes and others featuring more active passages. The overall structure suggests a climactic section of the symphony.

przykład nr 64, *Symfonia*, takty 328-334, instrumenty smyczkowe, *accelerando* wraz z *crescendem*

The image shows a musical score for measures 335-340. The tempo is marked as 120 beats per minute. The score includes parts for Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The score shows a tempo change from 120 to 84 beats per minute at measure 343.

przykład nr 65, *Symfonia*, takty 335-340, instrumenty smyczkowe, stabilizacja tempa

Po ustabilizowaniu się tempa skrzypce II, altówki i wiolonczele realizują *diminuendo* w taktach 335-337 z *ff* do *pp* (przykład nr 65). Po nabudowaniu kolejnego momentu kulminacyjnego poprzez *crescendo* do *mf* w takcie 341. do końca 342. następuje zwolnienie doprowadzające do ustalenia tempa (♩ = 84) w takcie 343., które przedstawia przykład nr 66.



przykład nr 66, *Symfonia*, takty 341-345, instrumenty smyczkowe, ritenuto i zmiana tempa

Poniższy fragment przedstawia ostatnią kulminację w *Symfonii* na przykładzie partii instrumentów dętych blaszanych i perkusji (takty 544-550).²⁴ W taktach 542-544 następuje przyspieszenie tempa od $\text{♩} = 120$ do $\text{♩} = 144$. *Accelerando* przyczynia się do budowania kulminacji razem z zagęszczeniem faktury i wykorzystaniem parametrów zwiększających głośność utworu (między innymi oznaczenia dynamiczne, liczba grających instrumentów, sposób gry czy użyty rejestr).

This image shows a musical score for brass instruments (Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, and Percussion) for measures 544 to 550. The score is marked with a tempo change to '♩ = 144'. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'f' (forte). The notation includes various brass techniques such as playing in different registers and using mutes.

przykład nr 67, *Symfonia*, takty 544-550, instrumenty dęte blaszane i perkusja, kulminacja

²⁴ por. s. 73.

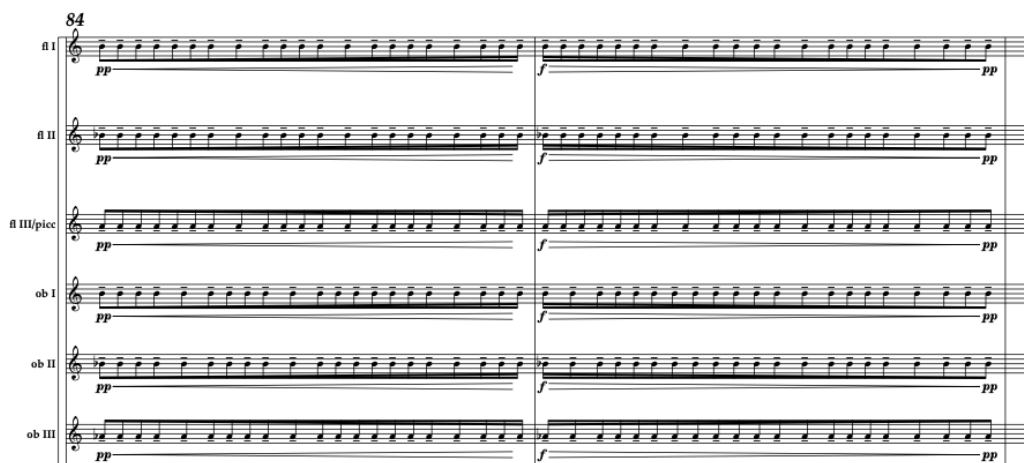
3.6. Dynamika

Dynamika oprócz pełnienia podstawowej funkcji regulacji głośności elementów przebiegów wysokościowych i faktur dzieła, a więc hierarchizacji planów dźwiękowych, pełni także w *Symfonii* ważną rolę w kształtowaniu formy i kolorystyki danych warstw. Podobnie jak agogika, wpływa na budowanie i wygaszanie kulminacji.

W *Symfonii* określenia dynamiczne nie zostały pomyślane wyłącznie jako symbole określające głośność instrumentów. Dynamika była dobierana również ze względu na barwę dźwięku, którą można otrzymać na danym instrumencie, w danym rejestrze i – właśnie – w określonej dynamice. Wiele zmian dynamicznych w utworze zostało zastosowanych w celu uzyskania kontrastów związanych z nie tylko z głośnością, ale także z barwą. Poniższe trzy przykłady przedstawiają główny mechanizm zmian dynamicznych w kompozycji. Jest to schemat dynamiczny, który można zaprezentować następująco:

$$pp \rightarrow \text{crescendo} \rightarrow f, ff \text{ lub } fff \rightarrow \text{diminuendo} \rightarrow pp$$

Występuje on zarówno podczas repetycji jednego dźwięku (przykład nr 68) w danych instrumentach, a także w sytuacji stosowania i powtarzania struktur interwałowych budujących fakturę wielowarstwową (przykład nr 69).



przykład nr 68, *Symfonia*, takty 84-85, flety i oboje,
schemat dynamiczny: *pp* → *crescendo* → *f, ff* lub *fff* → *diminuendo* → *pp*

102

przykład nr 69, *Symfonia*, takty 84-85, instrumenty dęte drewniane, schemat dynamiczny:

pp → *crescendo* → *f, ff* lub *fff* → *diminuendo* → *pp*

Realizacja powyższego zjawiska dynamicznego dzieje się na przestrzeni dwóch taktów. Podobny kierunek zmian dynamicznych został zapisany między innymi w partii trąbek i puzonów w taktach 474-478, natomiast cykl tego procesu dynamicznego dzieje się już na przestrzeni zaledwie połowy taktu, a nie – tak jak to było we wcześniejszych omawianych przykładach – w ramach dwóch taktów. W ciągu pięciu miar taktu (ćwierćnut) ten cykl występuje dwukrotnie według następującego schematu:

pp → *crescendo* → *mp* → *diminuendo* → *pp* → *crescendo* → *mf* → *diminuendo* → *p*.

przykład nr 70, *Symfonia*, takty 474-478, partia trąbek i puzonów, schemat dynamiczny:

pp → *crescendo* → *mp* → *diminuendo* → *pp* → *crescendo* → *mf* → *diminuendo* → *p*

Zmiany dynamiczne odgrywają kluczową rolę podczas kształtowania materiału muzycznego – w tym budowania kulminacji – często w połączeniu z przyspieszaniem tempa utworu i zagęszczaniem rytmicznym struktur. Ich budowa w kompozycji najczęściej przypomina fale lub oscylację, która – w przypadku kulminacji – ostatecznie zatrzymuje się w najgłośniejszym jej punkcie. Poniższy przykład przedstawia fragment utworu zapisany w taktach 242-244 realizowany przez instrumenty dęte drewniane i blaszane. Jest to moment kulminacyjny, w którym nie tylko dochodzi do transformacji dynamicznej, lecz również barwowej. Po pierwsze, modyfikacja kolorystyczna dotyczy procesu przejścia z gry cicho do gry głośno we wszystkich instrumentach dętych. Po drugie, w takcie 244. następuje zmiana sposobu gry na tłumikach *wah-wah* (z zamknięcia na otwarcie) w trąbkach, puzonie I i puzonie II, co potęguje zmianę barwy.

przykład nr 71, *Symfonia*, takty 242-244, instrumenty dęte, kulminacja uzyskana poprzez zmianę dynamiki i barwy

3.7. Artykulacja

W utworze zostały zastosowane różnego rodzaju artykulacje w zależności od specyfiki danej grupy instrumentów i zapotrzebowania kompozytorskiego. To istotny element kreowania pożądanych faktur w *Symfonii*. Oprócz standardowego sposobu gry jak między innymi *legato*, *non legato*, *staccato*, *tenuto*, akcenty czy *pizzicato* zostały użyte w kompozycji techniki wykonawcze stanowiące zarazem sposoby artykulacji, na przykład okrężny ruch smyczkiem (*circular bowing*), *lip pizzicato* czy *slap tongue*. Jest to wieloelementowa metoda kształtowania artykulacji dźwięku, która wymaga szerszego omówienia i ściśle łączy się z zagadnieniami poruszonymi w podrozdziale 2.2.²⁵ W tym podrozdziale przedstawię rodzaje artykulacji, które – mimo że mogą uzupełniać wspomniany obszar tematyczny – nie zostaną zaprezentowane wyłącznie z perspektywy instrukcji wykonawczej, lecz także w kontekście wyróżnienia wzajemnych relacji danych zjawisk artykulacyjnych.

Szczególnym przypadkiem artykulacji, który można wyróżnić w utworze jest występujący w instrumentach smyczkowych zwiększony nacisk smyczka (kwadratowa główka nuty). Jego barwa i intensywność występują w utworze w ścisłej korelacji z dynamiką: im głośniejszy, tym większy nacisk smyczka. W przypadku mocnego nacisku na strunę na podanej wysokości możliwe – wręcz pożądane – jest uzyskanie nieokreślonej wysokości dźwięku w postaci tzw. „zgrzytu”.

