



AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Monika Szpyrka

Koncepcja złożonej prostoty (*Complex Simplicity*)
w kontekście utworu *Part among Parts* na orkiestrę
kamaralną i akordeon

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania w sprawie
nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej:
sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Anna Zawadzka-Gołosz

Kraków 2022

Spis treści

Wstęp	5
1. Złożoność i prostota w sztuce	8
1.1. Definicje, pojęcia	8
1.2. Złożoność i prostota we współczesnych sztukach wizualnych.....	9
1.3. Między prostotą a złożonością w muzyce.....	12
2. Nowa prostota, nowa złożoność w muzyce drugiej połowy XX wieku	17
2.1. Postawy estetyczne, orientacje, trendy	17
2.1.1. Redukcja, repetytywność.....	17
Nowa prostota duńska.....	17
Nowa prostota niemiecka	18
Pokolenie stalowowolskie	19
Grupa Wandelweiser	20
Minimalizm i postminimalizm.....	21
Muzyka ambientowa i dronowa.....	23
2.1.2. Wielowymiarowość, komplikacja.....	25
Nowa złożoność.....	25
Spektralizm	26
2.2. Aspekty złożoności i prostoty w wybranych utworach muzyki nowej.....	28
3. Part among Parts – omówienie kompozycji. Konteksty i analiza	32
3.1. Konteksty.....	32
3.1.1. Inspiracje estetyczne	32
3.1.2. Poszukiwania artystyczne złożonej prostoty (<i>Complex Simplicity</i>)	35
3.1.3. Droga do <i>Part among Parts</i> w świetle własnych utworów	38
<i>Simple Amplifying Motion</i>	38
<i>Zoom in/ dolly out</i>	39
<i>Partes Corporis</i>	39
<i>Przestrzeń odcięcia</i>	40
Projekt artystyczno-badawczy	40
3.2. <i>Part among Parts</i> — opis analityczny	42
3.2.1. Organizacja czasu i notacja	42
3.2.2. Konstrukcja formalna.....	44
3.2.3. Organizacja materiału dźwiękowego	45
3.2.4. Modele fakturalne	49
3.2.5. Dramaturgia	70
3.2.6. Kształtowanie barwy w zabiegach instrumentacyjnych i technikach instrumentalnych	71
3.2.7. Rola instrumentu solowego.....	75
3.3. Uwagi końcowe	76
Zakończenie	79

Bibliografia	81
Streszczenie	89
Aneks	90
Ujęcie syntetyczne – tabela.....	91
Projekt artystyczno-badawczy – analiza.....	93
Projekt artystyczno-badawczy – tabela.....	97
Projekt artystyczno-badawczy – partytura.....	99

Wstęp

Dyskusja dotycząca problemu złożoności i prostoty wydaje się obecna szczególnie w muzycznych środowiskach akademickich. Twórczość współczesna (drugiej połowy XX wieku i obecnego XXI wieku) jest bardzo różnorodna i pełna kontrastów — z jednej strony powstają partytury o skomplikowanym wizerunku graficznym ze złożonymi, niesymetrycznymi rytmami i fakturami o równie zawiłym brzmieniu, z drugiej — utwory odwołujące się do prostych organizacji czasowych, z nieskomplikowaną treścią harmoniczną i melodyczną. W tym kontekście przypisywanie wartości jednej lub drugiej stronie może wynikać z myślenia stereotypowego, związanego też z panującymi trendami. Ocena wartości złożonych bądź prostych konstrukcji wymaga tymczasem szerszego kontekstu, ale i też niuansowego rozważenia procesów zachodzących pod ich powierzchnią.

Koncepcja złożonej prostoty (*Complex Simplicity*) zrealizowana w utworze *Part among Parts* na orkiestrę kameralną i akordeon jest próbą zmierzenia się z zagadnieniem prostoty i złożoności w duchu odpowiedzi na własne, indywidualne potrzeby artystyczne.

Rozważanie prostoty i złożoności przyjmuje charakter obiektywny (biorąc pod uwagę np. cechę lub właściwość), bądź subiektywny (np. walor, defekt), każdy z atrybutów może być rozumiany pozytywnie (wyrafinowanie), bądź negatywnie (nadmierne uproszczenie/nadmierna komplikacja). Najczęściej pojęcia te zestawiane są przeciwstawnie, czasem oddzielnie lub w uzupełnieniu, w zależności od perspektywy z jakiej są one definiowane (nauki, sztuki, kultury, kanonu epoki). Mnogość opinii otwiera też przestrzeń dla wielu interpretacji, każdy przypadek wymaga zatem na wstępie doprecyzowania pojęć i kontekstów. Konieczne jest też niekiedy odwołanie do nauki, która porządkuje pojęcia, ukazuje też ich wieloaspektowość, uzasadniając ich przenoszenie na teren wielorakich sztuk.

To właśnie w wyniku myślenia o wzajemnym na siebie wpływie złożoności i prostoty, zaobserwowania tego zjawiska w muzyce, postanowiłam podjąć próbę uchwycenia istoty przenikania się tych tendencji. By przybliżyć ten fenomen używam pojęć-hybryd — „złożonej prostoty” i „prostej złożoności” (będących również załącznikiem kompozytorskiej metody *Complex Simplicity*).

Celem niniejszego opisu jest przedstawienie koncepcji złożoności i prostoty w konstruowaniu materiału muzycznego wraz z kontekstem jego odbioru w procesach

percepcyjnych w oparciu o autorską refleksję popartą muzycznym doświadczeniem.

Analiza kompozycji poprzedzona jest przybliżeniem estetycznych motywacji powstania omawianej koncepcji, a także funkcjonowania metody w utworze. Uwzględniony też został kontekst rozwoju myślenia o złożoności i prostocie w historii sztuki XX wieku, w tym sztuk wizualnych i performatywnych. Pozwala to naświetlić tło dla własnych, indywidualnych rozwiązań warsztatowych i estetycznych w przedstawionym dziele artystycznym.

Tekst ujęty jest w trzech rozdziałach: **pierwszy** (1. *Złożoność i prostota w sztuce*) zawiera skrótowe, teoretyczne rozwinięcie tematu, z uwzględnieniem definicji prostoty i złożoności funkcjonujących w nauce (1.1. *Definicje, pojęcia*), prezentację nurtów opartych o prostotę lub złożoność w sztukach wizualnych (1.2. *Złożoność i prostota we współczesnych sztukach wizualnych*) oraz koncentruje się na aspekcie złożoności i prostoty w muzyce z punktu widzenia estetycznego (2.1. *Między prostotą a złożonością w muzyce*).

Rozdział drugi (2. *Nowa prostota, nowa złożoność w muzyce drugiej połowy XX wieku*) przedstawia zarys tendencji związanych z dominacją redukcji lub komplikacji w muzyce nowej drugiej połowy XX wieku (2.1. *Postawy estetyczne, orientacje, trendy*), a także na przenikaniu się tych tendencji w twórczości najnowszej (2.2. *Aspekty złożoności i prostoty w wybranych utworach muzyki nowej*).

Rozdział trzeci (3. *Part among Parts — omówienie kompozycji. Konteksty i analiza*) odnosi się już do samej kompozycji, poczynając od przedstawienia inspiracji towarzyszących jej powstawaniu i drogi do realizacji idei kompozycji przez poprzedzające ją utwory, po analizę artystycznego poszukiwania koncepcji złożonej prostoty (*Complex Simplicity*) i jej ostatecznej wykładni, według której skomponowany został utwór *Part among Parts*.

Druga część rozdziału trzeciego (3.2. *Part among Parts — opis analityczny*) przedstawia utwór w ujęciu analitycznym uwzględniającym najważniejsze jego komponenty z punktu widzenia zastosowanej metody złożonej prostoty: organizację czasu i wizerunek notacyjny, konstrukcję formalną, organizację materiału dźwiękowego, opis modeli fakturalnych, dramaturgię, kształtowanie barwy w zabiegach instrumentacyjnych i technikach instrumentalnych oraz rolę instrumentu solowego.

W konstruowaniu opisu pomocne okazały się opracowania z zakresu teorii muzyki, teorii sztuki czy muzykologii dotyczące zagadnień złożoności i prostoty, co w niezbędnym jedynie stopniu poszerzyło analizę dzieła artystycznego o refleksję teoretyczną, pozostawiając debatę głównie w obszarze kompozytorskim.

Uwzględnione zostały teksty dotyczące nowej prostoty i nowej złożoności, szczególnie numer 7. magazynu „Glissando”, zawierający między innymi artykuły Briana Ferneyhougha, Iwony Lindstedt, Clausa-Steffena Mahnkopfa; *Nowa muzyka niemiecka* pod redakcją Daniela Cichego oraz *Nowa muzyka brytyjska* pod redakcją Agaty Kwiecińskiej; a także artykuł Richarda Toopa *Four Facets of the New Complexity*.

Szczególnie istotne stały się również indywidualne wypowiedzi kompozytorskie: *Against Intellectual Complexity in Music* Michaela Nymana, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice* Pauline Oliveros, *Silence. Lectures and Writings* Johna Cage'a.

Z zakresu muzykologii i estetyki pozycje pozwalające uporządkować terminologiczne i historyczne aspekty to: *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu* Macieja Gołąba, Leonarda B. Meyera *Some Remarks on Value and Greatness in Music* oraz *Grammatical Simplicity and Relational Richness: The Trio of Mozart's G Minor Symphony*, a także *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* pod redakcją Nicolasa Cooka i Anthony'ego Pople'a.

1. Złożoność i prostota w sztuce

1.1. Definicje, pojęcia

Prostota z perspektywy naukowej opisywana jest zwykle w kontekście „brzytwy Ockhama”, zasady czternastowiecznego filozofa o redukcji teorii do najprostszej możliwej postaci¹. Według Simona Fitzpatricka uproszczenie teorii naukowej stawia ją w świetle bardziej „eleganckiej”, „pięknej”, podatnej na zrozumienie i pracę z nią².

Współcześnie, Elliott Sober próbuje odpowiedzieć na pytanie czy prostota i parsymonia³ teorii — jak utrzymywali filozofowie i naukowcy — jest prawdą. Według Newtona odpowiedź leżała w przyrodzie, która jest „zadowolona z prostoty”, u Leibniza w koncepcji Boga, który stworzył świat wedle swojego upodobania do prostoty⁴. Później idee te zostały poddane krytyce, bowiem preferowanie prostych i oszczędnych hipotez miało mieć podłoże czysto metodologiczne⁵.

Złożoność słownikowo definiowana jest z kolei jako⁶: „składająca się z części, elementów”; „obejmująca wiele aspektów i trudna do zrozumienia”, występuje również w kontekście osoby „której cechy i motywy postępowania trudno zrozumieć; też: o charakterze takiej osoby”. Określenia te oscylują wokół pojęć trudności, skomplikowania, wieloaspektowości. Neil F. Johnson⁷ zauważa, że definicja złożoności jest niełatwa do sprecyzowania, zwykle w kontekście jej wyjaśnienia pada określenie „złożonego systemu” i jego zasad funkcjonowania, jednak można podsumować to zjawisko również jako wynikające z interakcji obiektów (podając za przykład tłum ludzi)⁸. W kontekście nauki złożoność postrzegana jest jako wartość dążąca do nowych odkryć, ujawniania relacji wcześniej niespokrewnionych⁹. Warren Weaver w odniesieniu do nauk

¹ Fitzpatrick S., *Simplicity in the Philosophy of Science*, w: Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/simplici/>, 17.12.21.

² Ibidem.

³ Parsymonia, w: *Korpus Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/parsymonia;903,1;40342.html>, 19.12.21.

⁴ Sober E., *Simplicity*, w: *A Companion to Epistemology*, Second Edition, red. D. Jonathan, E. Sosa, Blackwell Reference, Oxford 1999, s. 738-739.

⁵ Ibidem.

⁶ *Złożoność*, w: Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/prostota;2508934.html>, 17.12.21.

⁷ Johnson N. F., *Chapter 1: Two's company, three is complexity, Simply complexity: a clear guide to complexity theory*, OneWorld Publications 2009, <https://web.archive.org/web/20151211064454/http://www.uvm.edu/rsenr/nr385se/readings/complexity.pdf>, 18.12.21., s. 3.

⁸ Ibidem, s. 4.

⁹ Ibidem, s. 16.

przyrodniczych wyróżnia „niezorganizowaną złożoność”¹⁰ — o dużej ilości zmiennych, nieznanym zachowaniu i „zorganizowaną złożoność” — znaczną ilość czynników zintegrowanych w organiczną całość¹¹.

Francis Heylighen sytuuje złożoność pomiędzy ładem a nieporządkiem. Ze względu na nielinearność interakcji, system charakteryzuje brak przewidywalności i kontroli, próba redukcji złożonych systemów (zgodnie z mechaniką klasyczną) jest niemożliwa, jednak systemy te posiadają możliwość samoorganizacji, która porządkuje chaos¹².

Dominique Chu powołując się na „Grę w życie” (*The Game of Life*)¹³, podkreśla, że świadczy ona o rozbudowanych zachowaniach wynikających tylko z prostych interakcji: „Modele te przekonały niektórych, że złożoność może powstawać z prostoty”¹⁴.

Wynika z tego również, że złożoność jest w istocie pozorna — może zostać zredukowana, ujednoczyć pewne chaotyczne zjawiska, które obserwujemy¹⁵.

1.2. Złożoność i prostota we współczesnych sztukach wizualnych

Zanim rozważania odniosą się do muzyki warto zwrócić uwagę na ujęcia prostoty i złożoności w sztukach wizualnych i performatywnych, bo właśnie tam znalazły szczególne zastosowanie.

Spektakularnym przykładem koncepcji prostoty był **teatr ubogi**¹⁶ Jerzego Grotowskiego. Ranga tej koncepcji i jej znaczenie artystyczne nie pozostały bez echa w sztuce światowej. Idea teatru ubogiego polegała przede wszystkim na umiejscowieniu w centrum sceny teatralnej żywego człowieka — aktora oraz zredukowaniu środków inscenizacyjnych w celu osiągnięcia maksymalnego efektu:

¹⁰ Weaver W., *Science and Complexity*, w: "American Scientist", Vol. 36, No. 4, October 1948, people.physics.anu.edu.au/~tas110/Teaching/Lectures/L1/Material/WEAVER1947.pdf, 19.12.21, s. 3.

¹¹ Ibidem, s. 5.

¹² Heylighen F., *Complexity and Self-organisation*, <https://web.archive.org/web/20080308225955/http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/ELIS-Complexity.pdf>, 19.12.21, s. 1-2.

¹³ Gra autorstwa brytyjskiego matematyka Johna Conwaya z 1970 oparta na automacie komórkowym — systemie sąsiadujących ze sobą komórek według ustalonego schematu; Callahan P., *What is the Game of Life?*, <http://www.math.com/students/wonders/life/life.html/>, 19.12.21.

¹⁴ „These models convinced some that complexity can arise out of simplicity”, Chu D., *Complexity: Against systems. Theory in Biosciences*, <https://kar.kent.ac.uk/30776/1/againstSystems.pdf>, 19.12.21, s.183, tłum. własne.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Termin stworzony przez Ludwika Flaszena.

Jest to teatr uchwycony w fazie załążkowej, w procesie swych narodzin, kiedy obudzony instynkt spontanicznie dobiera sobie narzędzia dla magicznego przeistoczenia¹⁷.

Sam Grotowski w kontekście bogactwa, które narzuciła teatrowi film i telewizja, wybierał ubóstwo — rezygnację ze zbędnych elementów, uelastycznienie relacji aktorzy-widz poprzez likwidację klasycznego podziału przestrzeni scenicznej¹⁸.

Według Edwarda Lucie-Smitha, artystów sztuki nowoczesnej od początku interesował pewien typ redukcjonizmu¹⁹, w szczególności twórczość Kazimierza Malewicza, którą Lucie-Smith uważa za jej najwcześniejszy i najwybitniejszy przykład. Suprematyzm — kierunek artystyczny reprezentowany przez Malewicza powstał w Rosji około roku 1913²⁰. Podstawami geometrycznymi stały się linia prosta i kwadrat, miały tworzyć nową rzeczywistość, odcinając się od dotychczasowej, kreującej sztukę przedstawieniową²¹. Filozofia suprematyzmu prezentowała przekonanie o możliwości panowania ludzkiego nad materią, ale też pewnej niuansowości. Malewicz zaczerpnienie kwadratu ołówkiem określał jako „najskromniejszą z czynności, do jakiej zdolna jest ludzka wrażliwość”²².

W kontekście upraszczania artystycznych środków Lucie-Smith podkreśla również duże znaczenie twórczości Pieta Mondriana oraz Constantina Brâncușiego. Doktryna malarska Mondriana, współzałożyciela grupy De Stijl — neoplastycyzm, zakładała ograniczenie formy do linii pionowych i poziomych oraz do barw podstawowych²³. Nurt ten miał dążyć do zobiektywizowania języka twórczego eliminując ze sztuki elementy przedstawieniowe²⁴, z kolei abstrakcja organiczna w rzeźbie, którą zainicjował na początku wieku XX wspomniany już Constantin Brâncuși, była formą powstałą w wyniku konsekwentnego procesu zmian myślenia figuratywnego — choćby uproszczenia polegającego na przekształceniu głowy w kształt podobny do jaja²⁵.

¹⁷ *Teatr ubogi*, w: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, <https://grotowski.net/encyklopedia/teatr-ubogi>, 07.01.22.

¹⁸ Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, red. M. Blige, G. Ziółkowski, Wrocław 2007, s. 18.

¹⁹ Lucie-Smith E., *Minimal Art*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. N. Richardson T., Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 362.

²⁰ Scharf A., *Suprematyzm*, w: Richardson T., Stangos N., op. cit., s. 222.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 224.

²³ *Neoplastycyzm*, w: Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2002, s. 277.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Kotula A., Krakowski P., *Style, Kierunki, Tendencje. Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 70-71.

Kolejnym z nurtów opierających się na redukcji to *Minimal Art* reprezentowany w szczególności przez szkołą amerykańską²⁶. Tendencja ta, istniejąca od końca lat 50. XX wieku, skupiała się na wykorzystywaniu tylko elementarnych form geometrycznych²⁷. Wielu traktuje sztukę minimalną jako reakcję na ekspresjonizm abstrakcyjny²⁸, zapoczątkowany w latach 40. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, wywodzący się z ekspresjonizmu i surrealizmu, łączący w sobie techniki eksperymentalne i emocjonalność²⁹. Z nurtem tym wiąże się malarstwo koloru Marka Rothko i malarstwo gestu Jacksona Pollocka³⁰. *Minimal Art* stanowi w tym kontekście redukcję środków i odrzucenie tradycyjnych pojęć³¹, upodobanie do prostych i równocześnie monumentalnych form, jego przedstawicielami są m.in.: Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris. Sztuka minimalna negowała oryginalność w wartościowaniu dzieł sztuki, a także dążyła do obiektywizacji języka, ale również postaci twórcy, którego widziała bardziej jako rzemieślnika, niż osobę wyjątkową, obdarzoną szczególnymi zdolnościami. Ważna też stała się materialność i fizyczność obiektów, ich relacje z przestrzenią i odbiorcą³².