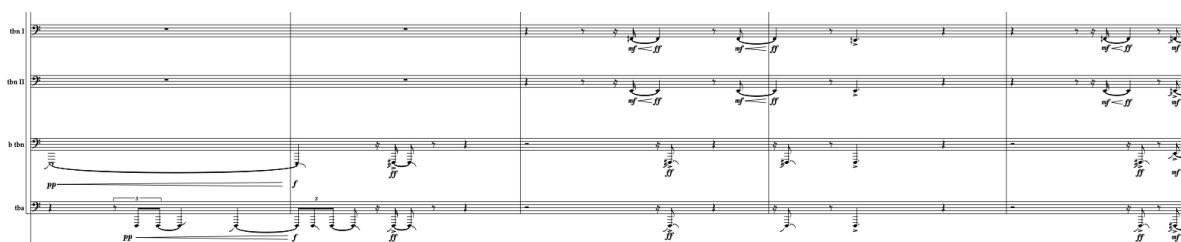


przykład nr 72, *Symfonia*, takty 524-528, instrumenty smyczkowe, zwiększony nacisk smyczka

Omówiony powyżej rodzaj artykulacji w instrumentach smyczkowych pojawia się najczęściej w kontekście użycia podobnego gestu muzycznego w instrumentach dętych, jak na przykład w puzonach (przykład 72, takty 526-528), a także z zastosowaniem –

²⁵ por. s. 22-26.

w poniższym przykładzie przede wszystkim w puzonie basowym i tubie – glissanda, które jest zapisane w postaci niewielkiego łuku przed lub po danej nucie. Jest to przejście płynne do lub od wskazanego dźwięku w możliwie najszybszym czasie realizacji i w zakresie od tercji małej do ćwierćtonu. Kierunek wykonania glissanda jest zbieżny z przedstawionym w reprezentacji graficznej. Wspomniane zjawiska artykulacyjne instrumentów smyczkowych i puzonu I, II, puzonu basowego oraz tuby dzieją się na przestrzeni tych samych taktów, lecz nie są względem siebie zsynchronizowane.

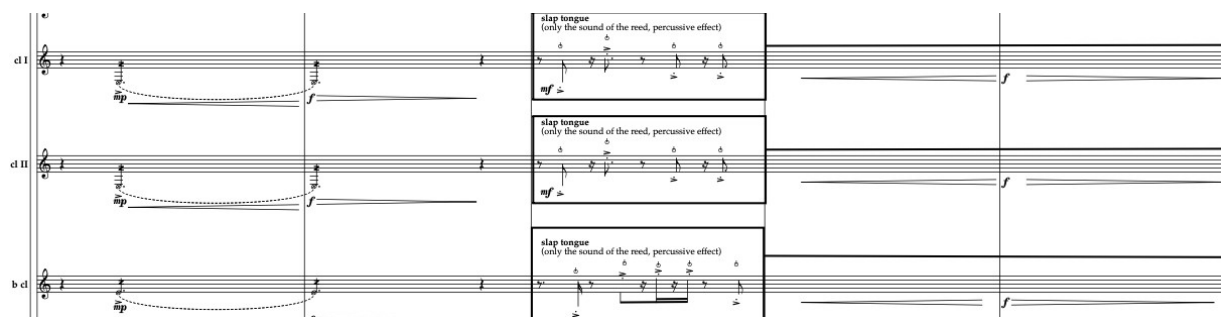


przykład nr 73, *Symfonia*, takty 524-528, puzon I i II, puzon basowy i tuba, możliwie najszybsze glissando w zakresie od tercji małej do ćwierćtonu w górę w i dół przed i po danej wysokości dźwięku

Kolejnym zagadnieniem dotyczącym artykulacji, są akcentowane początki krótkich dźwięków o nieokreślonej wysokości, które mają na celu naśladować odgłosy trzeszczenia.²⁶ Poniżej przedstawiam dwa sposoby wydobywania dźwięku w instrumentach dętych drewnianych (flety i klarnety), które mają podobny rezultat brzmieniowy i składają się na omówione zjawiska artykulacyjne.

Pierwszy z nich to szybkie oderwanie języka od stroika w klarnetach (*slap tongue*) bez dmuchania powietrza w instrument. Źródłem dźwięku jest tu przede wszystkim uderzenie stroika w ustnik. W sytuacji, gdy dochodzi do zmiany chwytów, słychać niewielkie różnice barwowe. Podobny rodzaj artykulacji został zastosowany w użyciu drugiego sposobu, w partiach fletów (*lip pizzicato*), gdzie usta najpierw są ściśnięte i następnie gwałtownie otwierane. W tym przypadku występuje również wzmocniony początek dźwięku, który także zawiera komponent barwowy przypominający uderzenie.

²⁶ por. s. 24.



przykład nr 74, *Symfonia*, takty 427-430, klarnet I i II, klarnet basowy,
slap tongue bez dmuchania powietrza do instrumentu



przykład nr 75, *Symfonia*, takty 427-430, flet I i II, *lip pizzicato*

W poniższym przykładzie przedstawiona jest partia wibrafonu (perkusja III) i harfy. Warto wskazać, że choć te instrumenty grają podobne struktury rytmiczne, mają do realizacji akcenty, które nie są ze sobą zsynchronizowane. Ten zabieg artykulacyjny ma na celu uzyskanie fluktuacji barwowo-kontrapunktycznej pomiędzy brzmieniami wspomnianych dwóch instrumentów.



przykład nr 76, *Symfonia*, takty 60-61, wibrafon (perkusja III) i harfa, nieregularne akcenty

Poniżej znajduje się fragment pochodzący z ostatnich taktów *Symfonii*, gdzie występuje *frullato* w puzonie I i II, puzonie basowym i tubie w niskim rejestrze (takt 547.)

oraz *tremolo* na dwóch bębnach wielkich (perkusja I i IV, takty 546-547). Te sposoby wydobywania dźwięku przeciwdziałają potencjalnej statyczności długich nut oraz przyczyniają się do zagęszczenia ruchu w obrębie danych wysokości. Są to parametry, które wspomagają budowę momentu kulminacyjnego.

The image displays a musical score for measures 544-547 of a symphony. The score is written for several instruments, including tubas (tbn I, tbn II, b tbn, tba), percussion (perc I, perc II, perc III, perc IV), and timpani (tympani). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, ff, f, ppp). The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including tremolos and frullato, which are indicated by dense, wavy lines. The tuba parts also show dynamic changes and sustained notes. The score is organized into measures, with measure numbers 544, 545, 546, and 547 clearly marked. The percussion parts are particularly prominent, with perc I and IV showing significant activity, including tremolos and frullato, which are noted in the caption as being played on two large drums.

przykład nr 77, *Symfonia*, takty 544-547, puzon I i II, puzon basowy, tuba, perkusja, połączenie *tremolo* i *frullato*

3.8. Forma

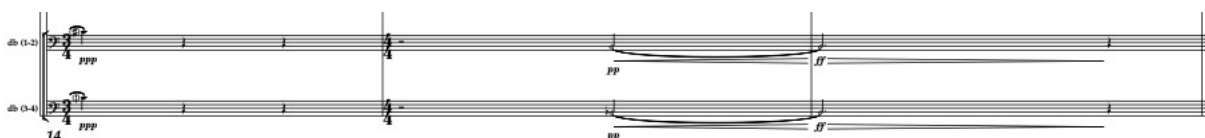
Symfonia jest utworem jednoczęściowym o planowanym czasie trwania około 27 minut. Wewnętrznie złożona jest z pięciu ogniw, które będą także określać „fazami”. Ich strukturę przedstawia poniższa tabela.

faza	A	B (łącznik)	C	D (łącznik)	E
numery taktów	1-228	229-282	283-423	424-446	447-550
przybliżony projektowany czas trwania	9'	2'30''	9'	1'30''	5'

przykład nr 78, tabela przedstawiająca schemat formalny *Symfonii*

Każde z ogniw jest powiązane ze sobą materiałem muzycznym, odpowiadającym za spójność makrostrukturalną całości. Przedstawię poniżej sześć przykładów, które mają wpływ na koherentność konstrukcji formalnej.

Pierwszy z nich to partie kontrabasów z brzmiącymi wysokościami H^I i B^I . Pierwszy raz pojawiają się w taktach 15-16. Powracają w toku narracji muzycznej jeszcze 10 razy.²⁷



przykład nr 79, *Symfonia*, takty 14-16, partia kontrabasów występująca w fazach A i E

Drugą strukturą muzyczną, którą chciałabym wyróżnić w kontekście budowy formalnej, są glissanda ze wskazanej do nieokreślonej wysokości wraz z przejściem z szybkiego do możliwie najszybszego oddzielania językiem dźwięku na instrumentach dętych. Poniższy fragment przedstawia omawiany aspekt w rogach i trąbkach. Podobne gesty muzyczne znajdują się nie tylko w tych instrumentach, lecz także w puzonie I i II, fletach

²⁷ W taktach: 20-23, 67-70, 74-75, 122-124, 129-131, 213-215, 220-222, 507-512, 522-524 i 539-547.

i klarnetach. Materiał muzyczny powiązany z poniższym przykładem występuje w wymienionych instrumentach wielokrotnie.²⁸

This musical score snippet shows measures 351 to 353. It includes staves for four horns (hn I, II, III, IV) and three trumpets (tpt I, II, III). The notation is complex, featuring many slurs and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also markings like "without maintaining the pitch" and "with wab" (wah-wah) indicating specific performance techniques.

przykład nr 80, *Symfonia*, takty 351-353, rogi i trąbki, struktura występująca w fazach B, C i E

Trzecim przykładem materiału muzycznego występującego w różnych ogniwach utworu jest struktura w skrzypcach I i II, altówkach i wiolonczelach składająca się na technikę mikropolifoniczną. Ją również można odnaleźć w *Symfonii* niejednokrotnie.²⁹

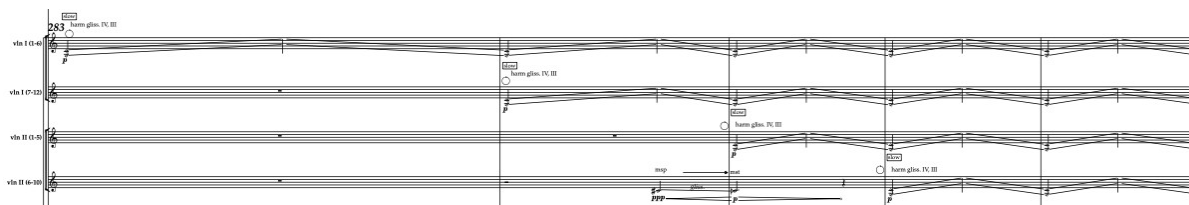
This musical score snippet shows measures 235 to 238. It includes staves for Violins I & II (vln I & II), Violas I & II (vla I & II), and Cellos & Double Basses (vc I & II). The notation is dense with many slurs and dynamic markings like *p*, *f*, and *mf*. A recurring instruction "legato, change the bow individually as imperceptible as possible" is written above the string staves, indicating a specific bowing technique for the micro-polyphonic texture.

przykład nr 81, *Symfonia*, takty 235-238, skrzypce I i II, altówki i wiolonczele,
mikropolifonia występująca w fazach B i E

²⁸ W taktach 259- 270, 351-362, 475-483, 496-512 i 524-547.

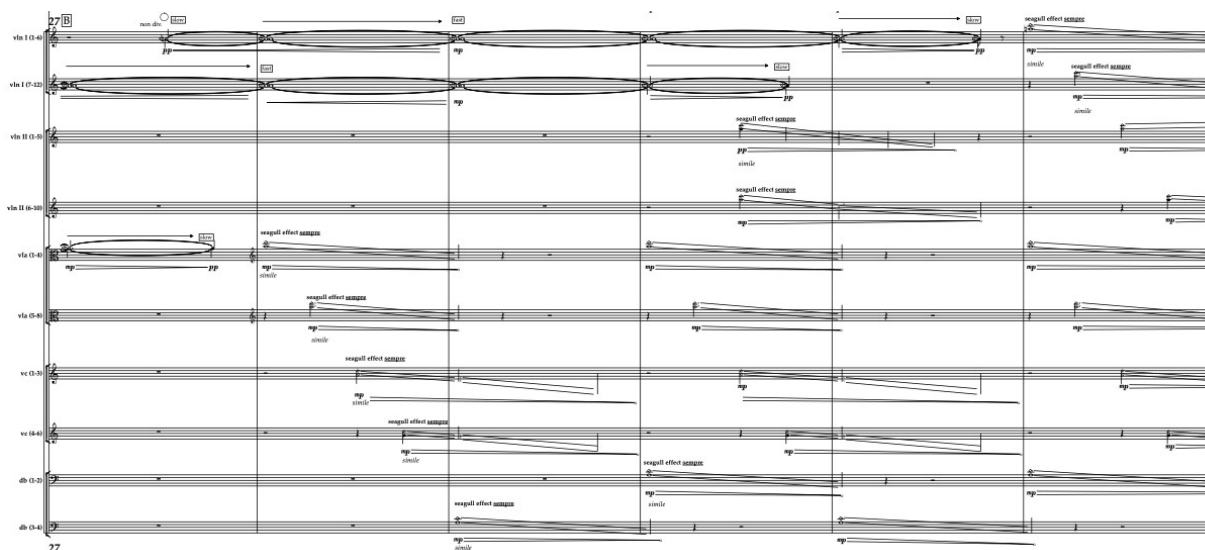
²⁹ W taktach 235-244, 484-512 i 542-549.

Czwartą strukturą, którą chciałabym wskazać omawiając zagadnienie konstrukcji formalnej, są glissanda na flażoletach naturalnych z okrężnym ruchem smyczka (bez synchronizacji efektu między głosami) w instrumentach smyczkowy. Poniższy zapis partyturowy przedstawia partie skrzypiec I i II w taktach 283-287. Podobny materiał muzyczny powraca wielokrotnie.³⁰



przykład nr 82, *Symfonia*, takty 283-287, skrzypce I i II, glissando na flażoletach naturalnych z okrężnym ruchem smyczka (bez synchronizacji efektu pomiędzy głosami) w fazach C, D i E

Piątym przykładem materiału muzycznego w *Symfonii*, który można odnaleźć w dwóch ogniwach kompozycji, jest faktura powstała z „efektu mewy” (ang. *seagull effect*)³¹ w głosach instrumentów smyczkowych. Występuje w taktach 28-55 i 245-255.



przykład nr 83, *Symfonia*, takty 27-32, instrumenty smyczkowe, faktura z „efektu mewy” w fazach A i B

Szóstym i ostatnim przykładem materiału dźwiękowego, który chciałabym w niniejszym podrozdziale wymienić, są struktury oparte na glissandach o niewielkim

³⁰ W taktach 283-296, 374-402, 434-445, 473-486, 513-524; od taktu 479. do realizacji tej struktury dołączają altówki.

³¹ por. s. 26.

ambitusie w skrzypcach I, skrzypcach II i altówkach w pobliżu wysokości *cis'* ze zmianą sposobu gry z *(m)sp* do *(m)st* i na odwrót. Można je zaobserwować w taktach 165-188, 284-335 i 406-418.

The image shows a musical score for measures 164-170. It includes staves for Violin I (vln I), Violin II (vln II), Viola (vla), and Violoncello (vc). The score is marked with various dynamics such as *ppp*, *mp*, and *f*, and includes glissandi markings. The notation is in a standard musical format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

przykład nr 84, *Symfonia*, takty 164-170, skrzypce I, II i altówki, glissanda o niewielkim ambitusie w pobliżu wysokości *cis'* ze zmianą sposobu gry z *msp* do *mst*, struktura w fazach A i C

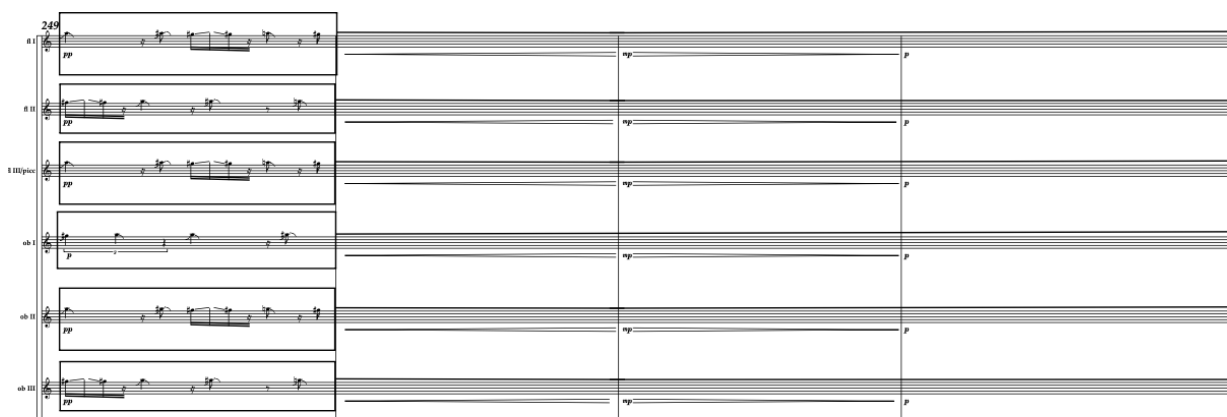
Powyższe przykłady ilustrują spójność materiału dźwiękowego, który pojawia się w różnych – nawet odległych od siebie pod względem czasowym – fazach utworu.

Symfonia przywołuje nie tylko skojarzenia z określoną formą, lecz także kształtowanym od wieków gatunkiem jako takim. Tytuł omawianej kompozycji nawiązuje tylko do wybranych cech gatunku. Decyzja o nazwaniu utworu *Symfonią* służy przede wszystkim podkreśleniu, że jest to kompozycja orkiestrowa znacznych rozmiarów o obsadzie wykonawczej zakorzenionej w tradycji. Istotnym aspektem wpływającym na wybór nazwy utworu był brak użycia dodatkowych treści pozamuzycznych. Jest to także dla mnie wynik szeregu doświadczeń w zakresie kształtowania narracji i umiejętności jej prowadzenia w dłuższych przedziałach czasowych. W porównaniu z moimi poprzednimi utworami na orkiestrę *Symfonia* jest utworem najdłuższym.