Techniczna rewolucja wpłynęła znacząco na przemiany w architekturze i malarstwie XX wieku, choćby na działalność Waltera Gropiusa, kierującego się prostotą w sztuce użytkowej³³. Idee te rozwinęły się później w *Bauhaus* (warsztat budowlany), instytucję gromadzącą twórców różnych dziedzin, aby wprowadzić sztukę w życie społeczne³⁴. Celem Gropiusa było wprowadzenie artystów w rzemiosło, aby wykorzystać w pełni potencjał cywilizacji maszynowej³⁵.

W architekturze, jak zauważa Michał Żyła, złożoność i prostota były tematem często podejmowanym w XX wieku, szczególnie w kontekście modernizmu i postmodernizmu³⁶. Wspomniany Bauhaus czy idee Corbusiera z lat 20., reprezentujące

²⁶ Lucie-Smith E., *Minimal Art*, op. cit., s. 363.

²⁷ *Minimal Art, Sztuka minimalna, Minimalizm*, w: Słownik terminologiczny sztuk pięknych, op. cit., s. 261.

²⁸ Lucie-Smith E., *Minimal Art*, w: op. cit., s. 364.

²⁹ *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ekspresjonizm-abstrakcyjny;3897105.html>, 07.01.2022.

³⁰ Ibidem.

³¹ Lucie-Smith E., *Minimal Art*, op. cit., s. 364.

³² Szneider H., *Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990-2005*, rozprawa doktorska, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej 2009, s. 33.

³³ Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2021, s. 674.

³⁴ Ibidem, s. 684.

³⁵ Ibidem, s. 687-88.

³⁶ Żyła M., *Żagadnienie złożoności w teorii architektury końca XX wieku*, w: „Przestrzeń / Urbanistyka / Architektura”, 1/2019, s. 88.

modernistyczne uproszczenie zostaje poddane krytyce przez postmodernistyczną ideę złożoności Roberta Venturiego, w której wielowarstwowość i różnorodność stawiana była na pierwszym planie³⁷.

Równie ważne znaczenie w kontekście złożoności architektonicznej mają cechy systemów złożonych, które jako jeden z pierwszych opisał amerykański politolog Herbert A. Simon³⁸. Systemy złożone zostały określone jako: „zjawiska i procesy, które składają się z wielu elementów oddziałujących na siebie wzajemnie w sposób nieprosty”³⁹, o następujących właściwościach: hierarchiczność (zawieranie podsystemów), ewolucyjność (większa adaptacja), podatność na dekompozycję, możliwość opisu w sposób statyczny i dynamiczny⁴⁰. Podobnie w kontekście urbanistyki — Steven Johnson proponuje wizję złożoności jako samo-organizującego się systemu (ang. *self-organizing system*) — miasto jest złożone, ponieważ ma „spójną osobowość”, tworzy „globalny porządek z lokalnych interakcji”⁴¹.

Według Guya Birkina, złożoność wizualna (ang. *visual complexity*), czyli „szereg wzorów na różnych poziomach”⁴² również wymaga złożonych systemów, jednak w jej percepcji⁴³, która prowadzi do podstaw zrozumienia i docenienia sztuki wizualnej przez odbiorcę⁴⁴.

1.3. Między prostotą a złożonością w muzyce

Choć wydawać by się mogło, że pojęcia prostoty i złożoności w muzyce zaczęły być silniej rozpatrywane dopiero w drugiej połowie XX wieku, szczególnie za sprawą rozwoju myśli drugiej awangardy, to ich znaczenie jako wartości estetycznych — szczególnie złożoności, przypada na przełom XIX i XX wieku, co wynika z tendencji ekspresjonistycznych⁴⁵.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, cyt. za: Simon H.A., *The Architecture of Complexity*, w: "Proceedings of the American Philosophical Society", 106(6)/1962, s. 467.

⁴⁰ Ibidem, s. 89.

⁴¹ Johnson S. B., *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*, Scribner, Nowy Jork 2001, s. 46; "coherent personality", "global order built out of local interactions".

⁴² Birkin G., *Aesthetic Complexity: Practice and Perception in Art & Design*, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Nottingham Trent University for the degree of Doctor of Philosophy, October 2010, s. 3; "a variety of patterns at different levels".

⁴³ Ibidem, s. 25.

⁴⁴ Ibidem, s. 3.

⁴⁵ Gołąb M., *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011, s. 111-113.

Wcześniej, wraz z rozwojem gatunków muzycznych zaczęły kształtować się przekonania dotyczące statusu dzieła w zależności od stopnia jego złożoności, np.: wielkości obsady, czasu trwania czy formy. Pojawił się zatem dylemat „ciężaru gatunkowego” utworów muzycznych (zwraca na to uwagę Maciej Gołąb⁴⁶) i ich wartościowania w zależności od wyższej rangi, jaką przypisała im historia. Stąd też symfonia, oratorium czy opera były uważane za gatunki pełnowartościowe, natomiast miniatury instrumentalne czy wokalne za błahe.

W tym kontekście nasuwa się myśl, którą przytaczał Charles Rosen, o prestiżu i oznace wielkości kompozytora wynikających z uprawiania przezeń formy sonatowej⁴⁷. To przekonanie później stało się także, jak twierdzi Marcia Judith Citron, symbolem zachodnich wartości patriarchalnych, mitem „wielkiego kompozytora”⁴⁸.

Maciej Gołąb wspomina o XIX-wiecznym przekonaniu hierarchii gatunkowej, w której na pierwszym miejscu znajdowały się symfonia, opera (wielkie, skomplikowane, nacechowane polimorfizmem w wielu aspektach), a na ostatnim miniatury instrumentalne (małe, niepełnowartościowe, o cechach izomorficznych)⁴⁹. Od tego momentu zaczęły utrwalać się stereotypowe poglądy na temat wartości dzieła muzycznego w zależności od jego skomplikowania. Muzyka o cechach izomorficznych w swoim całkowitym kształcie formalnym najczęściej zależała od wstępnej formuły fakturalnej⁵⁰. Z kolei wartością nadrzędną muzyki polimorficznej miał być wysoki stopień złożoności struktury i faktury muzycznej, co stało się też później dominującą jakością estetyczną w XX-tym wieku⁵¹.

W świadomości twórców i badaczy muzyki zaczęły kształtować się przekonania o doskonałości warsztatowej utworów złożonych i niedomaganiu utworów prostych. Gołąb zauważa deprecjonowanie istnienia nurtu „muzyki ubogiej” (minimalistycznej), która stanowiła znaczną część literatury XX wieku⁵². Jednym z krzywdzących twierdzeń dotyczących prostoty w utworach muzycznych był pogląd — odnoszący się szczególnie do specyficznej grupy kompozytorów — iż uproszczony materiał kompozycji wynika z braków w formalnym wykształceniu twórców takich jak Charles Ives, Erik Satie czy

⁴⁶ Ibidem, s. 97.

⁴⁷ Ch. Rosen, *Sonata Forms*, New York; London, W. W. Norton 1988, s. 284

⁴⁸ Citron M.J., *Feminist Approaches to Musicology*, w: *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, red. S.C. Cook, J.S. Tsou, Chicago 1994, s. 18.

⁴⁹ M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, op. cit., s. 97.

⁵⁰ Ibidem, s. 99.

⁵¹ Ibidem, s. 108-109.

⁵² Ibidem, s. 101.

Giacinto Scelsi⁵³. Jednak w rzeczywistości złożoność niekoniecznie oznaczała wysoki stopień wyrafinowania utworu i jego atrakcyjności — łatwo mogła sprowadzać się do komplikacji na poziomie materiału, zamieniając się niekiedy w szum percepcyjny⁵⁴.

Ciekawy punkt widzenia przedstawia Krzysztof Moraczewski, podkreślając, że nie zawsze złożoność gwarantuje jakość i wartość, bowiem należy pamiętać o tym, że różnice w odbiorze mogą często także wynikać z enkulturacji muzycznej⁵⁵ i choćby kojarzenia np. każdej muzyki nieeuropejskiej z muzyką rytualną⁵⁶. Podobnie stwierdzał Leonard B. Meyer w eseju *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, gdzie zaznaczał, że nieodpowiednia ocena utworu może wynikać z tzw. „szumu kulturowego” — determinacji kulturowych braku zaznajomienia ze stylem kompozycji⁵⁷. Z tego względu może zatem zdarzyć się, że słuchacz mylnie uzna utwór za zbyt złożony lub prosty i znacznie go odpowiednio wartościować.

L. B. Meyer zwracał uwagę, że można wyróżnić pewne określone techniczne kryteria doskonałości utworu muzycznego, takie jak: spójność stylu, klarowny zamysł, różnorodność, a zarazem jedność, dzięki którym możemy odróżnić utwory złe od dobrych, nie gwarantuje to jednak odróżnienia dobrych od doskonałych⁵⁸, tak samo jak złożoność, rozmiar czy czas trwania nie są same w sobie wartościami⁵⁹. To na co według Meyera warto zwracać uwagę to syntaktyczna złożoność, określone połączenia (ich integralność) między zdarzeniami muzycznymi, które tworzą wartość w utworze⁶⁰, a także stylistyczne prawdopodobieństwo, czyli stosunek zawartości informacji do ewentualności wystąpienia kolejnego zdarzenia. Im większa przewidywalność, tym mniejsza zawartość

⁵³ Ibidem, s. 96.

⁵⁴ Ibidem, s. 114-115.

⁵⁵ Moraczewski definiuje enkulturację muzyczną następująco: „Enkultuacja muzyczna bowiem to w pierwszym rzędzie nie nabywanie wiedzy pojęciowej, ale kształtowanie nawyków percepcyjnych, sposobów słyszenia; by tak rzec: strukturowanie zdolności do *aisthesis*. Jest to doświadczenie doskonale znane etnomuzykologom napotykanym w badaniu muzyki obcych kultur właśnie próg o charakterze percepcyjnym, a nie pojęciowym, wynikający z odmiennych enkulturacji.”; Moraczewski K., *Muzyczna złożoność i pewna specyficzna forma doświadczenia estetycznego*, w: „Fenomen wieczności. Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” nr 15, Poznań 2016, s. 299.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 491; "cultural noise".

⁵⁸ Meyer L. B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 17, No. 4, Jun., 1959, s. 486.

⁵⁹ Ibidem, s. 487; "Nor are length, size, or complexity *as such* criteria of value, though as we shall see, complexity does have something to do with excellence. Thus some of Brahms' smaller piano pieces are often considered to be better works than, for instance, his *Fourth Symphony*."

⁶⁰ Ibidem, s. 497; "We noted earlier that complexity, size, and length are not in themselves virtues. For as we all know from sad experience, a large complex work can be pretentious and bombastic, dull and turgid, or a combination of these. Yet in so far as the intricate and subtle interconnections between musical events, whether simultaneous or successive, of a complex work involve considerable resistance and uncertainty — and presumably information — value is thereby created."

informacji (tym samym wartość utworu)⁶¹. Kluczowe jest odróżnienie materiałowych środków od ich kryteriów integracji — nie ilość dźwięków, komplikacji rytmicznych i harmoniczných jest istotna, ale obecność **wzorców wyższego rzędu**⁶². Wynika z tego, że prostota środków może powodować bogactwo relacji, którą Meyer łączył z jej złożonością:

Bogactwo relacji (złożoność) jest w żaden sposób niekompatybilne z prostotą muzycznego słownictwa i gramatyki. Wartość ta wzrasta, kiedy bogate relacje powstają przy użyciu skromnych środków i nie jest to żadna nowatorska teza⁶³.

Meyer zwracał uwagę na pewną niuansowość relacji pomiędzy parametrami dzieła, dzięki którym element, który na pierwszy rzut oka wydaje się oczywisty, po głębszej analizie takim nie jest. Chodzi bowiem o obecność dwóch filarów — etosu i emocji:

Etos i emocja niezmiennie się nawzajem warunkują. W wyniku tego, pierwszoplanowa prostota *Trio* Mozarta zostaje zabarwiona niosącym napięcie bogactwem relacji. Oczywiście ukierunkowane na cel procesy zapobiegają byciu „spokojnym” przed byciem „samozadowolonym” oraz „odprężającym” przed ospałym. Na wskroś, bogactwo relacji sprawia, że to co „przejrzyste” nie jest oczywiste, a to co idylliczne nie wydaje się bezmyślne⁶⁴.

Wnioskować więc można na podstawie twierdzeń Meyera, że to co w dziele jest istotne to hierarchia, balans pomiędzy prostymi środkami a złożonymi relacjami, syntaktyką. Niuansowość przenikania się tych elementów wzajemnie może prowadzić do subtelności, prostota może okazać się zadziwiająco złożona: „Relacje pomiędzy zdarzeniami w kompozycjach muzycznych — nawet pozornie proste — są zwykle zaskakująco złożone i subtelne⁶⁵.”

Problematyka złożoności i prostoty rozważana była praktycznie w każdej dziedzinie sztuk i stanowiła znaczący punkt odniesienia dla twórczości. Z tej perspektywy warto przytoczyć fragment *Dziennika 1953-1956* Witolda Gombrowicza w kontekście wystawy malarskiej w Buenos Aires:

Dlaczego nie chce się wam przyjąć do wiadomości, iż wyrafinowania nie tylko nie wykluczają prostoty, lecz właśnie powinny i muszą iść z nią w parze? Że ten, kto komplikując siebie, nie

⁶¹ Meyer L. B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, op. cit., s. 489.

⁶² Meyer L. B., *Grammatical Simplicity and Relational Richness: The Trio of Mozart's G Minor Symphony*, w: "Critical Inquiry", Vol. 2, No. 4, Summer, 1976, s. 693.

⁶³ Ibidem, s. 694; "relational richness (complexity) is in no way incompatible with simplicity of musical vocabulary and grammar. That value is enhanced when rich relationships arise from modest means is scarcely a novel thesis.", tłum. własne.

⁶⁴ Ibidem, s. 757; "Ethos and emotion invariably qualify one another. As a result, the foreground simplicity of Mozart's Trio is tinged with the tension of relational richness. Patent goal-directed processes prevent "calm" from being complacency and "repose" from being indolence. Throughout, relational richness keeps the "pellucid" from being obvious, the "idyllic" from seeming fatuous.", tłum. własne.

⁶⁵ Ibidem; "The relationship among events within musical compositions — even seemingly simple ones — are frequently surprisingly complex and subtle.", tłum. własne.

potrafi jednocześnie siebie upraszczać, traci zdolność przeciwstawienia się wewnętrznego siłom, które w sobie obudził i które go zniszczą.⁶⁶

⁶⁶ Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1963*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 68.

2. Nowa prostota, nowa złożoność w muzyce drugiej połowy XX wieku

2.1. Postawy estetyczne, orientacje, trendy

W myśli XX wieku, dwa zjawiska w szczególności wpłynęły na postrzeganie prostoty i złożoności w kulturze muzycznej — konflikt pomiędzy zwolennikami estetyk Strawińskiego i Schoenberga (szczególnie nakreślony przez T. Adorna)⁶⁷ oraz rozwój „szkoły darmstadtzkiej”. Druga awangarda niemiecka skupiała się przede wszystkim na patrzeniu w przyszłość, tworzeniu nowego języka, aby odciąć się od wszelkich przejawów przeszłości (w idei *Stunde Null*)⁶⁸, na tyle mocno, że stworzyła twór sztuczny, odizolowany, elitarny, instytucjonalny.

Serializm, będący główną ich zdobyczą, miał swoich zwolenników (począwszy od „młodych gniewnych”: P. Boulez, K. Stockhausen, L. Nono⁶⁹), jak i sceptyków (choćby twórczość G. Ligetiego oparta na poszukiwaniach barwowych)⁷⁰, reprezentowany przez szereg nurtów, które w bezpośredni lub pośredni sposób powstały z myślą o negacji lub powrocie do myśli „szkoły darmstadtzkiej”.

W kolejnym podrozdziale przedstawiona zostanie krótka charakterystyka uwzględniająca kierunki mające szczególny wpływ na problematykę prostoty i złożoności w kontekście kształtowania materiału muzycznego.

2.1.1. Redukcja, repetytywność

Nowa prostota duńska

Bezpośrednią reakcją na powszechną w latach 60. złożoność muzyki serialnej stała się „nowa prostota duńska” (*Den Ny Enkelhed*). Do jej głównych reprezentantów można zaliczyć: Hansa Abrahamsena, Pelle Gudmundsena-Holmgreena, Henninga Christensena, Ole Bucka⁷¹.

⁶⁷ Gołąb M., *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, op. cit., s. 110.

⁶⁸ Lindstedt I., *Awangarda niemiecka lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku*, w: *Nowa muzyka niemiecka*, red. D. Cichy, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 73.

⁶⁹ Cichy D., *Młodzi gniewni*, w: „Glissando” nr 5, Wrzesień 2005, s.14.

⁷⁰ Lindstedt I., *Awangarda niemiecka lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku*, w: op. cit., s. 80.

⁷¹ Beyer A., *Abrahamsen, Hans*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 1, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove’s Dictionaries Inc., New York 2001, s. 31.

Karl Aage Rasmussen określa ten nurt jako dążący do „anonimowości, ścisłej regularności i oczyszczenia z emocjonalnego napięcia, dramatu i ekspansji”⁷², doszukując się jej korzeni w duńskiej poezji i sztuce konkretnej⁷³. Melodyczna i rytmiczna prostota repetycje i klarowna forma, to cechy, które według duńskiego kompozytora Bendta Viinholtta Nielsena, najbardziej charakteryzują specyfikę nowej prostoty⁷⁴. Do tej opinii dołącza się także John H. Yoell uważając, że nowa prostota „oznacza odrzucenie nowomuzycznej ortodoksji utrwalanej przez wysoce uporządkowanych serialistycznych „guru” w Darmstademie”⁷⁵.