3.9. Kolorystyka

Kolorystyka dzieła zależy od wielu parametrów: od doboru instrumentów i barwy poszczególnych instrumentów w danym rejestrze przez techniki instrumentacyjne faktur, po wysokość dźwięku, harmonię, dynamikę czy artykulację. Wymienione zagadnienia zostały w dużej mierze w niniejszej pracy już opisane. Uznałam jednak, że w związku z wagą, jaką przywiązuję do brzmieniowości w moich utworach orkiestrowych, kolorystyce poświęcę osobny podrozdział. Omówię w nim wybrane trzy warstwy barwowe.

Warto przyrzeć się kolorystyce fragmentu znajdującego się w taktach 249-257.³² Można tu odnaleźć zestawienie dwóch struktur powiązanych z imitacją odgłosów łabędzi we fletach i obojach i użycia „efektu mewy” w skrzypcach I, II, altówką, wiolonczelach i kontrabasach. Dodatkowo, podobną brzmieniową rolę, co instrumenty smyczkowe, pełnią tu misy tybetańskie, położone na kotle i grane *arco* z jednoczesnymi glissandami wykonywanymi na pedale kotła. Wybrane instrumenty, rejestry i sposoby gry tworzą warstwę brzmieniową w wysokim zakresie wysokości (przeważnie obszar dźwiękowy powyżej oktawy razkreślnej), są w przedziale dynamicznym między *pp* a *mp* i charakteryzują się łagodnym rozpoczęciem dźwięku. Dzięki tym aspektom otrzymana barwa może przywoływać skojarzenia z jaskrawością, a także ze statycznością – mimo zmienności rytmicznych i wysokościowych, które występują jednak w podobnej dynamice, artykulacji i zakresie częstotliwości. Poniższe dwa przykłady przedstawiają omawiane zjawisko barwowe.



przykład nr 85, *Symfonia*, takty 249-252, flety i oboje, imitacja odgłosów łabędzi jako statyczny element kolorystyczny

³² por. s. 19-21, s. 47.

The image shows a musical score for measures 249-252 of Symphony No. 86. The score is written for a large ensemble, including percussion (III, IV), harp (hp), and various string instruments (violin I, II, viola I, II, cello I, II, double bass I, II). The notation includes dynamic markings such as *pp* and *mp*, and performance instructions like "singletts & bowls" and "how the bowls in turn make glissandi with timpans pedal". The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

przykład nr 86, *Symfonia*, takty 249-252, misy tybetańskie na kotle i instrumenty smyczkowe, warstwa utworzona z „efektu mewy” i gry smykiem na misach tybetańskich jako statyczny element kolorystyczny

Kolejną strukturą kolorystyczną, którą warto wyróżnić, jest ta, która ewoluowała materiałowo z pierwszej opisanej w niniejszym podrozdziale. Zawiera również takie właściwości jak umiarkowaną dynamikę, delikatny początek dźwięku, wysoki rejestr i rytmicznie statyczny charakter. Odróżnia ją przede wszystkim zmienność barwowa wynikająca z zastosowania okrężnego ruchu smyczkiem w skrzypcach I i II oraz z użycia waterphone’ów *arco* (perkusja I, II) z delikatnym ich obracaniem w celu otrzymania oscylacji wokół otrzymanej wysokości. Podobnie jak w poprzedniej warstwie, występują tu misy tybetańskie położone na kotle i grane *arco* z jednoczesnymi glissandami wykonywanymi na pedale kotła (perkusja III). Chcąc słownie opisać uzyskany rezultat barwowy mogę przywołać moje indywidualne wrażenia, które są bliskie określeniom takim jak szklistość, migotanie czy błyszczzenie się. Omawiana struktura znajduje się w taktach 283-292, a poniżej znajduje się jej fragment.

The image shows a musical score for measures 283-287 of a symphony. The top section is for percussion I, II, and III, with instructions for waterphone and Tibetan bells. The bottom section is for string quartet (violin I & II, viola I & II, and cello & double bass). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions in Polish, such as 'woda' (water) and 'dźwięki' (sounds).

przykład nr 87, *Symfonia*, takty 283-287, perkusja I, II, III, użycie waterphone’ów oraz mis tybetańskich na kotle *arco* w połączeniu z okrężnym ruchem smyczka w skrzypcach I i II

Wrażenie migotania barwowego można odnaleźć w kolejnym pojawieniu się warstwy brzmieniowej o podobnych założeniach. Tu skojarzenie z błyszczeniem dźwięku może być wzmagane przez dodatnie tryli flażoletowych w skrzypcach i altówkach oraz przez zmianę kolorystyczną wynikającą z płynnego otwierania i zamykania tłumika *wah-wah* w trąbkach czy procesu tłumienia dźwięków z rogach. Można tu zaobserwować dźwiękową imitację iskrzenia występującą w partiach klarnetu I, II i klarnetu basowego, która jest realizowana przez efekt *slap tongue* bez dmuchania powietrza (w przykładzie nr 91 takty 374-376).³³ Poniżej znajdują się dwa fragmenty utworu (takty 372-376) przedstawiające opisane powyżej zagadnienie.

³³ por. s. 20.

372

fl I

fl II

ob I

ob II

ob III

ob IV

cl I

cl II

bn I

bn II

bn III

stop tongue
only the sound of the reed, percussive effect

pp

p

f

372

vn I

vn II

vln

vc

fl I

fl II

ob I

ob II

ob III

ob IV

cl I

cl II

bn I

bn II

bn III

bn IV

pp

p

f

przykład nr 88, *Symfonia*, takty 372-376, instrumenty dęte drewniane i blaszane,
rozbudowanie warstwy przywołującej wrażenie migotania, błyszczenia i iskrzenia

372

vn I

vn II

vln

vc

fl I

fl II

ob I

ob II

ob III

ob IV

cl I

cl II

bn I

bn II

bn III

bn IV

pp

p

f

przykład nr 89, *Symfonia*, takty 372-376, instrumenty perkusyjne i smyczkowe,
rozbudowanie warstwy przywołującej wrażenie migotania, błyszczenia i iskrzenia

69

The image displays a musical score for string instruments, specifically measures 403 through 407. The staves are arranged vertically, with Violins I (1-4) at the top, followed by Violins II (1-4), Violas (1-4), and a combined staff for Cellos (1-3) and Double Basses (1-4). The score is written in a standard musical notation with various dynamics (f, p, pp, ppp) and articulations (acc, stacc, gliss) indicated. The bottom staff is labeled with the measure number 403.

przykład nr 91, *Symfonia*, takty 403-407, instrumenty smyczkowe, warstwa kolorystyczna łącząca wrażenie błyszczenia z efektem podmuchu powietrza

ROZDZIAŁ IV

Analiza estetyczna *Symfonii*

Istotą niniejszego rozdziału jest analiza estetyczna *Symfonii* ujęta z dwóch perspektyw. W pierwszym podrozdziale przedstawię estetykę kompozycji na podstawie zastosowanych w niej środków kompozytorskich. Omówię rezultat brzmieniowy odnosząc się do materiału muzycznego, czyli danych technik, faktur, rozwiązań instrumentacyjnych czy harmonicznych w kontekście estetycznym – nawiązując do innych, wybranych utworów mojego autorstwa. W drugim podrozdziale przedstawię własne spostrzeżenia dotyczące estetyki *Symfonii* nakreślając elementy kształtujące podejmowane przeze mnie decyzje. Omówię je w nawiązaniu do rezonujących z moją postawą twórczą rozważań filozoficznych.

W *Symfonii* tworzyłem i wehikułem znaczeń jest przede wszystkim dźwięk. Mimo że mam doświadczenie w komponowaniu utworów opartych na treściach pozamuzycznych, muzyka absolutna z jej otwartością na interpretacje zawsze była mi bliska. Możliwe ich kierunki starałam się wskazać w tym rozdziale, pozostawiając każdemu pełną wolność odbioru, sposobów rozumienia i doświadczania *Symfonii*.

4.1. Estetyka *Symfonii* na podstawie zastosowanych środków kompozytorskich w kontekście mojej dotychczasowej twórczości

Przyglądając się estetyce zastosowanych środków kompozytorskich warto zauważyć, że *Symfonia* zawiera wiele technik czy rozwiązań fakturalnych, które występują również w innych moich utworach. Przedstawione w II rozdziale³⁴ dźwiękonaśladownictwo użyłam po raz pierwszy w utworze *data processing* (2019) na zespół kameralny. Została w nim zastosowana imitacja odgłosów żab zrealizowana na instrumentach akustycznych. Elementy onomatopieczne oznaczyłam w partyturze w postaci nazwy gatunku danej żaby i numeru próbki dźwiękowej pochodzącej ze zbiorów nagrań odgłosów utworzonych na potrzeby tej kompozycji. Poniżej znajduje się fragment zapisu wspomnianego utworu.

³⁴ por. s. 21.

przykład nr 92, *data processing*, takty 36-38, flet basowy, klarnet/klarnet basowy, róg, trąbka, puzon i tuba, imitacja odgłosów żab

Niniejsza technika kompozytorska – podobnie jak w *Symfonii* – została zastosowana w celu uzyskania faktury, która jest zbliżona do materiału dźwiękowego pochodzącego ze środowiska naturalnego – w przypadku *data processing* materiałem źródłowym są odgłosy żab. W *Symfonii* niejednokrotnie starałam się imitować na instrumentach akustycznych warstwę dźwiękową pochodzącą ze zjawisk przyrodniczych jak iskrzenie, podmuch wiatru czy śpiew łabędzi. Nie jest to imitacja ścisła. Instrumenty akustyczne mogą jedynie przypominać odgłosy zwierząt, a bezpośrednie odtworzenie nagrań ich odgłosów w kompozycji nie występuje. W tym kontekście warto wspomnieć, co Eduard Hanslick mówił o tym zjawisku w muzyce: *Tworzenie malarza lub poety jest ciąglem odrysowywaniem, kopiowaniem, rzeczywistem lub z pomocą fantazji. Odmuzykować nie z natury się nie da.*³⁵ Dźwiękonaśladowcze działania kompozytorskie nie zakładały utworzenia kopii tych brzmień, ich „odmuzykowania z natury”, lecz miały pomóc nawiązać brzmieniowo do struktur dźwiękowych znanych ze środowiska naturalnego. Według Hanslicka: *Sztuka nie odtwarza natury niewolniczo, lecz ma ją przetwarzać.*³⁶ Takie założenie również przyjął podczas pisania *Symfonii*. Nie zastosowałam „niewolniczego odtwarzania natury”, czym potencjalnie mogłoby być umieszczenie w *Symfonii* nagrań z odgłosami ptaków. Działania dźwiękonaśladowcze, chociażby w związku z tym, że są wykonywane

³⁵ Eduard Hanslick, *O pięknie w muzyce: studjum estetyczne*, tłum. S. Niewiadomski, nakład I, dr. M. Arct, Warszawa 1903, s. 37.

³⁶ Tamże.

na instrumentach, a nie bezpośrednio przez zwierzęta czy raczej odtworzenie nagrania ich odgłosów, można uznać za wspomniane przez Hanslicka przetworzenie natury. Korzystając z imitacji kształtowałam pozyskany materiał dźwiękowy w celu uzyskania danych konstrukcji muzycznych nie usiłując wiernie naśladować wszystkich parametrów dźwięków oryginalnych. Naśladowanie przyrody w moich kompozycjach można porównać do *biomorfizmu* w sztuce.³⁷ W *Symfonii* tożsama z tym zjawiskiem jest inspiracja naturą przy kształtowaniu struktur i faktur, ale w sposób artystycznie zniekształcony na potrzeby danej sytuacji muzycznej, bez wiernego kopiowania przyrody.³⁸

Roland Barthes w *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation* rozumie dźwiękonaśladownictwo w szerokim kontekście, opisując je na przykładzie występowania imitacji dźwięków w twórczości XIX-wiecznego kompozytora.³⁹ Według niego Robert Schumann – świadomie lub nie – stosuje je imitując mowę, oddech, przyspieszenie bicia serca czy inne fizjologiczne czynności poprzez na przykład częste urywanie frazy, przyspieszanie rytmiczne danych motywów i ich asymetrię, a także nierównomierność akcentów. Podobnie w *Symfonii* występują nie tylko odniesienia do materiału pochodzącego ze zjawisk przyrodniczych, lecz także gesty muzyczne naśladowujące ludzkie zachowania czy formy ekspresji. W finale omawianej kompozycji występuje również imitacja krzyku we wszystkich instrumentach dętych drewnianych, puzonach, puzonie basowym i tubie. Ten gest muzyczny polega na zastosowaniu szybkiego glissanda w górę o niewielkim ambitusie przed rozpoczęciem docelowej wysokości (instrumenty dęte drewniane), użycia skrajnego rejestru danego instrumentu, wprowadzenie *vibrato* o znacznym odchyleniu wysokościowym przy następujących kolejno zmianach dynamicznych: *f* lub *ff*, *crescendo* i *fff*, a także umieszczeniu w zakończeniu omawianej frazy szybkiego glissanda o niewielkim ambitusie. Poniżej znajduje się finał *Symfonii* z omawianym zjawiskiem w taktach 548-550.⁴⁰

przykład nr 93, *Symfonia*, takty 544-550, instrumenty dęte drewniane i blaszane

³⁷ por. s. 71.

³⁸ Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 13.

³⁹ Roland Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, w: *Music's Body – Listening* Wydawnictwo Hill and Wang, Nowy York 1985, s. 307. [tłum. własne]

⁴⁰ por. s. 53.

102

♩=144
544

144
544

Warto przyrzeć się innym decyzjom estetycznym podjętym na przestrzeni ostatnich kilku lat w mojej twórczości, gdyż to właśnie one mają znaczący wpływ na język muzyczny *Symfonii*. W *Koncertie podwójnym „defense mechanisms”* na klarnet, perkusję i orkiestrę napisanym w 2020 roku została zastosowana technika centrów dźwięków. W poniższym fragmencie można zaobserwować wysokości, które są zbliżone do dźwięków *d* i *a* w różnych oktawach.

The image shows a musical score for string instruments. The staves are labeled: Vin. I (1,2), Vin. I (3,4), Vin. I (5,6), Vin. II (1,2), Vin. II (3,4,5), Via., Vc. I, Vc. II, III, Db. I, and Db. II. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, and *mp*. There are also performance instructions like *ord.*, *senza sord.*, and *ord. arco*.

przykład nr 94, *Koncert podwójny*, „*defense mechanisms*”, takty 298-302, instrumenty smyczkowe,

centra dźwiękowe wokół *d* i *a*

Pod kątem estetycznym centra dźwiękowe mogą być interpretowane jako materiał muzyczny o charakterze dysonansowym. W związku z tym można by przyjąć, że liczba centrów dźwiękowych i stopień ich rozbudowania, ma wpływ na potencjalne postrzeganie dysonansowości w kompozycji. W celu zwiększania bądź zmniejszania wspomnianego wrażenia modyfikuję ilość oraz zakres centrów dźwiękowych poprzez dodawanie lub odejmowanie składników dysonujących wokół danej wysokości. Jest to sposób operowania materiałem dźwiękowym, który występuje również w moich innych kompozycjach. Poniżej znajduje się fragment utworu *Frost* na orkiestrę, gdzie flet I, obój I, klarnet I, klarnet basowy, róg I, trąbka I, trąbka II grają tą samą wysokość dźwięku (*d'*), harfa gra sekundę niżej (*des'*), realizując przy tym wąski zakres dźwięków dysonujących. W partii perkusji gra bęben wielki i nie ma on określonej wysokości dźwięku.

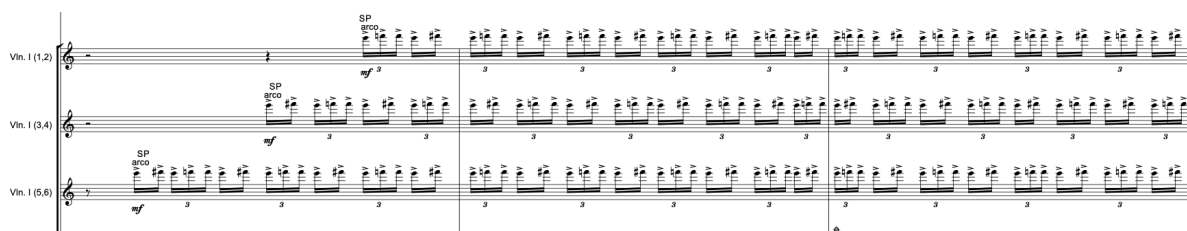
przykład nr 95, *Frost*, takty 105-108, flet I, obój I, klarnet I, klarnet basowy, róg I, trąbka I, trąbka II, perkusja (bęben wielki) i harfa (partytura bez transpozycji), repetycja wokół wysokości d' w zmiennym rytmie, dynamice i artykulacji

Przyglądając się powyższemu przykładowi z utworu *Frost* z 2023 roku można odnaleźć w nim struktury, które – podobnie jak w *Symfonii* – opierają się na repetycji tego samego dźwięku. Występuje tu inny rytm, artykulacja, dynamika czy instrumentacja, lecz mechanizm funkcjonowania tej warstwy jest podobny. Poniżej znajduje się fragment podobnego materiału dźwiękowego w *Symfonii*.



przykład nr 96, *Symfonia*, takty 235-238, flety, oboje, klarnety,
repetycja wokół wysokości e' w zmiennym rytmie i artykulacji

W *Konercie podwójnym „defense mechanisms”* można również odnaleźć struktury nawiązujące do mikropolifonii, które występują w zbliżonym do siebie rejestrze. Nie jest to zabieg tak rozbudowany jak w *Symfonii*, gdyż występują tu tylko dwa rodzaje rytmów, lecz może to świadczyć o początkach kształtowania się tego mechanizmu w moim języku muzycznym i próby uzyskania podobnego zjawiska dźwiękowego. Poniżej znajduje się fragment z wspomnianą strukturą.



przykład nr 97, *Koncert podwójny „defense mechanisms”*, skrzypce I, takty 356-358,
prototyp mikropolifonii we własnej twórczości