Andrew J. Keller zwraca uwagę, że nową prostotę duńską należy traktować bardziej jako zbiór muzycznych i estetycznych wartości, niż styl, wypunktowując pewne jej charakterystyczne cechy:

Proste melodie, zwykle diatoniczne, harmonia zbudowana na podstawie klasycznych triad, prosta rytmika, klarowna forma, muzyczna regularność, obiektywność, brak dramatyzmu i ekspansji, konkretyzm, absurdyzm, stylistyczny pluralizm, neo-prostota⁷⁶.

Nowa prostota niemiecka

Po nowej prostocie duńskiej, w połowie lat 70. XX wieku, pojawiła się „nowa prostota niemiecka” (*Neue Einfachheit*). Określenie to, nadane przez zwolenników awangardy lat 50., miało raczej wydźwięk pejoratywny, w reakcji na postulaty głoszone przez Wolfganga Rihma oraz Hansa-Jürgena von Bose przeciwko teoretycznemu rozumieniu materiału wytworzonego przez awangardę, akademizmowi i nakazie innowacyjności⁷⁷. Gerhard R. Koch zauważył, że hasło to jest:

[...] wyrazem ogólnego niesmaku wywołanego sytuacją awangardy, jej skrępowaniem we własnej, będącej już tylko celem samym w sobie złożoności i jej społecznym odizolowaniem⁷⁸.

⁷² Keller A. J., *"Poor in Material, Non-Dramatic, Without Pathos"; Elements of the Danish New Simplicity in the Choral Works of Pelle Gudmundsen-Holmgreen*, a research document submitted to the Bienen School of Music in partial fulfilment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts, Program of Choral Conducting, Evanston, Illinois, June 2020, s. 10; „anonymity, strict regularity and a cleansing of all emotional tension, drama and expansion”, tłum. własne, cyt za: Rasmussen K. A., Hom J., *Pelle Gudmundsen-Holmgreen: The Poetry of Dislike*, w: *Noteworthy Danes: portraits of eleven danish composers*, tłum. A. Rowney, red. Wilhelm Hansen AS, Kopenhaga 1991, s. 56.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem, s. 11.

⁷⁵ Ibidem, "means rejection of the new musical orthodoxy as perpetuated by the highly organized serialist "gurus" at Darmstadt", tłum. własne.

⁷⁶ Ibidem, "Simple melodies, often diatonic, Harmonies built off of basic triads, Simple rhythms, Clearly-defined formal structure, Musical regularity, Objectivity, Lack of drama or expansion, Concretism, Absurdism, Stylistic Pluralism, Neo-Simplicity", s. 12, tłum. własne.

⁷⁷ Heidenreich A., *Przeciwko szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm*, w: *Nowa muzyka niemiecka*, red. D. Cichy, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 257.

⁷⁸ Ibidem, cyt. za: Koch G. R., *Das Schwierige der Neuen Einfachheit*, w: „Musica” 1977, s. 146.

Czołową postacią nurtu stał się Rihm, który odrzucał jakąkolwiek formę fazy prekompozycyjnej, oddając się intuicji, przypadkowi, otwartości i wolności twórczej⁷⁹. Choć nową prostotę niemiecką z innymi tożsamymi nurtami łączył sprzeciw wobec modernizmowi, jednak znacząco wyróżniała ją — szczególnie względem nowej prostoty duńskiej — nastawienie na subiektywność wyrazu muzycznego i postawy kompozytorskiej, zwłaszcza przeciwko „dyktatowi materiału”⁸⁰. Filozofia twórców nowej prostoty niemieckiej⁸¹ przejawiała zatem bardziej cechy romantyczne, powrót do tonalności⁸², oryginalność i spontaniczność⁸³. W tym czasie rozwijał się również nurt szkoły kolońskiej, próbujący odciąć się od niemieckich modernistycznych założeń⁸⁴.

Pokolenie stalowowolskie

Równocześnie w polskiej muzyce nastąpiło pewne znaczące przełamanie dominujących ówczesnie trendów złożoności i sonoryzmu. W latach 1975-1980 z inicjatywy Krzysztofa Droby odbywał się festiwal „Młodzi Muzycy Młodemu Miastu” w Stalowej Woli, którego nadrzędną ideą było promowanie młodych kompozytorów i kompozytorek⁸⁵. Wydarzenie to ukształtowało grupę, którą dziś określa się mianem „pokolenia 1951” lub pokolenia „Stalowej Woli”, obejmujące przede wszystkim: Andrzeja Krzanowskiego, Aleksandra Lasonia i Eugeniusza Knapika. Sprzeciwienie się ideom awangardy lat 50. i 60. to idea towarzysząca twórczości pokolenia stalowowolskiego,

⁷⁹ Häusler J., *Rihm, Wolfgang*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 21, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 388.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 258.

⁸¹ Do nurtu nowej prostoty niemieckiej zaliczano także twórczość Petera Ruzicki, Jensa-Petera Ostendorfa, Helmuta Cromma, Manfreda Trojahnna, Detleva Müllera Siemensa, Wolfganga von Schweinitza, Petera Michaela Hamela oraz Hansa-Christiana von Dadelsena; Heidenreich A., *Przeciwko szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm*, w: *op. cit.*, s. 257.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, s. 260.

⁸⁴ Fox Ch., *Where the river bends: Cologne School in retrospect*, w: "The Musical Times", Vol. 148, No. 1901, Winter, 2007, s. 27-32; Grupa kompozytorów z Kolonii (m. in. Clarence Barow, Gerald Barry, Kevin Volan, Walter Zimmermann) działających w połowie lat 70. i wczesnych 80. XX wieku. Kompozytorom Szkoły kolońskiej zależało na „odnowieniu ówczesnej muzyki nowej”, podobnie jak w przypadku nowej prostoty duńskiej — poprzez odcięcie się od niemieckich modernistycznych założeń. Jak podkreślał Kevin Volan w liście do Waltera Zimmermanna, muzyka powinna być „a-historyczna”, „lokalna”, „dziać się tu i teraz”, być osobista, organiczna i energiczna”. Utworem, który według Christophera Foxa zapoczątkował i reprezentuje tę estetykę był *Beginner's mind* Waltera Zimmermanna, którego charakteryzuje klarowność, modalność, regularna metrytmika, repetytywne, lecz niesystematyczne sekwencje.

⁸⁵ Chłopecki A., *W poszukiwaniu utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, w: „Glissando” nr 25, 2014, <http://glissando.pl/tekst/w-poszukiwaniu-utraconego-ladu-pokolenie-stalowej-woli/#rf2-3309>, 2.02.22.

określanego także jako „nowy romantyzm”⁸⁶, którego głównymi cechami był powrót do melodii, operowanie cytatem, nowa tonalność, uczuciowość (najpełniej u A. Krzanowskiego)⁸⁷.

Grupa Wandelweiser

W 1992 roku Antoine Beuger — holenderski kompozytor i flecista oraz Burkhard Schlothauer — niemiecki kompozytor i skrzypek zapoczątkowali grupę *Wandelweiser*, która przerodziła się później w ponad 20-osobową formację⁸⁸. Nazwa ta oznacza „drogowskaz zmian”⁸⁹, a jej członkowie — kompozytorzy i kompozytorki⁹⁰ skupiający swoje działania wokół praktyk eksperymentalnych stawiają przede wszystkim na ciszę (ich główną inspiracją jest twórczość Johna Cage’a), delikatność, oszczędność, powolny przepływ zdarzeń muzycznych⁹¹. Radu Malfatti⁹², zwraca uwagę na uciążliwą „gadatliwość” utworów klasycznej awangardy⁹³, upatruje to szczególnie w kontekście muzycznej struktury rozumianej jako gęstość zdarzeń (w przypadku „gadatliwości nasyconej”), w których dostrzec można równoważne relacje ciszy i dźwięku — każda traktowana jako zdarzenie wymaga jednakowego poziomu koncentracji⁹⁴.

Jennie Gottschalk w kontekście grupy Wandelweiser zwraca uwagę na szczególną właściwość ciszy polegającą na słuchaniu retrospektywnym — wybrzmiewania dźwięków w naszej pamięci⁹⁵. To prowadzi bezpośrednio do kwestii ich obecności i braku, co choćby w twórczości Evy Marii-Houben (jednej z członkiń grupy) ma szczególne znaczenie. Pojawienie się ciszy jest aktem, który sprawia, że dźwięk znika⁹⁶.

⁸⁶ Woynarowska E., *Młodzi Muzycy Młodemu Miastu*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, materiały sesji naukowej 6-10 grudnia 1995, red. Droba K., Malecka T., Sz wajgier K., Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996 s.318.

⁸⁷ Chłopecki A., *W poszukiwaniu utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, op. cit., <http://glissando.pl/tekst/w-poszukiwaniu-utraconego-ladu-pokolenie-stalowej-woli/#rf2-3309>, 2.02.22.

⁸⁸ Larson J. D., *Wandelweiser: The Sound of Silence*, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/01/wandelweiser-feature>, 15.01.2022.

⁸⁹ Ross A., *The Composers of Quiet. The Wandelweiser collective makes music between sound and silence*, *The New Yorker*, September 5, 2016 issue, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>, 15.01.2022.

⁹⁰ Są to między innymi: Michael Pisaro, Eva Maria-Houben, Manfred Werder, Radu Malfatti, Jürg Frey, Craig Shepard

⁹¹ Ibidem.

⁹² W rozmowie z Danem Warburtonem, kompozytorem, improwizatorem i skrzypkiem; Libera M., *Dadu Malfatti i przegadana muzyka*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 97.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem, s. 101.

⁹⁵ Gottschalk J., *Experimental music since 1970*, Bloomsbury Academic, New York [i pozostałe] 2017, s. 100.

⁹⁶ Ibidem, s.101.

Kontemplacyjny charakter kompozycji, szacunek do czasu, zwrócenie uwagi na potrzeby słuchacza, to wartości nadrzędne tej formacji. Słowa Alexa Rossa wydają się trafnie podsumować działalność grupy: „To jest Wandelweiserowska iluzja: prawie z niczego, powstają ogromne formy”⁹⁷.

Minimalizm i postminimalizm

Minimalizm — zapoczątkowany w kręgu kompozytorów amerykańskich w latach 60 — traktowany jest jako jeden z najważniejszych kierunków w drugiej połowie XX wieku. Terminu *minimal music* prawdopodobnie po raz pierwszy użył Michael Nyman w 1968 roku⁹⁸. Do przedstawicieli nurtu zalicza się przede wszystkim La Monte Younga, Terry’ego Rileya, Philipa Glassa, Steve’a Reicha, ale także kompozytorów brytyjskich: Hugh’a Shrapnela, Christophera Hobbsa, Johna White’a, Howarda Skemptona⁹⁹.

Muzyka minimalistyczna określana była także jako *repetitive music*, rzadziej *acoustical art*¹⁰⁰ i *mediative music*¹⁰¹. Według Zbigniewa Skowrona sens tego zjawiska najpełniej określa redukcja środków muzycznych (ograniczenia wysokości, współbrzmień, barw, rytmu) i ich przetwarzanie¹⁰². Joanna Miklaszewska zwraca uwagę również na bardzo wolno następujące zmiany w narracji tych utworów, wykorzystywanie długich dźwięków, które wpływały na medytacyjny charakter kompozycji oraz silne zobiektywizowanie — brak indywidualnych treści przekazywanych przez twórców¹⁰³. Źródłem *minimal music* można doszukać się w twórczości eksperymentalnej, szczególnie w działalności drugiej awangardy amerykańskiej: przede wszystkim Johna Cage’a, ale także Davida Tudora, Earle’a Browna, Christiana Wolffa, Mortona Feldmana, grupę Fluxus: m.in. Alvina Luciera, Corneliusa Cardew, Frederica Rzewskiego, a także w sztuce performatywnej (Laurie Anderson, Meredith Monk), której głównym dążeniem było stałe odkrywanie nowych środków ekspresji¹⁰⁴.

⁹⁷ Ross A., *The Composers of Quiet. The Wandelweiser collective makes music between sound and silence*, op. cit., <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>, 15.01.2022; "This is the Wandelweiser illusion: from almost nothing, vast forms arise.", tłum. własne.

⁹⁸ Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003, s. 11, cyt. za: Schwarz K. R., *Minimalists*, Phaidon, London 1996, s. 5.

⁹⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁰ Stosowany przez Hermanna Sabbe w analogii do sztuki *op art*.

¹⁰¹ Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagiellonica, Kraków 1995, s. 353.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Miklaszewska J., *Amerykański minimalizm: muzycyjni rewolucjoniści czy uznani klasycy?*, w: *Nowa muzyka amerykańska*, red. J. Topolski, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 111.

¹⁰⁴ Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 18.

W latach 70. zaczął rozwijać się kolejny nurt — postminimalizm. Amerykańscy kompozytorzy (m.in. Daniel Lentz, Ingram Marshall, John Adams, Paul Dresher) pod wpływem *In C* Terryego Reileya i fazowych utworów Reicha zaczęli tworzyć, w przeciwieństwie do swoich mentorów, muzykę bardziej związaną z pięknym dźwiękiem, uczuciem, niż eksperymentem¹⁰⁵.

W muzyce europejskiej warto w tym kontekście zwrócić uwagę na twórczość Michaela Nymana, którego styl kompozytorski łączy skomplikowane rytmicznie struktury z energiczną motoryką w bogatej instrumentacji¹⁰⁶.

Inspiracją dla wielu stał się również Louis Andriessen, który z kolei oparł swoje poszukiwania twórcze na inspiracji rytualną rytmiką i stylistyczną elastycznością Igora Strawieńskiego¹⁰⁷. Obok Andriessena, także Frederic Rzewski, Conlon Nancarrow oraz Harry Partch znacząco wpłynęli na kolektyw Bang on a Can, którego założycielami byli: Michael Gordon, David Lang i Julia Wolfe. Ich estetyka opierała się głównie na wpływach rockowych brzmień elektrycznych gitar i amplifikowanego zespołu kameralnego¹⁰⁸. Znaczącym rozszerzeniem tego nurtu w kierunku złożoności stał się „totalizm”¹⁰⁹, sformułowany przez krytyków pod wpływem albumu *Trance* (1994) Michaela Gordona (nazywającego go muzyką wielu narracji prowadzonych symultanicznie, przebudźcowanej, przeładowanej), do którego zaliczali się później także m.in. Kyle Gann, Rhys Chatham, Eve Beglarian¹¹⁰.

W Polsce szczególnym przypadkiem minimalizmu stała się twórczość Tomasza Sikorskiego, łączącego nowatorską technikę repetytywną (powtarzanie aperiodyczne) z sonoryzmem, konstruowaniem utworów w oparciu o wybrzmienie. Unizm Zygmunta Krauzego zaznacza się również wyraziście w nurcie minimalizmu; wymienić tu należy linearyzm drobnych motywów muzycznych, poddawane licznym przekształceniom kontrapunktycznym, a także nawiązania do muzyki ludowej, neotonalność. Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego posiada osobliwy i niepowtarzalny rys redukcjonizmu, co znaleźć można również u Wojciecha Kilara — jednak z odmiennymi w wyrazie prostotą i środkami redukcji¹¹¹.

¹⁰⁵ Fink R., *(Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*, w: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. N. Cook, A. Pople, University Press, Cambridge 2004., s. 543.

¹⁰⁶ Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 54.

¹⁰⁷ Fink R., *(Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*, op. cit., s. 545.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 546.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 547.

¹¹⁰ <https://www.kylegann.com/postminimaldisc.html>, 22.01.2022.

¹¹¹ Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, op. cit., s. 151.

Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, ale także Johna Tavenera, Giji Kanczelego i Arvo Pärta często określana jest mianem „minimalizmu duchowego” (*spiritual minimalism*)¹¹². Pojawia się w tym kontekście również pojęcie uznawane zwykle jako pejoratywne — „święty minimalizm” (*holy minimalism*)¹¹³. Nazwa ta sugeruje duchowość, religijność, kontemplację zawartą w utworach kompozytorów¹¹⁴. Według Josiaha Fiska, ten rodzaj nowej prostoty charakteryzowało osiągnięcie „nieskazitelny” materiału muzycznego i odchodzenie od rozwiązań materiałowych typowych dla zachodniej muzyki poważnej¹¹⁵. Pomimo częstego zestawiania nazwisk Góreckiego, Tavenera i Pärta ze sobą, sami kompozytorzy nie utożsamiali się z tą analogią, stawiając na swoją twórczą odrębność¹¹⁶.

Muzyka ambientowa i dronowa

Początków muzyki ambientowej można doszukiwać się w koncepcji Erika Satie z 1920 roku — „muzyki meblowej” (*Musique d'ameublement*), czyli muzyki tła, użytkowej, służącej przestrzeni i człowiekowi¹¹⁷. Szereg innych postaw biorących pod uwagę otoczenie akustyczne miał wpływ na rozwój tego gatunku. Od manifestu futurystów dotyczący dźwięków industrialnych w 1922, poprzez założenie Muzaku¹¹⁸ — firmy George’a Owena Squiera rozpowszechniających muzykę funkcjonalną do przestrzeni użytkowych, *musique concrète* Pierre’a Schaeffera z zarejestrowanymi na taśmie dźwiękami otoczenia czy poprzez ekologię dźwięku, „muzykę środowiska” Raymonda Murraya Schafera¹¹⁹ — jego badania „pejzaży dźwiękowych” (ang. *soundscape*) będących częścią fonosfery kształtowaną przez percepcję człowieka¹²⁰.

Muzyka ambientowa zwykle charakteryzowana jest jako cicha i pełna powtórzeń, mająca służyć jako tło wobec innych aktywności¹²¹, stworzyć nastrój, zrelaksować

¹¹² Ibidem, s. 217; Określenie K. R. Schwarza.

¹¹³ Wilson F., *Holy Minimalism*, <https://interlude.hk/holy-minimalism/>, 10.01.2022.

¹¹⁴ Crawford O., *A Beginner’s Guide to Holy Minimalism*, <https://theconcordian.com/2015/11/a-beginners-guide-to-holy-minimalism/>, 11.01.2022.

¹¹⁵ Fisk J., *The New Simplicity: The music of Górecki, Tavener and Pärt*, w: "The Hudson Review" Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), s. 402.

¹¹⁶ Wilson F., *Holy Minimalism*, op. cit., 10.01.2022.

¹¹⁷ Toop D., *Environmental music*, w: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 7, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove’s Dictionaries Inc., New York 2001, s. 260.

¹¹⁸ Połączenie słów "music" i "Kodak".

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Gradowski M., *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, w: „Glissando” nr 2, 2004, <http://glissando.pl/tekst/r-murray-schafer-pan-od-przyrody-2/>, 20.01.2022.