Wspomniane techniki kompozytorskie, balansowanie pomiędzy poziomem dysonansowości czy stosowanie repetytywnych struktur wpływają także na kształt formy⁴¹, która jest istotnym elementem w rozważaniach o estetyce *Symfonii*. Ponadto, wybór materiału dźwiękowego, czas trwania, kontekst występowania i kolejność zdarzeń muzycznych to podstawowe zagadnienia, które składają się na refleksje estetyczne związane z formą

⁴¹ por. s. 61-64.

utworu. Ważnym aspektem w mojej twórczości, w tym także w *Symfonii*, jest stosowanie kontrastu jako elementu wspierającego budowę formalną. Przyglądając się temu zagadnieniu warto ponownie wspomnieć o spostrzeżeniach Rolanda Barthesa⁴². Kontynuując refleksję nad twórczością Roberta Schumanna rozważa formę muzyczną. Zauważa brak kontrastów i epizodyczność w jego kompozycjach. Tam, gdzie słuchacz mógłby spodziewać się kontrastu, Schumann często stosuje *intermezza*. Jeśli – podążając za Barthesem – przyjąć, że występowanie tego parametru to element wpływający na formę utworu, przyglądając się *Symfonii* będącej przedmiotem niniejszego opisu można wyróżnić istotne kontrasty w szczególności fakturalne i dynamiczne. Przywołując ponownie odniesienia w kompozycji do świata naturalnego i zjawisk społecznych, kontrast – w szczególności po gęstej fakturalnie czy dysonansowej kulminacji – może być rozumiany jako radykalne odcięcie się od sytuacji wywołującej dyskomfort czy uwolnienie się z opresji. Zaprezentowane poniżej kontrasty są zastosowane w celu uzyskania klarownego przejścia z jednego ogniwa utworu do drugiego. Przedstawiam ich wybrane przykłady (nr 98 i 99) w *Symfonii*, a także – w celu wskazania tej cechy w mojej dotychczasowej twórczości – we wspomnianej już kompozycji orkiestrowej *binaural beats* z 2018 roku (przykład nr 100).

⁴² Roland Barthes, dz. cyt., s. 301.

This musical score page covers measures 242 to 246. It features a dense tutti texture with high dynamic contrast. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is written for multiple staves, likely representing different instruments or voices, showing a complex interplay of sounds.

This musical score page covers measures 242 to 246. It features a sparse texture with low dynamic contrast. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is written for multiple staves, likely representing different instruments or voices, showing a complex interplay of sounds.

przykład nr 98, *Symfonia*, takty 242-246, *tutti*, kontrast dynamiczny i fakturalny

The image displays a musical score for Example No. 99, Symphony, measures 508-515. The score is divided into two systems. The first system (measures 508-515) features a complex orchestration with multiple woodwinds, brass, strings, and percussion. The second system (measures 513-515) continues the orchestration with similar instruments. The score is marked with dynamic markings such as 'pp', 'f', and 'ppp', and includes various musical notations like notes, rests, and slurs.

przykład nr 99, *Symfonia*, takty 508-515, *tutti*, kontrast dynamiczny i fakturalny

12

rit. meno mosso (♩=160) [] rit. allegro molto (♩=144)

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Cbn.

Hr. I

Hr. II

Hr. III

Hr. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tba.

Temp.

G. c.

Mar.

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db. (1, 2)

Db. I (3)

Db. R (4)

przykład nr 100, *binaural beats* (2018), takty 113-128, *tutti*, kontrast dynamiczny i fakturalny

W *Symfonii* znajdują się czytelne warstwy rytmiczne o charakterze repetytywnym, które mogą być postrzegane jako zbieżne z estetycznymi założeniami amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana. Filozof przywołując *Sztukę i doświadczenie* Deweya w swojej *Estetyce pragmatycznej* omawia koncepcję naturalizmu somatycznego, która reprezentuje cielesny aspekt doświadczenia estetycznego.⁴³ W przypadku odbioru dzieła muzycznego oznacza to, że recepcja nie jest tylko na poziomie intelektualnym, lecz także fizycznym, chociażby poprzez docieranie fal dźwiękowych do ciała. Według filozofa słuchanie muzyki angażuje ciało poprzez bezpośredniość rytmiczną, wibracje i reakcje fizyczne, przez co odbiór muzyki jest doświadczeniem nie tylko refleksyjnym, ale także zmysłowym. Pisze:

*Dlatego zadaniem sztuki nie jest odrzucanie naturalnych i organicznych korzeni oraz potrzeb człowieka po to, aby uzyskać czyste i ulotne doświadczenie, lecz nadawanie zadowolająco spójnego wyrazu zarówno wymiarowi cielesnemu, jak i intelektualnemu, które, jak sądzi Dewey, były boleśnie i niepotrzebnie rozdzielone.*⁴⁴

Podążając za spostrzeżeniami Shustermana w *Symfonii* można zaobserwować warstwy rytmiczne, które mogą sprzyjać opisywanemu zjawisku. Ilustrują je dwa poniższe przykłady.

The image shows a musical score for measures 126-131 of a symphony. The score is for brass instruments, including trumpets (trp I, trp II), trombones (trb I, trb II, trb III), and tubas (tba I, tba II). The notation is in 4/4 time, and the key signature has one flat (B-flat). The score features a strong, repetitive rhythmic pattern, with many notes beamed together, creating a dense, rhythmic texture. The measures are numbered 126, 127, 128, 129, 130, and 131. The score is written for a large brass section, with multiple staves for each instrument type.

przykład nr 101, *Symfonia*, takty 126-131, instrumenty dęte blaszane, spójność warstwy rytmicznej

⁴³ Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 44.

⁴⁴ Tamże, s. 29.

przykład nr 102, *Symfonia*, takty 152-157, instrumenty dęte blaszane, wibrafon (perkusja III), harfa, skrzypce I i II, repetytywność materiału muzycznego

Przy tej okazji warto przypomnieć, że w *Symfonii* można odnaleźć nawiązania do zjawiska *binaural beats*,⁴⁵ które – mimo że występują w utworze w charakterze inspiracji – mają na celu wywoływać skojarzenia z dźwiękami służącymi do oddziaływania na ciało i umysł (w tym przypadku poprzez relaksację), co jest zbieżne z założeniami naturalizmu somatycznego.⁴⁶ Shusterman w kontekście tego zjawiska mówi o postawie odbiorcy w następujący sposób: *Również odbiorca sztuki musi zaangażować swoje naturalne odczucia i energie, a także swe fizjologiczne reakcje sensomotoryczne, aby właściwie ocenić i przeżyć sztukę, co – według Deweya – równa się rekonstytucji czegoś jako sztuki w doświadczeniu estetycznym. Dlatego trening kształtujący odpowiednie sposoby reakcji stanowi „najważniejszą część wychowania estetycznego. Wiedzieć czego szukać i jak na to patrzeć,*

⁴⁵ por. s. 10.

⁴⁶ Richard Shusterman, dz. cyt., s. 44.

to kwestia gotowości wyposażenia motorycznego”, chociaż wymaga ono także, by zachowane zostały nagromadzone „znaczenia i wartości wyniesione z poprzednich doświadczeń”.⁴⁷

⁴⁷ Tamże, s. 47.

4.2. Odautorskie rozważania o estetyce *Symfonii*

Rozważania o mojej estetyce, z uwagi na ich indywidualną, odautorską, a więc subiektywną specyfikę, nie mają charakteru *stricte* naukowego, a bardziej swobodny i eseistyczny. Są próbą nazwania moich decyzji estetycznych i opowiedzenia o tym, co mnie ukształtowało i jak odzwierciedla się to mojej postawie artystycznej. Źródeł inspiracji i procesu kształtowania języka muzycznego poszukiwałam w doświadczaniu zjawisk, zarówno tych związanych z otaczającą mnie przyrodą, jak i z funkcjonowaniem w społeczeństwie. Obserwacja świata ma znaczący wpływ na podejmowane przeze mnie decyzje estetyczne. Zachwyt, podziw czy radość poznawania, a także niezgoda na krzywdę czy strach to wybrane doświadczenia, które przekładają się na wybór danych technik kompozytorskich i gestów muzycznych.

Nieodłącznym elementem mojego rozwoju muzycznego towarzyszącymi na każdym jego etapie była improwizacja. Podczas improwizowania największą radość i satysfakcję czerpałam z wolności kształtowania materiału dźwiękowego. Na przestrzeni lat okazało się, że to właśnie wolność jest dla mnie kluczowa w mojej twórczości. To zjawisko ma z mojej perspektywy wiele wymiarów. Jednym z nich jest moja swoboda w decydowaniu, co robię, jak chcę funkcjonować i jak chcę pisać. Jest to wolność od tego, co narzuca konwencja, ale także wolność rozumiana szerzej – od schematycznego funkcjonowania w życiu społecznym i artystycznym. Wolność w twórczości kompozytorskiej otwiera mi przestrzeń, której nie jestem w stanie uzyskać w żadnej innej formie przekazu. W rozumieniu działania twórczego samego w sobie nazwałabym to zjawisko *uporządkowaną wolnością*. Wolność rozumiana również jako brak ograniczeń pozwala na użycie także takich form ekspresji, które nawiązują do zachowań powszechnie uznawanych w przestrzeni publicznej za niekulturalne czy niewłaściwe jak krzyk, płacz czy głośny śmiech. Jest to jednak wolność połączona z poczuciem odpowiedzialności, wolność, która podlega nieustannej refleksji. Jej uporządkowanie rozumiem jako proces wieloetapowej pracy kompozytorskiej, który nie mógłby istnieć bez zdobywania doświadczenia i rozwoju warsztatu kompozytorskiego oraz kształtowania gustu muzycznego.