¹²¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambient>, 20.01.2022.

słuchaczy¹²². Najważniejszą jej postacią jest Brian Eno, który w 1978 wydaje album *Ambient 1: Music for Airports*¹²³. Tym samym daje początek gatunkowi, definiując „muzykę ambientową” (ang. „Ambient Music”) jako „atmosferę” lub „wpływ otoczenia: odcień”¹²⁴. Tego rodzaju muzyka powinna „uwzględniać wiele poziomów zaangażowania, nie wymuszając żadnego w szczególności; musi być tak samo łatwa do zignorowania, jak interesująca”, powinna, w przeciwieństwie do muzyki tła „wprowadzać spokój i przestrzeń do myślenia”¹²⁵. Dalsze poszukiwania Eno doprowadziły go do muzyki generatywnej, rozszerzającej indywidualne możliwości wyboru¹²⁶. David Toop określa ambient jako muzykę statyczną, o powolnej narracji, nieprocesualną, wprowadzającą w stan zadumy, kontemplacji¹²⁷. Na koncepcję Eno wpłynęli znacząco minimaliści: La Monte Young, Terrey Riley, Philip Glass. W latach 90. zauważalna stała się popularyzacja muzyki ambientowej w przestrzeniach użytkowych, tzw. „pokojach chilloutu” (ang. „chill-out rooms”) na imprezach tanecznych¹²⁸.

Muzyka dronowa stanowi ważną część amerykańskiej muzyki minimalistycznej, w szczególności La Monte Younga i Phila Niblocka, którzy zdecydowali się zrezygnować z ósemkowego pulsu na rzecz długo wybrzmiewających niskich tonów¹²⁹. W tradycyjnym ujęciu, dron lub bourdon to nazwa określająca stały, chropowaty, najczęściej basowy dźwięk lub partię instrumentalną go realizującą, która trwa przez cały utwór muzyczny¹³⁰. W muzyce instrumentalnej zwykle dron służył jako akompaniament (w postaci kwinty) do melodii granej przez ten sam instrument (najczęściej były to dudy, lira korbowa)¹³¹.

W latach 60. szczególne znaczenie dla rozwoju gatunku miała awangardowa grupa Theatre of Eternal Music założona przez Younga, w której skład wchodził: Tony

¹²² <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ambient-music>, 20.01.2022.

¹²³ Lysaker J., *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*, Oxford University press 2019, s. 1-2.

¹²⁴ Eno B., *Music for Airports liner notes*, http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, 20.01.2022; "atmosphere"; "a surrounding influence: a tint", tłum. własne.

¹²⁵ Eno B., *Music for Airports liner notes*, http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, 20.01.2022; "induce calm and a space to think"; "must be able to accomodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting", tłum. własne.

¹²⁶ Plewicki J., *Brian Eno. Muzyka dźwięków*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2502-brian-eno-muzyka-dzwiekow.html>, 20.01.2022.

¹²⁷ Toop D., *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London, 1995. (*Prologue: fragments and mantras*)

¹²⁸ Blake A., *To the millennium: music as twentieth-century commodity*, w: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, op. cit., s. 502.

¹²⁹ Gann K., *Thankless Attempts at a Definition of Minimalism*, w: *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, The Continuum International Publishing Group, New York, London 2006, s. 301.

¹³⁰ Baines C. A., *Drone (i)*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 7*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 598.

¹³¹ Ibidem.

Conrad, Marian Zazeela, Angus MacLise, John Cale. Charakterystyczne dla muzyki, którą tworzyli były kompozycje o długim czasie trwania, zmiany mikrotonowe, powolna narracja, stojące brzmienia, dudnienia¹³². Éliane Radigue, również czasem kojarzona jest z muzyką dronową¹³³, poprzez długie, powolnie rozwijające się, rezonansowe kompozycje, inspirowane buddyzmem tybetańskim¹³⁴.

2.1.2. Wielowymiarowość, komplikacja

Nowa złożoność

Na zupełnie przeciwnym biegunie względem opisywanych powyżej nurtów znajduje się nowa złożoność (*New Complexity*) — termin, który pojawił się w latach 80. XX wieku odnoszący się szczególnie do muzyki brytyjskiej, przede wszystkim Briana Fernyhougha, Micheala Finnissy'ego, Jamesa Dillona, Chrisa Dencha, Richarda Barretta¹³⁵. Uważa się, że kompozytorów tych łączy wspólne poszukiwanie w utworach wysokiego poziomu wielowymiarowej, przenikającej się złożoności, zwykle osiąganey za pomocą akustycznych instrumentów, zapisywanych w partyturach o skomplikowanym wizerunku. Wszystko to wymaga niezwykłego wysiłku intelektualnego od wykonawcy¹³⁶. Termin „nowa złożoność” nie jest traktowany stylistycznie, ale technicznie¹³⁷.

Richard Toop w artykule *Four Facets of New Complexity* (1998) doszukuje się korzeni złożoności w muzyce Zachodu, traktując ją w kategoriach historycznych i intertekstualnych, bardziej jako „szkołę myślenia” niż jako cechę specyficzną dla danego utworu¹³⁸. Claus-Steffen Mahnkopf również uważa złożoność jako przejaw tradycji polifonicznej¹³⁹, dzieła złożone przez nadmiar informacji wymagają nowego, także

¹³² Wooley N., *Drone in American Minimalist Music*, <http://www.dramonline.org/blog/monthly-playlists/473739>, 20.01.2022.

¹³³ Brożek D., *Wirtuozeria słuchania. Twórczość Éliane Radigue w kontekście historii sztuki dźwięku*, w: „Glissando” nr 31, 2017, <http://glissando.pl/tekst/wirtuozeria-sluchania-tworczosc-eliane-radigue-w-kontekscie-historii-sztuki-dzwieku/>, 21.01.2022; Choć nie zawsze — Daniel Brożek traktuje to powiązanie za zbyt pochopne, ze względu na obfitość zmiennych harmoniczných w czasie.

¹³⁴ Nechvatal J., *The Enthralling Drone Music of Pioneer Éliane Radigue*, <https://hyperallergic.com/517605/eliane-radigue-oeuvres-electroniques-ina-grm/>, 20.01.2022.

¹³⁵ Griffiths P., *Nowa złożoność*, w: *Nowa muzyka brytyjska*, red. Agata Kwiecińska, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 83.

¹³⁶ Fox Ch., *New Complexity*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 17, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 802.

¹³⁷ Lindstedt I., *Złożony świat Briana Fernyhougha*, w: „Glissando” nr 7, *op.cit.*, s. 32.

¹³⁸ Ibidem, cyt. za: Toop R., *Four Facets of the New Complexity*, w: "Perspectives of New Music" nr 31/1, 1993, s. 4-50.

¹³⁹ Mahnkopf C.-S., *Obwieszczenie. Złożoność i zmiana paradygmatu w muzyce*, w: *Glissando* nr 7, Grudzień 2005, s. 84.

diagonalnego, sposobu słuchania. Według Mahnkopfa, prowadzi to do „zwiększenia potencjału semantycznego dyskursywności muzycznej”¹⁴⁰. Nowa złożoność w pewnych kręgach traktowana była także jako odświeżenie i wzmocnienie idei szkoły darmstadzkiej, w odpowiedzi na powstające formy nowej prostoty. Mahnkopf próbował określić te sytuacje (bez powodzenia) jako „Drugą Szkołę Darmstadtzką”¹⁴¹.

Brian Ferneyhough opisuje złożoność jako relację sytuacji, tendencji i stanów, pełną wieloznaczności, która kieruje percepcją, wymagany jest zatem nowy sposób interpretacji utworu¹⁴². Ferneyhough odróżnia także zawziętość komunikacji od niezrozumiałości, które według kompozytora stanowią kategorie odrębne¹⁴³.

Iwona Lindstedt, charakteryzując muzykę kompozytora zauważa, że złożoność pomimo nabudowania i wielowątkowości materiału dźwiękowego posiada nadal dramaturgiczne walory oraz wskazuje na pewną rozbieżność pomiędzy warstwą wizualną partytury a słuchową, zwracając uwagę, że poziom skomplikowania zapisu nie przekracza skutków percepcyjnych¹⁴⁴. Lindstedt wyodrębnia także najważniejsze cechy nowej złożoności, na które składają się: irracjonalne miary taktowe, mikrotonowość, „typy fakturalne” (kombinacje gestów i barw), *quasi*-serialne procedury, notacja werbalna, szczególnie zapis nutowy (długie sekwencje dźwięków pod jedną belką, nietypowe główki nutowe, zapis przednutek)¹⁴⁵.

Wyjątkowy przypadek stanowi twórczość Barbary Buczek, której język charakteryzował wysoki poziom skomplikowania, szczególnie na poziomie partytur o precyzyjnie kontrolowanych parametrach. Andrzej Chłopecki w jej utworze *Anekumena* z 1974 roku upatruje wizjonerskości, jakby zapowiedzi nurtu z lat 80¹⁴⁶.

Spektralizm

Choć trudno na pierwszy rzut oka doszukać się wspólnych założeń spektralizmu z nową złożonością, to jednak warto wspomnieć o tym nurcie w kontekście myślenia wielopłaszczyznowego i wyrafinowanego. Potwierdza to stanowisko Clausa-Steffena

¹⁴⁰ Ibidem, s. 80.

¹⁴¹ Lindstedt I., *Złożony świat Briana Ferneyhougha*, w: „Glissando” nr 7, *op.cit.*, s. 32.

¹⁴² Ferneyhough B., *Złożoność w muzyce?*, w: „Glissando” nr 7, *op.cit.*, s. 22.

¹⁴³ Ibidem, s. 26.

¹⁴⁴ Lindstedt I., *Złożony świat Briana Ferneyhougha*, w: „Glissando” nr 7, *op.cit.*, s. 30.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 32,34.

¹⁴⁶ Chłopecki A., *Owoce pięćdziesięciolecia – dyskusja końcowa*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, *op. cit.*, s. 391

Mahnkopf, który uważa spektralizm za jedną z estetyk eksplorujących złożoność materiałową ze względu na „kompleksowo ustrukturyzowane spektra dźwięków”¹⁴⁷.

Nurt ten pojawił się w Europie w latach 70. XX wieku i eksplorował właściwości akustyczne dźwięku, jego spektrum, co miało stanowić podstawę dla wyprowadzenia koncepcji formy i organizacji materiału dźwiękowego w danym utworze¹⁴⁸. Spektralizm szczególnie wiązał się z działalnością francuskich kompozytorów tworzących Groupe de l'itinéraire (Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufort i Michel Levinas), ale także niemieckiej grupy Feedback, składającej się głównie z byłych studentów Karlheinz Stockhausena (Johannes Fritsch, Mesías Maiguashca, Peter Eötvös, Claude Vivier i Clarence Barlow)¹⁴⁹.

Według Gérarda Griseya najważniejszym elementem w spektralizmie jest czas — metaforycznie ujmując: spowolniony, rozciągnięty, płynnie przechodzący¹⁵⁰. Dźwięk u Griseya traktowany był jak żyjący organizm, który „rodzi się”, „trwa” i w końcu „umiera”¹⁵¹. Ważne staje się jego otoczenie, wzajemny wpływ energii kształtuje jego parametry, które z kolei nie są stałe i ulegają ciągłym transformacjom¹⁵². Spektralizm przyniósł zatem nowe spojrzenie na tworzenie przekształceń formalnych, czasowych, harmonicznym i barwowych. Grisey zauważał, że nastąpiło między innymi:

[...] zespolenie harmonii i barwy w jednorodną jakość [...], odtworzenie w nowym, poszerzonym kontekście, kategorii dysonansu oraz modulacji [...], zwrócenie większej uwagi na fenomenologię percepcji [...], odnowienie, w miarę upływu czasu, swobodnej metryczności oraz badanie granic oddzielających rytm i trwanie [...], bardziej „organiczne” kształtowanie formy poprzez autogenerację dźwięków [...], zastosowanie elastycznych i neutralnych archetypów dźwiękowych ułatwiających percepcję oraz zapamiętywanie procesów¹⁵³.

¹⁴⁷ Mahnkopf C.-S., *Obwieszczenie. Złożoność i zmiana paradygmatu w muzyce*, w: „Glissando” nr 7, op. cit., s. 76.

¹⁴⁸ Grisey G., *Powiedziałeś spektralny?*, w: „Glissando” nr 1, 2004, <http://glissando.pl/tekst/powiedziales-spektralny-2/>, tłum. M. Mendyk, M. Mroziewicz, red. K. Kwiatkowski, A. Pęcherzewska, J. Topolski, 25.01.2022.

¹⁴⁹ Anderson J., *Spectral music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 24, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 166.

¹⁵⁰ Grisey G., *Powiedziałeś spektralny?*, w: op. cit., 25.01.2022; Pojęcie czasu stanowi osobną kwestię, nie jest to jednak tematem rozważań niniejszej pracy

¹⁵¹ Humiecka-Jakubowska J., *Spektralizm Gérarda Griseya — od natury dźwięku do natury słuchania*, w: „Res Facta Nova” nr 11 (20), PWM, Kraków 2010, s. 193, cyt. za: D. Bündler, *Wywiad z Gérardem Griseyem*, 18 styczeń 1996, Los Angeles, www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html, 20.02.2022.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Grisey G., *Powiedziałeś spektralny?*, w: op. cit., 25.01.2022.

To co równie ważne to aspekt badawczy nurtu — synteza brzmień elektronicznych i instrumentalnych wykorzystywana w laboratorium IRCAM-u, kształtowanie dźwięków za pomocą oprogramowania komputerowego przez kompozytorów i informatyków¹⁵⁴.

Zaznaczyć należy także obecność równolegle rozwijającego się spektralizmu rumuńskiego, w którym ujawniło się w bardziej eksperymentalnej formie podejście w twórczości Iancu Dumitrescu i Horățiu Radulescu (np. w technice „plazm dźwiękowych” Radulescu, czyli harmonicznym bardzo niskich tonów fundamentalnych wygenerowanych poprzez modulację pierścieniową)¹⁵⁵.

2.2. Aspekty złożoności i prostoty w wybranych utworach muzyki nowej

W wyniku działań twórców nowej złożoności wykształciło się przekonanie, które wyrażają słowa specjalizującego się w złożoności kompozytora Erika Ulmana, że „rozumiana szeroko <<złożoność>> jest atrybutem każdej interesującej muzyki”¹⁵⁶. To zjawisko trafnie ocenia pojęcie *comtivity* Davida Cope’a — sztuczne połączenie złożoności (*complexity*) z kreatywnością (*creativity*)¹⁵⁷, które według Harrego Lehmana, reprezentuje kompozycje Nowej Muzyki, w szczególności właśnie w stylu *New Complexity*¹⁵⁸.

To przekonanie, choć głęboko zakorzenione w kompozytorskiej myśli, wydaje się być coraz mniej aktualne. Obserwując współczesną twórczość doszukać się można pewnych tendencji odwrotnych, biorąc pod uwagę elementy złożone i proste oraz ich wzajemne oddziaływanie — w wyniku splotu szczególnych zależności złożoność może wydawać się prosta, a prostota złożona. Ma to również pewien związek z preferencjami słuchacza, które Michael Nyman zauważył w kontekście analizy słuchowej utworów Antona Weberna przez amerykańskich minimalistów — odbierania „jednakowości wśród (oczywistej) różnorodności” (*sameness-in-variety*), z kolei w muzyce Philipa Glassa, Steve’a Reicha, La Monte Younga — „różnorodności spośród (oczywistej) jednakowości” (*variety-in-sameness*), wymagającej innego typu słuchania, percypowania czasu muzycznego¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Topolski J., Czwarty wymiar dźwięku, *Witryna* nr 26 (108), 2004, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1012/1042/1063/>, 25.01.2022.

¹⁵⁵ Anderson J., *Spectral music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., s. 167.

¹⁵⁶ Ulman. E., *Kilka myśli na temat „nowej złożoności”*, w: „*Glissando*” nr 7, op. cit., s. 42.

¹⁵⁷ Pojęcie „kreatywności” funkcjonuje w tym przypadku nieco karykaturalnie — chodzi tutaj o nienaturalne prześciganie się, rywalizowanie w twórczych pomysłach

¹⁵⁸ Lehmann H., *Revolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 77, cyt. za: Cope D., *Computer Models of Musical Creativity*, Cambridge 2006, s. 27.

¹⁵⁹ Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, w: „*October*”, Vol. 13, Summer, The MIT Press 1980, s. 84; tłum. własne.

Opierając rozumienie tych tendencji przede wszystkim na założeniach nurtów nowej złożoności (*New Complexity*) i nowej prostoty (*New Simplicity*), można wyróżnić ich dwie kategorie, pierwsza odnosić się będzie do utworów o dominujących cechach złożoności — **prosta złożoność** (*Simple Complexity*), druga do utworów z przewagą elementów prostych — **złożona prostota** (*Complex Simplicity*).

W pierwszej kategorii materiał dźwiękowy oparty na zasadach *New Complexity*, pomimo swojej różnorodności, przy mnogości wykorzystanych parametrów — niejako ujednocila się w skomplikowaniu, podobnie stosunek warstwy wizualnej względem efektu dźwiękowego nierzadko staje się niewspółmierny. W obu przypadkach efekt końcowy działań mija się z pierwotnymi założeniami wielowymiarowości (promowanymi przez nurt nowej złożoności), staje się efektem ubocznym zbyt intensywnego myślenia teoretycznymi pryncypiami, a nie słyszalnymi, muzycznymi efektami.

W tej kategorii warto wspomnieć o utworze **Andrew Greenwalda** *A Thing is a Hole in a Thing it is Not (I)* (2012)¹⁶⁰ na kwartet smyczkowy. Występuje tutaj dysproporcja pomiędzy warstwą wizualną utworu a efektem dźwiękowym. Struktury występujące w kompozycji nie są tak skomplikowane jak sugerowałaby to notacja. Strona wizualna i materiał dźwiękowy są zatem elementem złożonym, natomiast brzmienie w kontekście zapisu nutowego — prostym.

W utworze **Briana Ferneyhougha** *Lemma Icon Epigram* (1990)¹⁶¹ na fortepian mnogość występujących jednocześnie elementów: stale zmieniające się rejestry, zmienne dramaturgicznie gesty, przebiegi rytmiczne, dynamika, barwa instrumentu tworzą mimo to jednolitą tkankę, która przynosi często znużenie percepcyjne. Bardzo zróżnicowane parametry odpowiadają za złożoność, za prostotę ich połączenie w całość.