Podsumowując kluczowe parametry mojej estetyki i postawę artystyczną można powiedzieć, że wartości, na których są one zbudowane, korelują z humanizmem egzystencjalnym Jean-Paula Sartre'a (choć w zakresie wykraczającym poza ramy tej dysertacji nie podzielam szeregu jego innych poglądów dotyczących

np. odpowiedzialności). W pracy *Egzystencjalizm jest humanizmem* pisze on, że *[c]złowiek jest wolnym, człowiek jest wolnością*⁴⁸(...), a także, że *jest [on] odpowiedzialny za siebie, (...) nie tylko za swą własną indywidualność, ale również za wszystkich innych ludzi*.⁴⁹ Omawiając zagadnienie wolności warto zauważyć, że inny klasyk filozofii XX wieku, Isaiah Berlin, w eseju *Two Concepts of Liberty* wskazuje na jej dwa rodzaje – wolność negatywną (*wolność od*) i pozytywną (*wolność do*).⁵⁰ Odnosząc się do mojej sytuacji twórczej podczas pisania *Symfonii* to rozróżnienie pozwala spojrzeć na estetykę kompozycji szerzej, rozumiejąc moją postawę nie tylko jako wolność do realizacji własnych kompozytorskich przekonań, lecz również jako wolność od narzuconej stylistyki czy ekonomicznego przymusu.

Kontynuując rozważania o wolności w *Symfonii* warto przywołać myśl Hansa-Georga Gadamera, który widział tę wartość w sztuce przez pryzmat jej związku z tradycją. Jak stwierdza w *Prawdzie i metodzie*: *postawa przechowywania płynie z wolności w nie mniejszym stopniu niż przewrót i odnowa*.⁵¹ Moja postawa twórcza odnosząca się do tej wartości nie ma na celu ucieczki od tradycji (*wolność od*), lecz opiera się na *wolności do* stosowania różnorodnych środków, również tych tradycyjnych.

Według Gadamera podczas doświadczania sztuki można zaobserwować następujące zjawiska określone przez filozofa terminami: gra, symbol i święto. Spróbuję przyjrzeć się tym rozważaniom w kontekście *Symfonii*. Z komunikacją i współuczestnictwem Gadamer utożsamia grę, która znacząco wpływa na zaangażowanie osób biorących w niej udział, a także pozwala na odmienne odczuwanie rzeczywistości.⁵² Symbol jest rozumiany jako nieustający proces metaforyczności, interakcji oraz nowych interpretacji. To inaczej znajdowanie i ukrywanie znaczenia. Pojęcie święta można rozumieć jako uczestnictwo w wydarzeniu o charakterze wspólnotowym. Jest to czas odczuwany jako wyjątkowy, współdzielony w tym samym miejscu z innymi. Wydarzenie takie jak na przykład udział w koncercie symfonicznym jest doświadczeniem społecznym, które łączy twórców, wykonawców i odbiorców we współdzielonej przestrzeni.⁵³

⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1998, s. 38.

⁴⁹ Tamże, s. 28-29.

⁵⁰ Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty*, Oxford University Press, Oxford 1969, s. 122-134.

⁵¹ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 338-349.

⁵² Dominika Czakon, „Tradycja a rozumienie sztuki w filozofii Hansa-Georga Gadamera”, w: „Estetyka i Krytyka” nr 30 (3/2013), Kraków 2013, s. 37.

⁵³ Tamże, s. 38.

W sytuacji potencjalnego odbioru kompozycji – w tym przypadku premiery *Symfonii* – nie można w żaden sposób przewidzieć, z jakimi doświadczeniami i uprzedzeniami przybędzie na to wydarzenie dany słuchacz. Warto przy tym dodać, że tak ogromny aparat wykonawczy jak orkiestra, grający repertuar pochodzący z XXI wieku, nie jest zjawiskiem powszechnym. Liczba wykonawców na scenie, osób zaangażowanych w wykonanie oraz udział potencjalnych odbiorców w tym wydarzeniu podkreśla jego wspólnotowy wymiar. Biorąc pod uwagę te zagadnienia i refleksje Gadamera można powiedzieć, że potencjalne wykonanie *Symfonii* będzie miało zarówno charakter święta jak i gry. W przypadku rozpatrywania utworu w kontekście symboliki można spróbować wskazać ścieżki ewentualnych interpretacji *Symfonii*. Istotą interpretacji kompozycji bez treści pozamuzycznych jest właśnie brak dokładnych wskazówek w tym zakresie. Bazując jedynie na dźwiękowym doświadczeniu utworu z perspektywy odautorskiej widziałabym kilka strategii do rozważenia. Częste stosowanie faktur imitujących odgłosy ptaków, trzeszczenia czy powiewu wiatru wskazywałoby na potencjalne skojarzenia związane z naturą. Warto wyróżnić tu analogię do złożoności świata przyrody. Gęstość i różnorodność struktur dźwiękowych może wskazywać na chęć przedstawienia mnogości zdarzeń muzycznych, które mogą stanowić nawiązanie do bogactwa świata przyrody. Wyobrażam sobie także zinterpretowanie, np. częstych zmian dynamicznych i barwowych w kompozycji jako alegorii tempa przemian we współczesnym świecie.

The image shows a musical score for brass instruments, specifically measures 65-68 of a symphony. The score is written for ten staves, labeled from top to bottom: hn I, hn II, hn III, hn IV, tpt I, tpt II, tpt III, trbn I, trbn II, and tbn. Each staff contains musical notation with various dynamics (p, f, pp, ff) and articulation marks. The notation includes many repeated notes, suggesting a rhythmic or textural focus. The measures are grouped into four measures per staff, with measure numbers 65, 66, 67, and 68 indicated at the beginning of the first staff.

przykład nr 103, *Symfonia*, takty 65-68, instrumenty dęte blaszane,

zmiany dynamiczne, barwowe i tempa powtarzania jednej wysokości dźwięku

W omawianym kontekście warto zauważyć, że oprócz warstwy brzmieniowej można w swojej interpretacji – jako odbiorca – posłużyć się podstawowymi danymi, które pozostają ogólnodostępne (tytuł, imię i nazwisko kompozytorki, rok powstania). Powstała w 2024 roku kompozycja pod tytułem *Symfonia*, która – mimo użycia wybranych technik wykonawczych i kompozytorskich charakterystycznych dla XX i XXI wieku – nie zawiera ani bezpośrednio zakomunikowanych treści pozamuzycznych powiązanych choćby z aktualną sytuacją społeczno- polityczną, ani innych środków – jak na przykład warstwa wizualna czy performatywna – mogących uszczegóławiać ścieżki interpretacyjne utworu. *Symfonia* może być więc interpretowana jako pomost pomiędzy tradycją a współczesnością. Budowanie takich połączeń jest dla mnie istotne – szczególnie z punktu widzenia mojego rozumienia zawodu kompozytorskiego i jego społecznej roli jako misji.

Ze względu na swobodne użycie rozmaitych środków i nieortodoksyjne podejście zarówno do modernizmu jak i konserwatyzmu muzycznego, estetyka *Symfonii* może być utożsamiana z postmodernizmem – podążając za Lyotardem – jako otwartość na różnorodność estetyczną oraz zestawienie wielu technik i stylistyk kompozycji.⁵⁴ W takim założeniu kompozycja wpisuje się w postmodernistyczny dyskurs poprzez dialog z tradycją – nie odrzucając jej, lecz bazując na przekształceniach i opracowywaniach mechanizmów pochodzących z różnych nurtów. Łączy różnorodne techniki kompozytorskie i wykonawcze XX i XXI wieku, tworząc wielowarstwową strukturę brzmieniową. Dźwiękonaśladownictwo, spektralizm, sonoryzm i mikropolifonia – zastosowane w kompozycji – mogą być odczytywane jako świadome korzystanie z dorobku różnych tradycji, które są charakterystyczne dla postmodernistycznego podejścia do sztuki. Warto dodać, że jest to inne ujęcie postmodernizmu niż to, które przedstawia w swej książce *Musik und Wirklichkeit* Harry Lehmann. Niemiecki myśliciel wprowadza istotne rozróżnienie między *muzyką autonomiczną*, skupioną na formie i strukturze, a *muzyką relacyjną*, której znaczenie jest zdeterminowane przez kontekst pozamuzyczny np. społeczny czy kulturowy. W jego ujęciu zmieniające się technologie i kultura wpływają na to, jak rozumie się muzykę i jej rolę w społeczeństwie, wskazując na rosnącą rolę *muzyki relacyjnej* w współczesnym świecie.⁵⁵

⁵⁴ Jean-François Lyotard, „Wzniosłość i awangarda”, w: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2/3 (38/39), tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 175.