Skrajnym przypadkiem jest twórczość **Billa Smitha**, którego utwór *Syree* (2014)¹⁶² nie doczekał się (i chyba nie doczeka) wykonania. Twórczość Smitha jest z pewnością przykładem kuriozalnego rozszerzenia idei *New Complexity* w wymiarze konceptualnym, balansującym pomiędzy abstrakcyjnym humorem a surową powagą wobec ideału złożoności. W *Syree* wymiar złożoności reprezentuje spełniająca najwyższe standardy komplikacji partytura, natomiast prostotę Cage'owska cisza.

¹⁶⁰ <https://youtu.be/qD6xgNXMneY>, 14.02.2020.

¹⁶¹ <https://youtu.be/-VzHvIhe9Ys>, 14.02.2020.

¹⁶² <http://www.billsmith.com/syree>, 14.02.2020.

Druga kategoria dotyczyć będzie utworów z dominacją elementów prostych i zachowaniem jednego złożonego wiodącego elementu lub uporządkowaniem prostych elementów, które tworzą złożoną strukturę.

Należy wspomnieć tutaj o utworze *for *current* resonance* na fortepian i perkusję (2016)¹⁶³ amerykańskiego kompozytora **Iana Powera**, gdzie proponuje on maksymalne ograniczenie środków. Prosta melodia w fortepianie wzmacniana przez miarowe uderzenia perkusji (*bell plate*) powtarza się w zapętleniu. Początek jest wręcz naiwnie prosty, jednak kluczowy koncepcyjnie. Służy do zauważenia wprowadzanych stopniowo zmian, tak jakby kompozytor świadomie konstruował dla słuchacza percepcyjny mikroskop. Jego uporządkowanie dramaturgiczne jest wysoce złożone. Power bardzo starannie dobrał momenty wprowadzenia poszczególnych segmentów, tak, by pomimo jednakowego materiału nie odczuwać znużenia. Jedną z najważniejszych ról w utworze gra instrumentacja; wewnątrz preparowanego fortepianu znajduje się perkusja (wspomniany *bell plate*, specjalnie skonstruowane drewniane pudełko z ruchomymi elementami w środku, rama fortepianu, pusta butelka, duża metalowa miska).

W *for *current resonance** element złożoności pojawia się w ramach uproszczonego materiału dźwiękowego (melodii, rytmu, metrum), który przez swoją zaskakująco zredukowaną konstrukcję niejako wzmacnia percepcyjną złożoność dramaturgiczną, instrumentacyjną czy agogiczną w utworze.

W muzyce polskiej przykładem w tej kategorii może być utwór **Wojciecha Blecharza** *means of protection* (2012)¹⁶⁴ na akordeon, wiolonczelę i głos, który łączy w sobie złożoność barwową wyrafinowanych środków rozszerzonych technik instrumentalnych (oddechy, szeptane głoski, ciche efekty perkusyjne na akordeonie i wiolonczeli, rytmizowane tremolo na sflumionych strunach) z prostotą metroritmiczną. Koncepcja *means of protection* została w głównej mierze oparta na rytmie podporządkowanym cielesności jako procesie opisywania traumy. Podobnie jak u Iana Powera, Blecharz wykorzystuje prostotę, aby umożliwić eksplorację wewnętrznej złożoności kompozycji.

Z kolei w monodramie *Education of the Girlchild* (1972)¹⁶⁵ **Meredith Monk** oszczędność warstwy dźwiękowej opartej na repetycjach fortepianu i głosu łączy się ze

¹⁶³ <https://youtu.be/n54MjytzFwE>, 14.02.2020.

¹⁶⁴ <https://youtu.be/7t2FeVeiSd4>, 14.02.2020.

¹⁶⁵ <https://youtu.be/pVOvIhYTotk>, 14.02.2020.

złożonością opowiadanej historii i partią performatywną, tworząc poruszający obraz życia głównej bohaterki.

Przedstawione dwie kategorie prostoty i złożoności różnią się proporcją elementów obecnych równocześnie w jednym utworze oraz ich definicją, klasą pojęciową. Każdy przypadek wymaga doprecyzowania i kontekstowego ich rozpatrzenia. Warto zaznaczyć, że wymienione utwory nie stanowią reprezentacji wspomnianych kategorii, a przejawiają pewne cechy estetyczne, których odkrycie zapoczątkowało dalsze rozważania problemów złożoności.

Wnioski z powyższej analitycznej obserwacji stały się zatem jedną z dróg dojścia do artystycznej koncepcji złożonej prostoty (*Complex Simplicity*) realizowanej w utworze doktorskim *Part among Parts*.

3. Part among Parts – omówienie kompozycji. Konteksty i analiza

3.1. Konteksty

3.1.1. Inspiracje estetyczne

Praca nad utworem doktorskim w swoim zasadniczym, twórczym założeniu odwoływała się do idei złożonej prostoty (*Complex Simplicity*). W obecnej części opisu komentarz skupi się na opracowaniu tej koncepcji w kontekście własnej twórczości (syntetyczne jej ujęcie znajduje się w podrozdziale 3.1.2. *Poszukiwania artystyczne złożonej prostoty*). Metoda organizacji materiału dźwiękowego w oparciu o *Complex Simplicity* została wypracowana na podstawie wcześniejszych doświadczeń artystycznych w utworach napisanych podczas studiów doktoranckich. W szczególności miały tu znaczenie: *Simple Amplifying Motion* na orkiestrę kameralną (2019/2020), *Zoom in/dolly out* na zespół, elektronikę i projekcję świetlną (2020), projekt z Orkiestrą Muzyki Nowej w ramach grantu doktorskiego, w wyniku, którego powstało 41 próbek na kameralną orkiestrę (2020), elektroniczny album koncepcyjny *Partes Corporis* (2020) oraz *Przestrzenie odcięcia* na klarnet, perkusję, fortepian, wiolonczelę i elektronikę (2021). Dokładny opis kompozycji i ich wpływu na utwór *Part among Parts* przedstawiony zostanie w podrozdziale 3.1.3. *Droga do Part among Parts w kontekście własnych utworów*.

Part among Parts na orkiestrę kameralną i akordeon solo¹⁶⁶ powstał w roku 2021 na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Jego wykonanie odbyło się 24.09.2021 w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie przez European Workshop for Contemporary Music pod batutą Rüdigera Böhna. Partię solową wykonał Klaudiusz Baran. Tytuł *Part among Parts* odnosi się do fragmentu rozdziału *How/Why Is Simplicity Complex and Complexity Simple?* książki Floyda Merella¹⁶⁷ *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science, and Painting*. W kontekście pytań czym jest prostota, a czym złożoność autor wyjaśnia:

Pytania „Co jest proste?” i „Co jest złożone?” są zarówno niezwykle proste, jak i niezwykle złożone. Ta zmienność jest kwestią całości i zawartych w nich części: całości i części wyglądają zarówno na proste, jak i złożone, w zależności od sposobu patrzenia. [...] nie można dostrzec

¹⁶⁶ Czas trwania: ~15'; Obsada: flet, flet altowy, klarnet, klarnet basowy, saksofon altowy, fagot, waltornia, trąbka, puzon, perkusja 1, perkusja 2, harfa, fortepian, akordeon, instrumenty smyczkowe (2-1-2-1)

¹⁶⁷ Profesor teorii, semiotyki i amerykańsko-hispańskiej literatury na Uniwersytecie Purdue. Autor między innymi *Peirce's Semiotics Now: A Primer*; *Semiosis in the Postmodern Age* oraz *Sign, Textuality, Word*.

ani pojąć, że całość całości — cały wszechświat — to, co dla danego odbiorcy jest całością, dla kogoś innego jest tylko **częścią między częściami** i odwrotnie¹⁶⁸

Świadczy to o pewnej niespójności percepcyjnej w odbieraniu złożoności i prostoty, ich niejednoznaczności. Tytuł odnosi się do tej niejasności, fluktuacji pomiędzy prostotą i złożonością, a także do kształtowanej tkanki dźwiękowej — mikrostruktury, która wpływa na makroformę.

Inspiracją dla typu dźwiękowości powstającego utworu *Part among Parts* były brzmienia z zakresu organicznej sonosfery — dochodzące z głębi organizmu, a zatem dźwięki przefiltrowane¹⁶⁹, o pewnej naturalnej regularności. Nie bez znaczenia stały się okoliczności zewnętrzne — czas pandemiczny podczas którego powstawał utwór i który zmusił niejako do wejścia do swego wnętrza, większego słuchania „środka” i zachęcał do wyłączenia słuchu przy panującej zewnętrznej ciszy. Stan na podobieństwo tego o którym wspomina Pauline Oliveros:

W szkole średniej poznałam słuchanie wewnętrzne — odmienny stan świadomości pełen brzmień ze środka, które przyciągnęły moją uwagę i ostatecznie sprawiły, że chciałam komponować¹⁷⁰

Stan ten przerodził się później w koncepcję pogłębionego słuchania (*Deep Listening*) — nauki wielowymiarowej, świadomej praktyki uważności słuchowej dźwięku i jego otoczenia.

Pisząc o „zewnętrznej ciszy” mam też na myśli tezy Johna Cage’a, który z jednej strony twierdził, że „nie ma czegoś takiego jak cisza. Zawsze pojawia się coś, co wydaje dźwięk. Nikt nie ma o tym pojęcia, póki nie zacznie słuchać”¹⁷¹, a pod wpływem eksperymentu w komorze bezdechowej, zaczynając słyszeć swoje własne ciało uważał, że: „cisza nie jest nieobecnością dźwięku, ale niezamierzonym działaniem mojego układu

¹⁶⁸ Merrel F., *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science, and Painting*, The University of Michigan Press 1998, s. 49-50; "The questions "What is simple" and "What is complex?" are both exquisitely simple and exquisitely complex. This circularity is a matter of wholes and the parts contained within them: wholes and parts look both simple and complex, depending on the way of the looking. [...] one cannot perceive or conceive that whole of wholes — the entire universe — what is for a given beholder a whole, is no more than a **part among parts** for someone else and vice versa.", tłum. własne.

¹⁶⁹ Dźwięki przefiltrowane rozumiane są tutaj jako imitujące charakterystykę brzmień wynikających z zastosowania filtra dolnoprzepustowego — są zatem przytłumione, oddalone.

¹⁷⁰ Oliveros P., *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publications, New York 2005, Preface; "In high school I became acquainted with inner listening — an altered state of consciousness full of inner sounds that engaged my attention and eventually made me want to compose.", tłum. własne.

¹⁷¹ Cage J., *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan Paperback 1973, s. 191; "There is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound. No one can have an idea once he starts really listening.", tłum. własne.

nerwowego i krążenia”¹⁷². Cisza aktywizuje, uwypukla, powiększa. Świadome słuchanie, jak i myślenie o nim w komponowaniu, to coś, co w fazie prekompozycyjnej ułatwia mi wejść w detal percepcyjny na wielu poziomach.

Zaczęłam zatem myśleć o utworze jakby przez pryzmat wielkiego stetoskopu lub **mikroskopu akustycznego**, które wydobywają ukryte, niedostrzegalne życie organizmu. Utwór stał się zatem metaforą ciała, chroniącego organizm, do którego wnętrza można się dostać, otoczyć się nim i jego odgłosami, imitującymi ruch wibracyjny, wahadłowy, przelewanie.

Chodziło zatem o zderzenie dwóch jakości owej „ciszy Cage’a” — zewnętrznej, hamującej i wewnętrznej, pełnej ukrytego życia.

To zanurzanie w sobie jest swego rodzaju eskapizmem, kontemplacją. Motywy te można również odnaleźć w poezji Anny Świrszczyńskiej¹⁷³, która stała się głównym literackim odniesieniem dla koncepcji *Part among Parts*. Agnieszka Stapkiewicz¹⁷⁴ w kontekście wiersza *Żasypanie*¹⁷⁵ zwraca uwagę na wizję ciała jako „odrębnego, wielkiego świata — tak wielkiego, że może przysłonić świat zewnętrzny” czy skóry jako warstwy oddzielającej w *Chwili relaksu*:

Brak skóry jest efektem pożądanym, ponieważ to ona oddziela jestestwo od reszty świata — a połączenie się ze „wszystkim” jest synonimem potęgi. Siła zaś, potęga i radość są tożsame z pełnią w tej poezji. Skóra jest pierwszą i ostatnią granicą pomiędzy bytem indywidualnym, a bytem ogólnym. Jest więc znakiem oddzielenia, zarówno w sensie dodatnim (stanowi o odrębności, wyjątkowości człowieka), jak i ujemnym (przypomina o wyobcowaniu i samotności)¹⁷⁶.

Ta osłona przed światem zewnętrznym staje się także miejscem ciepła i szczęścia:

[...] rozciągam się
w swoim ciele
jak w szerokim, wspaniałym śpiworze.
A potem opadam, opadam,

¹⁷² Cage J., *An Autobiographical Statement*, 1989, https://johncage.org/autobiographical_statement.html, 30.11.21; "[...] silence was not the absence of sound but was the unintended operation of my nervous system and the circulation of my blood.", tłum. własne.

¹⁷³ Anna Świrszczyńska (1909-1984) — polska poetka, jako jedna z pierwszych w poezji polskiej zaczęła podejmować tematy feministyczne, związane z losem kobiety, tożsamością, uznana przez Czesława Miłosza za „wielką odnowicielkę poetyckiej polszczyzny”, do najbardziej rewolucyjnych tomów Świrszczyńskiej należą „Jestem baba” (1972) i „Budowałam barykadę” (1974), <https://culture.pl/pl/tworca/anna-swirszczynska>, 30.11.21.

¹⁷⁴ *Ciało cielesne i ciało duchowe w poezji Anny Świrszczyńskiej* Agnieszki Stapkiewicz stanowiła istotną pozycję w procesie poszukiwania inspiracji oraz fazie prekompozycyjnej utworu *Part among Parts* ze względu na szczególne ujęcie aspektu cielesności w poezji Świrszczyńskiej

¹⁷⁵ Stapkiewicz A., *Ciało cielesne i ciało duchowe w poezji Anny Świrszczyńskiej*, w: „Prace Polonistyczne”, tom 57, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2002, s. 132.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 133-134.

opadam na dno szczęścia.¹⁷⁷

Zасыpianie

A także oznaką zaufania sobie:

Kiedy jestem sama,
robi się we mnie więcej miejsca.
Rozsiadam się wygodnie w samej sobie, po turecku,
i zabieram się do myślenia [...] ¹⁷⁸

Dwieście osiemdziesiąt stopni mrozu

Stapkiewicz zwraca również uwagę na pojawienie się motywu „traktowania siebie jako duchowości, ukrytej gdzieś wewnątrz zakamarków «ciała», we «wnętrznosciach»”¹⁷⁹.

Obok poezji Świrszczyńskiej, inspirującej kształtowanie materii muzycznej, bardzo ważnym dopełnieniem stała się także twórczość Emily Dickinson, a konkretnie wiersz *Do Uniewidocznienia (A Route of Evanescence)*. Nawiązania do poezji tej autorki pojawiły się także w moim utworze *No-body* na głos kobiecy i sampler (2019) oraz *Corridors in the Mind* na organy solo i sampler (2021).

Wiersz stanowi też przykład połączenia prostoty ze złożonością, opisu lotu kolibra bardzo wyszukаныmi środkami językowymi — pozornie zwykłego wydarzenia¹⁸⁰. W *Part among Parts* idea ukrycia została przeprowadzona w postaci fragmentów wiersza szeptanych do instrumentów dętych (patrz podrozdział 3.2.6.). Wśród muzycznych inspiracji znajdują się także twórcy muzyki ambientowej (np. Biosphere¹⁸¹, The Stars of Lid¹⁸², William Basinski), muzyki dronowej (np. Eliane Radigue — *Trilogie de la Mort*¹⁸³). Można to dostrzec w kształtowaniu narracji w sposób płynny, mikrozmienności barwowej i obecności stałych elementów.

3.1.2. Poszukiwania artystyczne złożonej prostoty (*Complex Simplicity*)

Potrzeba prostoty, porządkowania według stałego schematu wewnątrz którego toczy się „ukryte życie”, towarzyszyła mi już od pierwszych prób kompozytorskich, jednak

¹⁷⁷ Ibidem, s. 131

¹⁷⁸ Ibidem, s. 132

¹⁷⁹ Ibidem, s. 133.

¹⁸⁰ *A Route of Evanescence Introduction*, <https://www.shmoop.com/study-guides/poetry/route-of-evanescence>, 2021, 30.11.21.

¹⁸¹ <https://youtu.be/xL3MBMim36E?t=179>, 06.03.21.

¹⁸² <https://youtu.be/MaSi7Gut7xM>, 07.03.21

¹⁸³ <https://youtu.be/PnbGirPTgF0>, 07.03.21

dopiero świadomie zaczęłam myśleć o tym podczas pracy nad utworem *Useful Statistics* na orkiestrę. We wcześniejszych kompozycjach pewne elementy wykazujące cechy *Complex Simplicity* były obecne, jednak nienazwane i nieuformowane w metodę, która pozwalałaby świadomie z nich korzystać.

Nadmiar bodźców dźwiękowych, komplikacja, często niepotrzebna, obecne w XX-wiecznej muzyce, niekiedy prowadziły do chaosu percepcyjnego. Zainteresowała mnie pewna skłonność środowisk akademickich do przypisywania cechy pozytywnej złożoności dziełom bardziej wyszukanych, zaawansowanych warsztatowo. Michael Nyman podkreśla brak zrozumienia dla prawdziwej prostoty w muzyce powołując się na słowa Karlheinz Stockhausena, który twierdził, że jeden z utworów Mortona Feldmana „mógłby być momentem w jego muzyce, ale nigdy na odwrót”¹⁸⁴. Owy brak zrozumienia według Nymana wynikał z tego, że w muzyce Stockhausena momenty uproszczone zestawiane były z tymi o większej złożoności, natomiast u Feldmana skala komplikacji materiału została zredukowana do większego lub mniejszego uproszczenia¹⁸⁵.

Twórcy zaczęli jednak i krytycznie oceniać współczesną rzeczywistość. Bliskie stały mi się myśli rewidujące komplikacje i złożoność w partyturach XX i XXI wieku. Kaija Saariaho w kwestionariuszu dotyczącym złożoności w muzyce zainicjowanym przez Richarda Toopa podczas festiwalu w Rotterdamie w 1990 roku odpowiada:

To prawda, że świat jest złożony, podobnie jak nasze mechanizmy perspektywiczne przez które otrzymujemy skrawki otaczającej nas rzeczywistości. Czy nasza muzyka powinna odzwierciedlać nieskończoność informacji wokół nas, czy też nasz indywidualny sposób filtrowania świata? To ostatnie wydaje mi się ciekawsze¹⁸⁶.

Filtrowanie złożoności to coś, co najbardziej zainteresowało mnie w poszukiwaniu własnego języka. Z jednej strony wspomniana już chęć porządkowania, **hierarchizowania** pewnych elementów, z drugiej dążenie do **wysokiego stopnia niuansowości**, zwłaszcza w zakresie barwy dźwięku, złożań fakturalnych, formowania przestrzeni. Poszukiwanie nowej, niezależnej kompozytorskiej metodologii — ale nie poprzez upraszczanie tradycyjnej modernistycznej intelektualnej złożoności, lecz przez

¹⁸⁴ Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, op. cit., s. 81, cyt. za: Cott J., *Talking (whew!) to Karlheinz Stockhausen*, w: "Rolling Stone", July 8, 1971; "[I] once told Feldman that one of his pieces could be a moment in my music, but never the other way around.", tłum. własne.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Saariaho K., Questionnaire response in *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, red. Joel Bons, Netherlands, Job Press, s. 34., w: Duncan S. P., *Re-Complexifying the Function(s) of Notation in the Music of Brian Ferneyhough and the "New Complexity"*, w: "Perspectives of New Music" Vol. 48, No.1, Winter 2010, s. 137-138; "It is true that the world is complex, as are also our perspective mechanisms through which we are receiving the fragments of the reality around us. Should our music reflect the endless information surrounding us, or should it reflect our personal way of filtering the world? The latter seems to me more interesting.", tłum. własne.

budowanie środków od zera, wręcz z ciszy¹⁸⁷, to coś, co jest wymagane dla rozwoju postulatów nowej prostoty¹⁸⁸.

Metodę *Complex Simplicity* można **ująć syntetycznie** w następujących kategoriach:

- hierarchizacja elementów: dominująca złożoność jednego elementu przy prostocie pozostałych (np. niuansowość barwowa zestawiona z prostotą rytmiczną)
- obecność stałych, prostych kontrapunktów: elementy statyczne towarzyszące głównej narracji
- zmiana kontekstu: wykorzystany wcześniej materiał powtarzany w innym kontekście (barwowym, harmonicznym, rytmicznym)
- mikro-transformacje: wykorzystany wcześniej materiał powtarzany ze zmianą jednego elementu (np. dynamicznego, rytmicznego, agogicznego)
- multiplikacja prostych morfologicznie warstw (wewnętrzna prostota z zewnętrzną złożonością)

Metoda ta pozwoliła mi na rozwinięcie idei „**akustycznego mikroskopu**” — niuansowego kształtowania materiału, przyglądania się mu, badania go, przekształcania z uważnością. Rozważanie te można porównać do spostrzeżeń Johna Cage’a w kontekście muzyki La Monte Younga:

[La Monte Young — przyp. aut.] jest w stanie zarówno poprzez repetycję pojedynczego dźwięku lub jego trwanie przez okres około dwudziestu minut, spowodować, że po, powiedzmy, pięciu minutach, odkrywam, że to, o czym cały czas myślałem, że jest tym samym, nim nie jest, a staje się pełne różnorodności. Uważam jego utwory za niezwykle niemal w tym samym sensie, jak zmienia się doświadczenie widzenie, gdy patrzy się przez mikroskop. Dostrzega się, że jest tam coś innego niż się myślało¹⁸⁹.

Złożenie pojęciowe *Complex Simplicity* wymaga interpretacji komplementarnej; *simplicity* stawiać ma się wykładnią prostej konstrukcji, przejrzystości, klarownej i prostej zasady, zaś *complex* jej niuansowym opracowaniem, pogłębieniem, poszerzaniem przestrzeni. Brian Ferneyhough opisuje złożoność jako „wynik połączonych interakcji, ale odrębnych

¹⁸⁷ Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, op. cit., s. 83.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 81.

¹⁸⁹ Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, op. cit., s. 82-83, cyt. za: Reynolds R., *Interview with John Cage*, w: *John Cage*, Henmar Press, New York 1962, s. 52; "He is able either through the repetition of a single sound or through the continued performance of a single sound for a period like twenty minutes, to bring about that after, say, five minutes, I discover that what I have all along been thinking was the same thing is not the same thing after all, but full of variety. I find his work remarkable almost in the same sense that the change of experience of seeing is when you look through a microscope. You see that there is something other than what you thought was there.", tłum. własne.

aspektów”¹⁹⁰, w przeciwieństwie do komplikacji, która „jest jednym możliwym wskaźnikiem pewnych rodzajów połączenia”¹⁹¹. W sensie przestrzennym komplikacja jest zatem płaska, nieinteraktywna, bierna. Prostotę Ferneyhough określa jako „pasywną wieloznaczność jej zapożyczenia”, a złożoność jako „aktywne projektowanie wielości”. Choć kompozytor miał odmienne ode mnie intencje twórcze, zestawienie pasywności i aktywności, uzupełniających się w całość, to bliskie mi ujęcie wzajemnego wpływu elementów złożonych i prostych pozwalające również w pewien sposób zrozumieć metodę.

Pojedynczy dźwięk sam w sobie jest na tyle złożony, że swoją istotą może projektować niezwykle sytuacje. *Complex Simplicity* jest po to, żeby to podkreślić, a nie temu przeszkodzić. Ponownie w tym kontekście chciałabym odnieść się do Pauline Oliveros i jej koncepcji *Deep Listening*:

Głębka powiązana ze słuchaniem lub pogłębione słuchanie to dla mnie uczenie się rozszerzania percepcji dźwięków, tak, aby dostrzec ich całe kontinuum czasoprzestrzenne — w jak największym stopniu doświadczając ich ogromu i złożoności¹⁹².

3.1.3. Droga do *Part among Parts* w świetle własnych utworów

Na kształtowanie idei *Complex Simplicity* oraz kompozycji *Part among Parts* wpłynęły doświadczenia zdobyte we wcześniej powstałych utworach oraz badania przeprowadzone w ramach projektu artystyczno-badawczego. Poniższa charakterystyka uwzględnia szczególne elementy wpływające na kształtowanie pomysłów twórczych w utworze doktorskim.

Simple Amplifying Motion

*Simple Amplifying Motion*¹⁹³ powstawał na przełomie lat 2019/20 i był pierwszą próbą wykorzystania potencjału prostych struktur w obsadzie orkiestry kameralnej/sinfonietty. Pomysły, które pojawiły się w tym utworze zostały znacząco rozwinięte także w badaniu w ramach grantu doktorskiego z Orkiestrą Muzyki Nowej.

Główną ideą utworu jest wyobrażenie wirtualnego pokrętła — o zewnętrznej, iluzorycznej sile, która kontroluje od strony dynamicznej materiał grany przez zespół. Na

¹⁹⁰ Ferneyhough B., *Złożoność w muzyce?*, w: „Glissando” nr 7, op. cit., s. 24.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Oliveros P., *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publications, New York 2005, Preface; "Deep coupled with *Listening* or *Deep Listening* for me is learning to expand perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound — encountering the vastness and complexities as much as possible.", tłum. własne.

¹⁹³ <https://youtu.be/Db68CYuYMI>

pierwszy plan wysuwa się zatem parametr dynamiczny podlegający transformacjom. Zatem dynamika wpływała znacząco na całe postrzeganie tego samego materiału muzycznego, struktur, gestów.

Tytuł został zainspirowany pojęciem ruchu harmonicznego prostego (*simple harmonic motion*) i jego specyfiką, czyli **ruchem wahadłowym**, regularną, zauważalną zmianą dynamiczną o często skrajnych wartościach. Zainteresowanie tą strategią zostało rozwinięte w utworze *Part among Parts* na poziomie rytmiczno-dynamicznych struktur.

Zoom in/ dolly out

Zoom in/dolly out na zespół, elektronikę i projekcję świetlną łączy w sobie suchość repetycyjnych bloków z magmą i głębią brzmienia elektronicznych segmentów. Jest to delikatne rozszerzenie języka w kierunku złożoności, szczególnie w partii elektroniki. Brzmienia instrumentów akustycznych odtwarzane są od tyłu i filtrowane. Wewnętrzna energetyka ruchu oparta jest na repetycjach o wielu barwach. Utwór kontynuuje eksplorowanie **motywu ukrycia** — grania mrokiem, cieniem, fragmentarycznością, ale też celowego uniewidaczniania wybranych elementów, co jest po części obecne w *Part among Parts*.

Partes Corporis

Album koncepcyjny *Partes Corporis*¹⁹⁴ stanowi cykl dziesięciu „utworów-piosenek” na amplifikowane części ciała i elektronikę. Powstał z myślą o ograniczeniach w pandemii, zamknięciu, miał za zadanie wykorzystać w pełni potencjał twórcy przebywającego w domu i mającego do dyspozycji komputer, internet i samego siebie. Album ten składa się z dziesięciu miniatur będących kompilacją przetworzonych nagrań i brzmień elektronicznych: 1. *Cilium*, 2. *Auris*, 3. *Naris*, 4. *Pharynx*, 5. *Os*, 6. *Digitus manus*, 7. *Cor*, 8. *Alvus*, 9. *Tergum*, 10. *Pes*. W każdym „utworze-piosence” znajdują się nagrania wybranej części ciała, która funkcjonuje jako nowa forma narracyjna zastępująca tradycyjnie pojmowaną partię głosu, celem było zatem akustyczne wejście w głąb siebie. Album odwołuje się zatem również do **motywu ukrycia**, ale i umuzyczniania **cielesności**. Szczególnie ważne w kontekście kolejnych utworów, powstałych po *Partes Corporis*, jest brzmieniowość wydobyta z licznych operacji elektronicznych na dźwiękach akustycznych, pochodzących z ciała i poddawanych przekształceniom.

¹⁹⁴ <https://monikaszpyrka.bandcamp.com/releases>

Uzyskane efekty brzmieniowe stały się podstawą do ich rozwoju w akustycznych instrumentach w *Przestrzeniach odcięcia* oraz *Part among Parts*, akustycznej symulacji filtrowania dźwięków poprzez zastosowanie odpowiednich zestawień technik tłumionych i gry *ordinario*.

Przestrzenie odcięcia

Doświadczenia z utworu *Przestrzenie odcięcia* na klarnet, perkusję, fortepian, wiolonczelę i elektronikę¹⁹⁵ znacząco wpłynęły na kształt fakturalny *Part among Parts*. Koncepcja utworu została zainspirowana instalacjami Ugo La Pietry *Immersje* (1967-70)¹⁹⁶, w których artysta stworzył miejsca audiowizualnych eksperymentów. Odbiorcy mogli uzyskać w nich swego rodzaju schronienie. Obiekty pozwalały na oderwanie się od kontekstu otaczającej rzeczywistości, poprzez nałożenie transparentnego hełmu dźwiękowego czy wejścia do wielkiej kuli. Dostarczało to silnych bodźców, jednocześnie, wzmagając poczucie dyskomfortu przez przebywanie w ograniczonej przestrzeni.

Koncepcja odciętych przestrzeni przejawia się w warstwie elektronicznej i typie brzmień instrumentów akustycznych, które na zmianę są filtrowane, tak jakby wyłaniały się i chowały na wzór instalacji La Pietry. Tutaj także występuje **ruch wahadłowy**, ale w kontekście fakturalnym, w zwolnionym tempie, na dłuższych odcinkach czasowych — niejako w stanie zawieszenia. **Modele fakturalne**, które staną się podstawą do konstruowania struktur utworu doktorskiego (więcej w podrozdziale 3.2.4.), polegały na przekształcaniach wyjściowego materiału, jego transformacjach barwowych — zmianie pierwotnego wizerunku przez dodanie nowego kontekstu.

Utwór kontynuował także wizję brzmieniowości z albumu *Partes Corporis*. *Przestrzenie odcięcia* stanowiły dla mnie w istocie pewnego rodzaju fazę prekompozycyjną *Part among Parts*. Możliwość przetestowania pomysłów i ich sprawdzenia w praktyce dzięki wykonaniu na żywo, stało się nieocenionym sposobem na weryfikację, upewnienie się w niektórych rozwiązaniach i odrzucenie tych, które się nie sprawdzają.

Projekt artystyczno-badawczy

Znaczący stał się również projekt, który powstał w ramach grantu uczelnianego przygotowywanego doktoratu. Celem projektu z udziałem Orkiestry Muzyki Nowej pod batutą Szymona Bywalca była konfrontacja założeń estetyczno-warsztatowych

¹⁹⁵ <https://vimeo.com/541716296#t=3230s>

¹⁹⁶ <https://ugolapietra.com/en/the-1960s/the-immersions/>, 10.12.20.

(kształtowanie prostoty i złożoności) z percepcją nagranych pod tym kątem i skomponowanego wcześniej materiału dźwiękowego. Powstał katalog 41 próbek o zróżnicowanym poziomie złożoności¹⁹⁷.

Świadomość wpływu kształtowanych parametrów na atrakcyjność (w subiektywnej ocenie) danych próbek, pomogła w rozszerzeniu metody *Complex Simplicity* o konkretne przykłady dźwiękowe i znacząco oddziaływała na konstrukcję materiału utworu doktorskiego.

Forma projektu zakładająca dwudniową sesję nagraniową wcześniej przygotowanych materiałów pozwoliła mi zweryfikować wiele pomysłów dotyczących przekształcania materiału — redukcji i komplikowania, a także wyciągnąć z tego wnioski służące dalszej eksploracji określonych strategii kompozytorskich. Tym cenniejsze, że projekt ten dawał niepowtarzalną okazję dla przeprowadzenia eksperymentów brzmieniowych z możliwością popełniania błędów.

Badanie to traktuję jako autokrytyczne spojrzenie na percepcję tworzonego przez siebie materiału, drogę do rozpoznania intuicji i potrzeb, a także weryfikację sposobów komponowania. Pomimo cech analitycznych, projekt ten nie jest obiektywnym badaniem naukowym, wynikające z niego wnioski służą przede wszystkim indywidualnym celom artystycznym, choć mogą stać się również przydatne dla innych twórców.

Pomocny w konstruowaniu utworu *Part among Parts* okazał się aspekt instrumentacyjny — podobnej obsady orkiestry kameralnej (z wyjątkiem instrumentu solowego, który został wprowadzony do utworu doktorskiego), dzięki czemu mogłam zweryfikować brzmieniowo różne koncepcje połączeń instrumentalnych.

Istotne znaczenie miał też fakt, że materiał próbek nie był skomponowany jako utwór, stąd też nie był nadmiernie obciążony emocjonalnym ładunkiem, a to ułatwiało mi wyciągać wnioski.

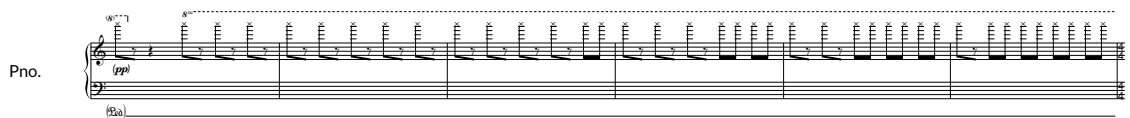
W następnym rozdziale (3.2. *Part among Parts — opis analityczny*) zostanie przedstawiony szczegółowy opis sposobu kształtowania kompozycji w oparciu o koncepcję *Complex Simplicity* w kontekście wybranych elementów utworu doktorskiego.

¹⁹⁷ Bardziej szczegółowy opis projektu znajduje się w aneksie opisu (Projekt artystyczno-badawczy — analiza; Projekt artystyczno-badawczy — tabela; Projekt artystyczno-badawczy — partytura), nagrania dźwiękowe próbek zostały zamieszczone na nośniku USB

3.2. Part among Parts — opis analityczny

3.2.1. Organizacja czasu i notacja

Ogólny porządek metryczno-rytmiczny utworu cechuje regularność i prostota, na co wpłynęły modele fakturalne kształtowane w oparciu o schematy rytmiczne, ich powtarzalność. Porządek ten ma przede wszystkim zagwarantować oczyszczenie pola percepcyjnego w aspekcie czasowym, szczególnie w kontekście zmienności innych parametrów (barwy, harmonii). Regularność ta jednak posiada w sobie wewnętrzne zaburzenia symetrii polegające na niewielkich przesunięciach akcentów czy zmianach agogicznych. Jedną z takich sytuacji są repetytywne struktury przebiegów ósemkowych (litera E w fortepianie, litera G, t. 64-66 w fagocie) (Przykład 1,2) albo danej figury (np. półnuty legowanej z trzydziestodwójką w partii skrzypiec 1. i 2. w literze K) (Przykład 3).



The image shows a musical score for Piano (Pno.) in a single system. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a continuous, repetitive eighth-note pattern. The dynamic marking is *ppp* (pianississimo). There are some markings above the staff, including a circled '7' and a 'flap' marking. The bass line is mostly silent.

Przykład 1. Partia fortepianu, litera E



The image shows a musical score for Bassoon (Bsn.) in a single system. It features a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a continuous, repetitive eighth-note pattern. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). There is a 'flap' marking above the staff.

Przykład 2. Partia fagotu, litera G, t. 64-66



The image shows a musical score for Violin 1 (Vn. 1) in a single system. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a continuous, repetitive eighth-note pattern. The dynamic markings are *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are some markings above the staff, including a circled '7' and a 'flap' marking.

Przykład 3. Partia skrzypiec 1., litera K

Dominującym zabiegiem rytmicznym jest wprowadzanie rytmicznego „wahadła”, czyli stałego ruchu rytmicznego ze schematem dynamiki *crescendo-diminuendo* (na str. 7. partytury utworu — regularne powtarzanie półnuty z kropką legowanej przerywanym łukiem z półnutą w partii trąbki, t. 49-52), w literze U partia niskich smyczków akcentowanymi ósemkami legowanymi z poprzedzającą je ćwierćnutą z kropką) lub w literze K półnuta z kropką legowana do ćwierćnuty i ósemki w całej grupie instrumentów dętych drewnianych (Przykład 4).



The image shows a musical score for Clarinet (Cl.) in a single system. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a continuous, repetitive eighth-note pattern. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). There are some markings above the staff, including a circled '7' and a 'flap' marking.

Przykład 4. Partia klarnetu, litera K

Owo rytmiczne wahadło wzmacnia organiczną periodyczność utworu, na wzór regularnego oddechu¹⁹⁸.

Pewnej niuansowej nieregularności poddane zostają kolejne powtórzenia poprzez przedłużenie legowanych wartości o krótkie odpowiedniki (ósemki, szesnastki, trzydziestodwójki), które nieco opóźniają zakończenie frazy lub łagodzą jej wejście.