⁵⁵ Harry Lehmann, *Musik und Wirklichkeit*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2023, s. 14. [tłum. własne]

W *Symfonii* nie znajdują się bezpośrednie komunikaty, które mogłyby ją utożsamiać z *muzyką relacyjną*, pośrednio można odnaleźć w niej inspiracje materiału dźwiękowego pochodzącego z świata przyrody. Mimo to dla słuchacza – bez uprzedniego otrzymania takiej informacji – nie będzie miało to wpływu na interpretację kompozycji.

Symfonia wpisuje się w swych założeniach w kategorię Lehmannowskiej autonomii, gdyż w utworze zauważyć przede wszystkim koncentrację na konstrukcji formalnej materiału muzycznego. Nie występuje tu również konieczność informowania odbiorcy o odniesieniach do zewnętrznych kontekstów narracyjnych, społecznych czy programowych.

Warto dodać, że Lehmann wchodzi w polemikę z Lyotardem w kontekście rozumienia pojęcia postmodernizmu w sztuce. Píše:

(...) pojawiają się więc dwie koncepcje postmodernizmu w dyskursie. Jedna odnosi się do historycznej awangardy i postrzega właściwą postmodernistyczną sztukę jako reakcyjnie antynowoczesną formę sztuki, druga natomiast odwołuje się do klasycznych postmodernistycznych dzieł i tekstów postmodernistycznych artystów, pisarzy oraz architektów, którzy mniej przejmowali się teoriami filozofów postmodernizmu. (...) Postmodernizm nie jest nową epoką, lecz korektą pewnych cech, które nowoczesność sobie przypisała. Kiedy Lyotard wcześniej nazywał coś postmodernistycznym, chciał później, aby było to rozumiane jedynie jako „redagowanie modernizmu”, innymi słowy, jako zwykłe przeredagowanie naszego pojęcia modernizmu.⁵⁶

Lehmann referuje dwie perspektywy postmodernistyczne: pierwsza dotyczy ujęcia postmodernizmu jako reakcji na awangardę, a druga koncentruje się przede wszystkim na istocie odwołań do dzieł i stylistyk poprzednich epok z uwzględnieniem występowania dekonstrukcji.⁵⁷

W Lehmannowskim rozumieniu postmodernizmu można uznać, że *Symfonia* nie jest kompozycją postmodernistyczną, gdyż „jedynie” *redaguje* język awangardy lat 60. czy techniki kompozytorskie XX wieku i nie została napisana w formie sprzeciwu wobec modernizmu. Kompozycja może również być potencjalnie rozpatrywana w kategorii

⁵⁶ Tamże, s. 92.

⁵⁷ Tamże, s. 121.

właściwej awangardzie XX wieku, Lyotardowskiej wzniosłości.⁵⁸ Byłby to argument za przypisaniem *Symfonii* do grona utworów modernistycznych.

Stawiając moją *Symfonię* w kontekście rozważań o uznaniu jej za reprezentującą tę czy inną szkołę XX-wiecznej filozofii, muszę pod koniec wrócić do wolności, a szczególnie *uporządkowanej wolności*, która – jak chciałabym wierzyć – pozwala mi tworzyć muzykę swoistą, swobodną estetycznie, ale spójną, o cechach nie domagających się jednoznacznego etykietowania, a jednak wyrosłą ze świadomości filozoficznej i warsztatu kompozytorskiego jednocześnie nowoczesnego, jak i zakorzenionego w tradycji.

⁵⁸ Jean-François Lyotard, dz. cyt., s. 176.

Zakończenie

Celem pracy była nie tylko analiza formalna i estetyczna utworu, lecz także przybliżenie procesu i sposobów kształtowania materiału muzycznego *Symfonii*. Przełożyło się to na refleksje nad zastosowanymi metodami komponowania i estetyką utworu.

Pisanie rozprawy doktorskiej to także przyjrzenie się własnej działalności, spojrzenie na swoje utwory, wykorzystywane techniki kompozytorskie okiem analitycznym i krytycznym. Czas poświęcony na komponowanie mojego utworu doktorskiego, *Symfonii*, i pisanie jego opisu stał się szczególnym etapem w rozwoju, który pozwolił na obserwację i przemyślenie moich dotychczasowych działań. Była to także szczególna sposobność do autorefleksji nad swoją twórczością i przeanalizowania podjętych decyzji kompozytorskich.

Symfonia jest jak dotychczas moją najdłuższą kompozycją na tak rozbudowaną obsadę wykonawczą. Proces pisania utworu był wielowątkowy i wymagał wielu starań, nie tylko ode mnie. Chciałabym serdecznie podziękować promotorowi mojej rozprawy doktorskiej, dr. hab. Ignacemu Zalewskiemu, prof. UMFC, za ogromną pomoc i wsparcie podczas wszystkich etapów powstawania omawianej kompozycji i jej opisu.

Bibliografia

1. Adorno, Theodor, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974
2. Adorno, Theodor, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990
3. Adorno, Theodor, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
4. Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, w: *Music's Body – Listening*, tłumaczenie z j. francuskiego: Richard Howard, Wydawnictwo Hill and Wang, Nowy York 1985
5. Barthes, Roland, „Śmierć autora”, przeł. M. P. Markowski, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007
6. Berlin, Isaiah, *Four Essays on Liberty*, Oxford University Press, Oxford 1969
7. Bodman Rae, Charles, *Muzyka Lutosławskiego*, Polskie Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996
8. Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. L. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012
9. Bürger, Peter, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006
10. Chmielecki, Konrad, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008

11. Chomiński, Józef, Wilkowska-Chomińska, Krystyna, *Wielkie Formy Instrumentalne. Formy Muzyczne. Tom II*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987
12. Cook, Nicholas; Pople, Anthony (red.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004
13. Cox, Christoph; Warner, Daniel (red.), tłum. J. Kutyla i in., *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010
14. Czakon, Dominika, „Tradycja a rozumienie sztuki w filozofii Hansa-Georga Gadamera”, w: „Estetyka i Krytyka” nr 30 (3/2013), Kraków 2013
15. Dahlhaus, Carl, *Idea muzyki absolutnej*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988
16. Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992
17. Dahlhaus, Carl, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007
18. Dankowska, Jagna, *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia muzyki XIX wieku a muzyka*, Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2001
19. Drobner, Mieczysław, *Akustyka muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1953
20. Dybel, Paweł, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa Georga Gadamera*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004

21. Floros, Constantin, *György Ligeti. Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2014
22. Gérard Grisey, *Powiedziałeś spektralny?*, tłum. Michał Mendyk, Marek Mroziwicz „Glissando – magazyn o muzyce współczesnej”, numer 1, wrzesień 2004, Warszawa 2004
23. Gadamer, Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004
24. Habermas, Jürgen, „Modernizm – niedokończony projekt”, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997
25. Hanslick, Eduard, *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903
26. Ingarden, Roman, *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966
27. Kotoński, Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2002
28. Kolarzowa, Romana, *Postmodernizm w muzyce*, Instytut Kultury, Warszawa 1993
29. Konersmann, Ralf, *Filozofia kultury. Wprowadzenie*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009
30. Konersmann, Ralf, *Krytyka kultury*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012

31. Latour, Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011
32. Lehmann, Harry, *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, tłum. własne, Wilhelm Fink Verlag, Stuttgart 2016
33. Lehmann, Harry, *Musik und Wirklichkeit*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2023
34. Lehmann, Harry, *Rewolucja cyfrowa w Nowej Muzyce*, tłum. M. Pasiecznik, Bęc Zmiana, Warszawa 2016
35. Lindstedt, Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010
36. Lyotard, Jean-François, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997
37. Lyotard, Jean-François, „Wzniosłość i awangarda”, w: „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2/3 (38/39), tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996
38. Moore, George Edward, *Zasady etyki*, tłum. C. Znamierowski, Wydawnictwo Arcta, Warszawa 1919
39. Morawski, Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy. O postmodernizmie i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999
40. Nyman, Michael, *Muzyka eksperymentalna*, tłum. M. Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

41. Pociąg, Bohdan, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972
42. Podsiad, Antoni, Więckowski, Zbigniew, *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, PAX, Warszawa 1983
43. Pseudo-Longinos, *O górnosci*, w: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, tłum. T. Sinko, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo DeAgostini, Wrocław – Warszawa 2006
44. Rorty, Richard, „Habermas and Lyotard on Postmodernity”, w: „Praxis International” 4/1994
45. Rosińska, Zofia, *Ruch myśli*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2012
46. Ross, Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011
47. Ranciere, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007
48. Sartre, Jean-Paul, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1998
49. Schaeffer, Bogusław, *Klasycy dodekafonii*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1964
50. Schaeffer, Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1987

51. Shusterman, Richard, *Estetyka pragmatyczna*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998
52. Skowron, Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013
53. Stróżewski, Władysław, *Dialektyka twórczości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1983
54. Turowski, Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019

Źródła internetowe (netografia)

Data dostępu do treści wszystkich poniższych linków: 19.11.2024.

1. <https://www.kirstenvolness.com/reish-scelsi.pdf>
2. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31977827>
3. <https://www.nature.com/articles/s41598-023-38313-4.pdf>