Całościowy wizerunek agogiczny *Part among Parts* zaprezentowany w ujęciu syntetycznym (*Aneks: Ujęcie syntetyczne — tabela*) przedstawia m.in. regularne odchylenia tempa w fazach 1. i 2., a stabilność w fazach 3.-7. (tempo ♩= 60 i ♩= 50). Wahania te opierają się na wzroście od wartości metronomicznej ♩= 50 i powrocie do niej i są to kolejno: ♩ = 72, ♩= 80, ♩= 92, ♩=100, ♩=72, ♩ = 60. Wychylenia do szybszych temp są zawsze poprzedzone stopniowym, kilkuktowym przyspieszeniem (*accelerando*), tak samo powrót do temp wolniejszych — zwolnieniem (*ritardando*). Mają zatem charakterystykę łagodną, imitującą płynny ruch.

Partytura opiera się na ścisłym zapisie wszystkich parametrów z precyzyjną kontrolą czasu w ujęciu taktowym. Obraz graficzny odzwierciedla pewne założenia estetyczne w zakresie ograniczenia komplikacji rytmicznych.

Zapis partyturowy w założeniu ma być funkcjonalny, co odbiega od postawy reprezentowanej przez twórców nurtu *New Complexity*. Tworzenie nadmiernie skomplikowanej notacji, o wysokim stopniu trudności wykonawczej charakteryzuje Christopher Fox:

Odkąd kompozytorzy w ramach nowej złożoności zdecydowali się realizować swoją muzykę za pomocą akustycznych środków instrumentalnych, ich partytury siłą rzeczy zaczęły przekraczać granice możliwości tradycyjnego zapisu, z niespotykaną dotąd precyzją artykulacyjną. Mikrotonalne zmiany wysokości, ametryczne podziały rytmiczne i najdrobniejsze odchylenia barwowe i dynamiczne były skrupulatnie zanotowane; trudności techniczne i intelektualne, jakie taki zapis za sobą niesie uznano za istotną cechę estetyczną tej muzyki¹⁹⁹

¹⁹⁸ Metaforami biologicznymi, w kontekście formy utworu posługiwał się Gérard Grisey mówiąc o koncepcji napięć i odpreżeń „wdechu” i „wydechu”, szczególnie w kontekście konstrukcji harmonicznej, spektralnej (zob. Kwiatkowski K., „Partiels” Gérarda Griseya — manifest spektralizmu, w: „Glissando” nr 1, 2004, <https://glissando.pl/tekst/partiels-gerarda-griseya-manifest-spektralizmu-2/>). W przypadku *Part among Parts* dotyczy to przede wszystkim sekwencji rytmicznych, określonego sposobu akcentowania ciągłych dźwięków w odniesieniu do inspiracji brzmieniami organicznymi, przypominającymi oddech.

¹⁹⁹ Fox Ch., *New Complexity*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 17, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; *Grove's Dictionaries Inc.*, New York 2001, s. 802; "Since composers within the New Complexity usually chose to realize their music through acoustic instrumental resources, their scores necessarily pushed the prescriptive capacity of traditional staff notation to its limits, with a hitherto unprecedented detailing of articulation. Microtonal pitch differentiations, ametric rhythmic divisions and the minutiae of timbral and dynamic inflection were all painstakingly notated; the technical and intellectual difficulties which such notations present for performers were regarded as a significant aesthetic feature of the music.", tłum. własne.

Notacja zatem w kontekście nurtu nowej złożoności zyskała w opinii niektórych tak wysoką wartość, że przeszła bardziej w miano wartości ideowej niż pragmatycznej, a powinna mieć przecież przede wszystkim funkcję komunikacyjną. W tym kontekście zdecydowanie bliższa jest mi idea postawy przeciwnej — nowej prostoty — kierowania się zasadą czytelności i prostoty notacyjnej. Komunikat ma zawierać najważniejsze informacje, być precyzyjny, ale nie przytłaczać wykonawcy. Nowe symbole używane są tylko wtedy, gdy technika znacząco odbiega od standardowej lub gdy nie istnieje utrwalony przez literaturę znak.

3.2.2. Konstrukcja formalna

Przy opisie konstrukcji formalnej utworu *Part among Parts* wyróżniam dwa kryteria uporządkowania: pierwsze wydzielające siedem wewnętrznych faz, a drugie dwie główne części.

CZĘŚCI	I				II		
FAZY	1	2	3	4	5	6	7
LITERY PARTYTUROWE	A-E	E-M	M-N	N-O	O-P	P-S	S-V
TAKTY	0-45	45-112	112-126	126-137	137-149	149-169	169-208

Graf 1. *Part among Parts* — podział formalny

Pierwszym kryterium podziału utworu jest **pojawianie się nowego pomysłu brzmieniowego** lub **przekształcenia materiału**.

Faza 1 i 2 powiązane są ze sobą energetycznie. W fazie 1. instrumenty często zbiegają się do jednego, akcentowanego dźwięku, by rozproszyć się zaraz w rezonansowym wybrzmieniu następują również zatrzymania narracji na fermatach.

W fazie 2. gesty te rozciągają się, pulsują, kształtowane są bardziej płaszczynowo. W fazie 3. pojawia się pierwszy raz szeptany tekst do instrumentów dętych, co wpływa na zmianę brzmieniowości, a gesty z fazy 1. i 2. stają się bardziej intensywne.

Faza 4 wnosi redukcję nagromadzonej energii i sprowadza dynamikę na niższy poziom. W fazie 5. akordeon realizuje swoją solową kadencję. Faza 6 nawiązuje do charakterystyki fazy 3. z obecnością motywów szeptanych do instrumentów, z zastosowaniem szczególnych technik oddechowych. Proces ten intensyfikuje się w fazie 7., gdzie z „magmy” brzmieniowej wyłaniają się regularne figury rytmiczne oraz gesty początkowe (z fazy 1 i 2).

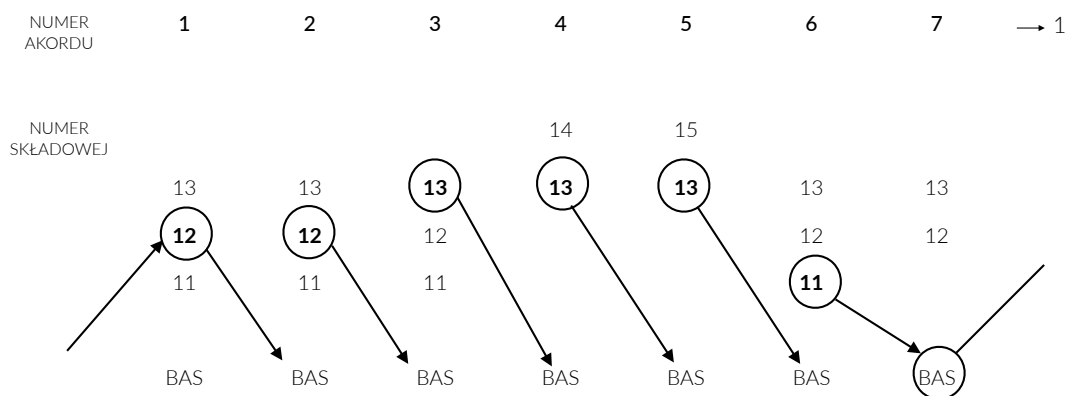
Drugie kryterium podziału to obecność **elementu statycznego**, jakościowo odrębnego od otaczających go fragmentów, najczęściej cichego tremola pojawiającego się w różnych instrumentach, będącego odległym tłem w hierarchii przestrzennej. Ów rozedrgany, delikatny motyw trylowy, pojawiając się i znikając (obecność i brak) dzieli kompozycję na dwie wewnętrzne części. Pierwsza część (obecność) to fazy 1-4, druga (brak) 5-7. Istotną rolę pełni ten motyw również z partią solową akordeonu. W fazie 4. wcześniej obecne tremolo w innych partiach zostaje przejęte przez akordeon i kontynuowane jest aż do fazy 5., w której ostatecznie znika.

Istotną cechą kompozycji w aspekcie formy i kształtowania faktur, jest obecność elementu statycznego wyprowadzonego ze struktury modelu 1. z katalogu moich modeli fakturalnych (więcej w podrozdziale 3.2.4. *Modele fakturalne*).

3.2.3. Organizacja materiału dźwiękowego

W fazie prekompozycyjnej opracowana została pewna procedura kształtowania harmonii, co wynika z wcześniejszych moich doświadczeń — preferencji do kontrolowania i rozwijania układów brzmieniowych w oparciu o wyjściowe założenia. Z moich doświadczeń (konfrontacji idei z jej dźwiękową realizacją) wynika, że zaprojektowany wcześniej system zależności — model konstrukcji — silniej wpływa na integrację elementów kompozycji.

Harmonia w utworze została skonstruowana w oparciu o schemat siedmiu akordów²⁰⁰, wynikających z *quasi* spektralnych przekształceń. Wzorem harmonicznym stała się sekwencja tonu podstawowego i składowych: 11, 12, 13 oraz 13, 14 (Graf 2).



Graf 2. Schemat 7. akordów — sekwencja składowych

²⁰⁰ Sekwencja wielodźwięków złożonych z wybranych składowych zestawiony w sekwencji z innymi wielodźwiękami połączonymi jedną zasadą konstrukcyjną — ich następstwo jest niezmiennie, warunkuje je określony schemat (Graf 2.).

W akordach 1. i 2. składowa 12, będąca częścią pierwszego pionu, zamienia się w ton podstawowy (bas) kolejnego akordu (2. i 3.), w 3.-5. pionie, rolę tę przejmują składowa 13, w akordzie 6. składowa 11. Sekwencja powraca do początku po 7. akordzie, kiedy to składowa 11 staje się ponownie basowym dźwiękiem akordu 1.

Schemat w utworze realizowany jest od dźwięku G1²⁰¹ i następnie są to D1, A1, F1, C#1, A1, D1. Ciąg rozpoczyna się od dźwięku G1, którego składowe to: 11 — C5, 12 — D5, 13 — Eb5 (Graf 3).

The image shows a musical score for seven chords. The top staff is a treble clef with notes and fingerings (11, 12, 13) above them. The bottom staff is a bass clef with notes G, D, A, F, C#, A, D. A dashed line below the bass staff indicates an octave shift, with '8vb' written below the first note and a sharp sign below the fifth note.

Graf 3. Schemat dźwiękowy 7. akordów

Wzór ten pozwolił mi na zachowanie stałego modelu, przede wszystkim w przebiegu funkcyjnym i w stosowanych wysokościach dźwięków (co nie oznacza ich determinacji i ścisłego zaprojektowania). W utworze starałam się zachować porządek rejestrowy, jednak w momentach, gdy wymagała tego narracja lub przekształcenia barwowe, decydowałam się na odejście od schematu na rzecz intuicyjnych rozwiązań (np. przeniesienia oktawowego). Podobnie z dźwiękami obcymi — obok stałych wysokości w układzie wertykalnym bardzo często stosowałam ćwierćtonowe odchylenia czy dźwięki z sąsiednich akordów, ale nigdy w nie większej odległości niż sekunda wielka w górę lub w dół. W wyniku dalszej pracy kompozytorskiej zdecydowałam, kierując się właściwościami barwowymi instrumentów, że tony podstawowe w swojej oryginalnej oktawie nie będą miały zastosowania w utworze, stąd też w większości przypadków korzystałam z ich drugiej składowej. Pewnym odstępstwem pojawiającym się w fazach 2., 4. i 7. było również wprowadzenie do pionów ze schematu dodatkowej składowej — 5, czyli tercji wielkiej od tonu fundamentalnego. Miało to wprowadzić chwilowe ocieplenie barwowe. Dzięki przełamaniu wyjściowego schematu, mogłam uzyskać większą nieprzewidywalność i plastyczność. Zasada harmoniczna posiadała zatem cechy spektralne wyłącznie w fazie początkowej — jako źródło inspiracji (Przykład 5).

Z perspektywy całości formy największe nagromadzenie akordów ma miejsce w fazie 2. (takty 45-112) oraz w 7. (169-208). To również w pewien sposób ma wpływać

²⁰¹ Stosowany zapis oktaw jest zgodny z systemem MIDI, C4 odpowiada c¹.

na wizerunek barwowy tych miejsc — brzmienia są „gęste”, „głębokie”, „ciemne”, „chłodne”. Najmniejsze zagęszczenie harmoniczne natomiast przypada na fazę 4. — moment przygotowania wejścia solowej kadencji akordeonu.

rit. **A** ♩=50

Fl. 12

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl. 11

A. Sax.

Bsn. BAS

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Acc. solo

Vn. 1 12

Vn. 2

VI.

Vc. 1 BAS

Vc. 2 11

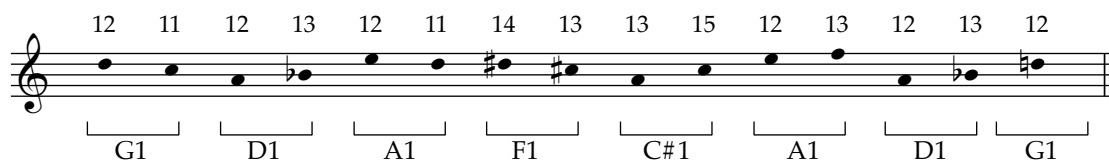
Db.

rit. ♩=50

AKORD 1 AKORD 2

Przykład 5. Part among Parts – partytura, litera A – akord 1 i 2

Rolę harmonii w *Part among Parts* traktuję także dwuwymiarowo — wertykalnie i horyzontalnie. Wertykalnie w postaci pionów akordowych postępujących w przedstawionym powyżej schemacie, horyzontalnie — w postaci piętnastodźwiękowego „tematu” wyprowadzonego ze schematu opartego na składowych z każdego akordu (Graf 4).



Graf 4. Piętnastodźwiękowy „temat”

„Temat” pojawia się w utworze pięć razy, pierwszy raz w fazie 2., w partii fortepianu w taktach 74-81, drugi w taktach 92-99; trzeci raz w fazie 3., w partii akordeonu (takty 105-123), czwarty w fazie 6. realizowany przez harfę (takty 169-176) oraz piąty raz w fazie 7. W partii akordeonu i fortepianu (takty 199-206). Pokazy „tematu” stanowią wertykalne ujęcie szkieletu całej harmonii, stąd też we wskazanych miejscach, ze względu na symultaniczne występowanie obu jakości, tworzy się wspomniany, wirtualny dwuwymiar, co jednocześnie wydziela momenty znaczące w utworze.

Decyzja wprowadzenia stałej sekwencji harmoniczej i „tematu” miała na celu zagwarantowanie spójności percepcyjnej, odwołanie się do pamięci słuchacza (elementu, który jest rozpoznany), jednak w różnym kontekście elementy te mogą tracić swoją jednoznaczność.

Schemat ten wpisuje się w zasadę *Complex Simplicity* — wprowadzenie prostego schematu, który przez mikrorozszerzenia — wspomniane odchylenia, zmianę barwy, kontekstu, nie traci swojej klarowności, jednocześnie zyskując głębię.

Należy również nadmienić, że zasada ta znacząco ułatwiła mi pracę prekompozycyjną — korzystając z programu Sibelius (wpisując otrzymane ze wzoru wysokości), a następnie dzięki komunikatowi MIDI, przenosząc je do programu Logic Pro X, mogłam wybrać dowolne brzmienia, zmieniać rejestry i badać praktyczne zastosowanie schematu (plik audio w załączniku (nośnik USB): *PaP_harmonia_schemat.wav*).

3.2.4. Modele fakturalne

Powiązanie *Part among Parts* z utworem *Przestrzenie odcięcia* najsilniej przejawia się w koncepcji modeli fakturalnych, które powstały podczas komponowania *Przestrzeni*,

następnie zostały przeanalizowane po wykonaniu i usystematyzowane (co zostało wspomniane w podrozdziale 3.1.3.).

Modele te oznaczają typy struktur/układów fakturalnych powtarzanych na przestrzeni całego utworu. Powstało 8 typów struktur, które wykorzystane zostały w rozwoju fakturalnym utworu doktorskiego. Poniżej przedstawiona została charakterystyka porównawcza poszczególnych modeli. W przykładach nutowych każdy z modeli występujących w kompozycji *Part among Parts* zestawiony został z jego pierwotną postacią w utworze *Przestrzeń odcięcia*.

Model 1 charakteryzuje się gestem, który określam „wybrzmieniowym”; to różne warianty figury wyprowadzonej niejako z pojedynczego impulsu w partii jednego lub kilku instrumentów. Przykładem może tu być fragment w literze A partytury, gdzie gest składający się z krótkiego uderzenia stłumionej struny w fortepianie przechodzi w wydłużone pasmo smyczków o charakterze rezonansu (Przykład 6).

Model 2 wyróżnia proces wydobywania pojedynczego planu z gęstych warstw tła posiadających osobną, wewnętrzną narrację. Pierwszą taką charakterystyczną strukturą jest gest otwierający *Part among Parts* — pizzicatowa sekwencja ostinatowych repetycji w I i II skrzypcach, narastająca dynamicznie w takcie 5. i słabnąca od taktu 8.-10 (Przykład 7).

W **modelu 3.** przeprowadzony jest proces transformacji faktury od impulsu, przez jego rezonans, aż po niestabilne, rozedrgane wybrzmienie (zastosowanie trylu, wibrata lub tremola). Przykładem takiej sekwencji jest cały odcinek w literze J, rozpoczynający się akordem fortepianu (wzmocniony przez *pizzicato* niskich smyczków), przechodzący przez wybrzmienie płaszczyzny powietrzno-multifonicznej instrumentów dętych oraz lekkie rozedrganie tremolanda fortepianu, co kończy się na trylu barwowym fletu, fletu altowego i oboju (Przykład 8).

Model 4 zawiera dynamiczny gest nagłego wyłonienia jasnej barwowej warstwy (lub pojedynczego punktu) z ciemnych, gęstych płaszczyzn brzmieniowych na zasadzie nagłego odfiltrowania, rozjaśnienia dominującego kolorytu. Ma to miejsce w takcie 124 (litera N), gdzie poprzednia warstwa jest jeszcze obecna, jednak w takcie 126 następuje nagła zmiana techniki w smyczkach (gra na stłumionych strunach w dynamice *ppp*). Jediną warstwą, która pozostaje niezmienna, jest partia akordeonu, która dzięki temu zabiegowi staje się bardziej wyeksponowana (Przykład 9).

rit. A ♩ = 50

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
A. Sax.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
Pno.
Acc. solo
Vn. 1
Vn. 2
Vi.
Vc. 1
Vc. 2
Db.

2

Przykład 6. **Model 1** – *Part among Parts*, litera A, t. 10-14

PRZESTRZENIE ODCIĘCIA
MONIKA SZPYRKA (2021)

click track starts after 2 empty bars

6" 4/4 =72 9" 12" 16" 19"

electronics

clarinet in B \flat

percussion

piano

violoncello

key click

pp vibraphone

motor off arco

suspended cymbal

pp Ped.

pp Ped.

pp Ped.

pp pizz.

(A)

6 22" 25" 29" 32" 35"

elec.

cl.

perc.

pno.

vc.

[o] [a]

key click sim. [po]

ppp *pp* *p* *ppp*

arco

tam-tam

p *pp* *p*

pp Ped.

pp Ped.

arco

p *pp* *pp*

Przykład 6. Model 1 – Przestrzenie odcięcia, t. 1

27

136° 141° 146° 151°

elec.

cl. **[o]* *gr.* *[o]* *[hy]* *[ho]* *[o]* *gr.* *[o]* *[o]* *gr.* *[o]*

perc. *pp* *tam-tam* *pp* *f* *pp*

pno. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

vc. *vibrate slowly* *pizz.* *(MST) vibrate slowly* *arco*

f *pp* *p < f > p* *pp* *f* *pp*

(D)

31

156° 201° 206° 211° =72

elec.

cl. *[hy]* *[ho]* *[o]* *frull.* *[o]* *non frull.* *[s]* *gliss.*

perc. *f* *pp* *p* *f* *snare drum* *pp* *p* *f*

pno. *pp* *f* *pp* *f* *pp* *pizz.* *f*

vc. *pizz.* *(MST) arco* *vibrate slowly* *ORD*

p < f > p *pp* *f* *pp* *f*

4

Przykład 7. Model 2 – Przestrzenie odcięcia, t. 27-34

Musical score for "Part among Parts, lettera J, t. 85-89". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Accordion solo (Acc. solo), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vi.), Violoncello 1 (Vc. 1), Violoncello 2 (Vc. 2), and Double Bass (Db.).

The score is marked with a circled 'J' at the top left. A blue vertical line highlights the first measure of the score. The music features a variety of dynamics including *pp*, *p*, *f*, and *ppp*. Performance instructions such as "vibrate slowly", "non trull.", and "sim." are present. The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like *pp*, *f*, and *ppp*. The string parts include markings for "arco (non flaut.)" and "pizz.".

Przykład 8. **Model 3** – *Part among Parts*, lettera J, t. 85-89

35

2'14" 2'17" 2'21" 2'24" 2'27"

elec.

cl. → [sh] timbral trill

perc. singing bowl

pno.

vc. → MSP ORD

ff *pp* *p*

(E)

40

2'31" 2'34" 2'37" 2'41"

elec.

cl. timbral trill

perc. vibraphone motor on arco

pno.

vc. vibrate slowly

f *p* *pp* *pp* *ppp*

5

Przykład 8. Model 3 – Przewidywanie odcinka, litera E, t. 35-43

(N)

126

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Acc. solo

Vn. 1

Vn. 2

Vi.

Vc. 1

Vc. 2

Db.

20

Przykład 9. **Model 4** – *Part among Parts*, litera N, t. 126

35

2'14" 2'17" 2'21" 2'24" 2'27"

elec.

cl. → [sh] timbral trill

perc. singing bowl

pno.

vc. → MSP ORD 1

ff *pp* *p*

(E)

40

2'31" 2'34" 2'37" 2'41"

elec.

cl. timbral trill

perc. vibraphone

motor on arco

pno.

vc. vibrate slowly

f *p* *pp* *pp* *ppp*

Model 5 charakteryzuje obecność wyraźnych, krótkich, rytmicznie powtarzanych motywów kontrastowych w stosunku do reszty warstw narracji na bardzo krótkim odcinku. Jest to np. rytmiczne pocieranie smyczkiem tam-tamu i wiszącego talerza w literze T, a także — bardziej słyszalne — powtarzanie dźwięku A7 w fortepianie w dynamice forte (takt przed literą G, Przykład 10).

Model 6 obejmuje również regularne powtórzenia, analogicznie do modelu 5., ale o odmiennym charakterze, przypominającym oddech ze względu na crescendo i decrescenda w regularnych sekwencjach. Są to np. fragmenty w taktach 120-125 i 183-188, w których właściwie każdy z instrumentów realizuje swoją równoległą, repetytywną sekwencję, zwiększając i zmniejszając ją dynamicznie, zagęszczając wewnątrz ruchomą fakturę (Przykład 11).

Model 7 to kontrapunktyczna tkanka o wyraźnych, regularnych wartościach o różnej jakości barwowej. Np. w literze E są to pizzicata w smyczkach, tłumione uderzenia w fortepianie, powietrzne dźwięki w waltorni i technika *flap* w fagocie (Przykład 12).

Model 8 to krótki gest energetyczny, który można określić jako impuls wyzwalający rozdrobnienie. Najlepiej obrazuje to litera T — multifon w fortepianie połączony z rykoszetem *arco* na stłumionych strunach w niskich smyczkach. Model ten stosowany jest w utworze kilkukrotnie, za każdym razem w innym kontekście barwowym. Jego wartość energetyczna pozostaje taka sama, ale poprzez inny kontekst brzmieniowy staje się nową jakością (Przykład 13).

W poszczególnych fazach *Part among Parts* dominują odpowiednio dobrane typy opisanych powyżej modeli. W fazie 1. jest to model 1, 2, w fazie 2. — 3,7,8, w fazie 3. — 6, w fazie 4. — 4, w fazie 6. — 2, 3 oraz najczęściej w fazie ostatniej (7.) — 4,5,6,7,8 (patrz: *Aneks: Ujęcie syntetyczne — tabela*).

Taki sposób komponowania — oparty na założeniach zrealizowanych we wcześniejszym utworze, pozwolił mi na pracę z większą świadomością i możliwością udoskonalania strategii modelowania narracji. Możliwość odwołania się do materiału już skomponowanego, wykonanego i nagranych (utwór *Przestrzeń odcięcia*) — wielokrotnie przesłuchiwanego, testowanego, pozwoliła mi na świadome modyfikacje i praktyczne weryfikacje własnych założeń, ciągle w zgodzie z własnymi estetycznymi preferencjami.

(H)

69

4'04" 4'07" 4'10"
4 4 4

elec. cl. frull. non frull. frull. (non frull.) sim. [s] [s] [s] [s] [s] → [sh]

perc. JET PEd. PRESS

pno. f ff p

vc. gliss. mf f poss. p

74

4'22" 4'26" 4'30" 4'34" 4'38"

elec. cl. [sh] [s] [t]-----

perc. tam-tam pp snare drum p pp thunder sheet pp

pno. pp PEd. ppp

vc. gliss. p f poss. pp gliss.

9

Przykład 10. **Model 5** – Przestrzenie odcięcia, litera H, t. 70-71

This musical score page, numbered 29, contains parts for the following instruments: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Accordion solo (Acc. solo), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vi.), Violoncello 1 (Vc. 1), Violoncello 2 (Vc. 2), and Double Bass (Db.).

The score is marked with various dynamics including *pp*, *f*, and *ppp*. Several passages are highlighted with pink boxes:

- Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts, measures 183-188.
- Percussion 1 (Perc. 1) part, measures 183-188.
- Percussion 2 (Perc. 2) part, measures 183-188.
- Harp (Hp.) part, measures 183-188.
- Piano (Pno.) part, measures 183-188.
- Acc. solo part, measures 183-188.
- Violin 1 (Vn. 1) and Violin 2 (Vn. 2) parts, measures 183-188.

Specific performance instructions include "Thunder sheet" for Perc. 1 and "Circular bowing" for the Viola part. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Przykład 11. **Model 6** – Part among Parts, t. 183-188

(H)

69

4'04" 4'07" 4'10" 4'14" 4'18"

elec.

cl.

perc.

pno.

vc.

=

74

4'22" 4'26" 4'30" 4'34" 4'38"

elec.

cl.

perc.

pno.

vc.

9

Przykład 11. Model 6 – Przestrzenie odcięcia, t. 70-72; 75-77

①

87 $\text{♩} = 72$

5'13" 5'16" 5'19" 5'23" 5'26"

elec.

cl. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *mf* *pp* *mf*

perc. UP DOWN

pno. *f* *pp*

vc. *f* *pp* *f* poss.

inhalé exhalé sim.

≡ ≡

92

5'29" 5'33" 5'36" 5'39"

elec.

cl. *pp* *f* poss. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

perc. bass drum *ppp*

pno.

vc. *pp*

sim.

11

Przykład 12. **Model 7** – Przestrzenie odcięcia, t. 89-95

(T) ♩=72

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

Pno.

Acc. solo

Vn. 1

Vn. 2

Vi.

Vc. 1

Vc. 2

Db.

28

Przykład 13. **Model 8** – *Part among Parts*, litera T, t. 180

①

87 $\text{♩} = 72$

5'13" 5'16" 5'19" 5'23" 5'26"

elec.

cl. *inhale exhale sim.*
pp < p pp < p pp < p pp < mf pp < mf

perc. UP DOWN
pp pp p pp p pp

pno. *8^{va} f Ed.*
pp

vc. *Il arco ricc. f*
f pp f poss.

≡

≡

92

5'29" 5'33" 5'36" 5'39"

elec.

cl. *sim.*
pp < f poss. pp < p pp < p pp < p pp < p

perc. bass drum
ppp

pno.

vc. *pp*

Przykład 13. **Model 8** – Przestrzenie odcięcia, litera I

3.2.5. Dramaturgia

Kształtowanie przebiegu napięć w utworze *Part among Parts* było w procesie twórczym stale konfrontowane wyobrazeniowo z aspektami percepcyjnymi, z myślą o słuchaczu.

W tym kontekście warto przywołać koncepcję Witolda Lutosławskiego, który traktował komponowanie percepcji jako istotną część pracy prekompozycyjnej²⁰² — czyli „komponowania określonych doznań estetycznych odbiorcy”; „sposobów pobudzania pamięci słuchacza i jego zdolności przewidywania lub stworzenia sprzyjających warunków do uaktywnienia jego nawyków słuchowych”²⁰³. Podobne założenia zawiera definicja dramaturgii, na którą powołuje się Łukasz Grabuś²⁰⁴, określając ją jako „system strategii, mających na celu zorganizowanie procesu percepcyjnego odbiorcy”²⁰⁵.

To, co można zauważyć w opisie spektrogramu (patrz: *Aneks: Ujęcie syntetyczne — tabela*), to największe natężenia zmian oraz całościowego zwiększenia skali dynamicznej przypadające na fazy 2., 3. oraz w mniejszym stopniu 7. Przyglądając się bliżej kształtowi fali w tych miejscach można zauważyć zobrazowanie ruchu wahadłowego — zwiększania i zmniejszania wolumenu.

W fazach 1. i 6., ruch nadal pozostaje miarowy, jednak w mikro skali.

W fazie 4. natomiast aktywność ustaje, następuje stopniowe zmniejszanie natężenia, aby wprowadzić fazę 5. — wejście kadencji solowej.

Utwór jest utrzymany w niskiej dynamice (w partyturze dominuje dynamika *p-ppp*), natomiast posiada liczne momenty gwałtownego wzmożenia dynamicznego (w procesie twórczym nazywałam je „wybuchami wulkanicznymi”), które znacznie zwiększają napięcie w narracji. W opozycji do nich pojawiają się ciche przebiegi, które w tym kontekście, zyskują dodatkowy ładunek dramaturgiczny. Ten efekt percepcyjny potwierdzają słowa Salvatore Sciarrina w komentarzu do utworu *Un fruscio lungo trent'anni*: „Jest jedna rzecz, bez której żaden zachwyty nad dźwiękiem nie ma sensu, i jest to

²⁰² Lutosławski W., *Kompozytor a odbiorca*, w: „Ruch Muzyczny” nr 4, 1964, s. 3-4.

²⁰³ Lutosławski W., *Uwagi o konstrukcji wielkich form zamkniętych*, cyt. za: Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przekł. Stanisław Krupowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 127-128.

²⁰⁴ Doktorant na Wydziale Polonistyki UJ, absolwent Wiedzy o Teatrze, autor książki *Formy śmierteczności. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, która w opinii Moniki Pasiecznik zawiera „głębokie analizy strategii dramaturgicznych we współczesnej operze”, stanowi „konstruktywną propozycję nowego sposobu pisania o teatrze muzycznym w ogóle”; Pasiecznik M., *Formy śmierteczności*, <https://pasiecznik.wordpress.com/2013/06/13/oper-2/>, 05.05.22.

²⁰⁵ Grabuś Ł., *Formy śmierteczności: kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 12.

intensywność ciszy”²⁰⁶. Przez obniżanie zakresu dynamicznego, poszerzamy skalę detalu percepcyjnego.

Warto zaznaczyć, że organizowanie przebiegu napięć oparte było na procesualności, nieustannych przekształceniach, imitacji oddechów w ruchu wahadłowym. Powstała z tego swoista niemechaniczna rytmiczność/regularność — "dramaturgia oddechu". W tym rodzaju kształtowania narracji muzycznej bliskie było mi skojarzenie z określeniem muzyki Sciarrina przez Gianfranco Vinaya:

Słuchacz zostaje jakby wchłonięty w jakieś łożysko akustyczne, które oddycha według rytmu muzycznego ukształtowanego na wzór periodyczności fenomenów naturalnych. Muzyka Sciarrina oddycha²⁰⁷.

Dramaturgia w utworze *Part among Parts* jest zatem w pewnym sensie pomniejszonym wizerunkiem napięć, mikroświatem akustycznym, w którym najważniejszą rolę odgrywają mikroskopijne odchylenia dynamiczne zdarzeń muzycznych, ich zanikanie, cisza.

3.2.6. Kształtowanie barwy w zabiegach instrumentacyjnych i technikach instrumentalnych

Największy wpływ na barwę w utworze ma kształtowanie faktury w oparciu o transformacje kolorytu danego instrumentu i stosowanej techniki. Równoczesność tych zmian we wszystkich planach tworzy złożoną tkanę brzmieniową z subtelną pulsacją barwową, czemu towarzyszą płynne zmiany dynamiczne wywołujące efekt eksponowania i chowania struktur brzmieniowych (owo metaforyczne „zanurzanie” i „wynurzanie” o którym była mowa w podrozdziale 3.1.1. *Inspiracje estetyczne*).

Dobór technik wykonawczych ma również niemały wpływ na narrację barwy. W instrumentach dętych drewnianych są to dźwięki powietrzne, multifony, powolne vibrato, dźwięki „suche”: technika *flap*, *slap tongue*, szeptanie głosek do instrumentu (przez co zmienia się również zadęcie), słyszalne wdechy i wydechy. W instrumentach dętych blaszanych zastosowanie mają również dźwięki powietrzne, szeptanie głosek do instrumentu, powolne vibrato (w tym szczególnie w waltorni, z ćwierćtonowymi odchyleniami), wdechy i wydechy oraz charakterystyczne dla tej grupy — granie i śpiewanie jednocześnie.

²⁰⁶ Stochniol M., *Wstuchując się we własne wnętrze. Opera Lohengrin Salvatore Sciarrina i jej estetyczne oblicza*, w: „Er(r)go. Teoria—Literatura—Kultura” nr 33 (2/2016) — *Dźwięki/pauzy/cisze*, s. 27, cyt. za: Salvatore Sciarrino, *Un fruscio lungo trent'anni*; "Ma v'è una cosa senza la quale Nessun diletto di suono ha senso, ed è l'intensità del silenzio."

²⁰⁷ Grabuś Ł., op. cit., s. 41. Vinay G., *Musique de chambre et chambre musicale*, w: *Programme du Festival d'Automne a Paris*, 2000, s. 63.

Konieczna okazała się selekcja pośród brzmień naturalnych, wynikających z charakterystyki instrumentów dętych drewnianych (obój, fagot) i blaszanych, by ich estetyka nie naruszała przyjętej narracji brzmieniowej w utworze, dlatego decyzje kompozytorskie poprzedziło prekompozycyjne studium brzmień: na podstawie katalogu próbek dźwiękowych udostępnionych przez Philharmonia Orchestra ²⁰⁸ najpierw scharakteryzowałam każdy rejestr/oktawę skali w kontekście dynamiki *forte* i *piano* (Graf 5), a następnie wybrałam tę, którą będę używać w utworze (kolor zielony w tabeli)²⁰⁹.

OKTAWA	FAGOT (brzmienie)	OBÓJ (brzmienie)	WALTORNIA (brzmienie)	PUZON (brzmienie)	TRĄBKA (brzmienie)
kontra	<i>p</i> – matowe, miękkie <i>f</i> – mocne, głębokie, chropowate		<i>p</i> – chropowate, niestabilne <i>f</i> – chropowate, niestabilne		
wielka	<i>p</i> – głębokie <i>f</i> – mocne, głębokie, lekko chropowate		<i>p</i> – miękkie, niestabilne <i>f</i> – ostre, jasne	<i>p</i> – chropowate <i>f</i> – mocno chropowate	<i>p</i> – niestabilne
mała	<i>p</i> – lekkie, dźwięczne (typowa barwa fagotowa) <i>f</i> – bardzo lekko chropowate (typowa barwa fagotowa)	<i>p</i> – wibrujące, twarde <i>f</i> – mocno nosowe, wibrujące	<i>p</i> – miękkie, stabilne <i>f</i> – silne, jasne	<i>p</i> – łagodne <i>f</i> – chropowate, ostre	<i>p</i> – matowe <i>f</i> – charczące, ostre, jaskrawe
razkreślna	<i>p</i> – miękkie (barwa zbliżona do oboju) <i>f</i> – jasne, lekko wibrujące (barwa zbliżona do oboju)	<i>p</i> – nosowe, wibrujące <i>f</i> – mocno nosowe, wibrujące	<i>p</i> – jasne, łagodne <i>f</i> – jasne, lekko ostre	<i>p</i> – ostre, niestabilne, z przydźwiękami <i>f</i> – lekko ostre	<i>p</i> – matowe, miękkie <i>f</i> – jasne, lekko ostre
dwukreślna	<i>p</i> – miękkie, lekko wibrujące (barwa zbliżona do oboju) <i>f</i> – jasne, lekko wibrujące (barwa zbliżona do oboju)	<i>p</i> – delikatne, jasne <i>f</i> – dźwięczne, delikatne	<i>p</i> – matowe, mało stabilne <i>f</i> – matowe	<i>p</i> – łagodne <i>f</i> – jasne, bardzo lekko chropowate	<i>p</i> – matowe, niestabilne <i>f</i> – charczące, ostre, jaskrawe
trzykreślna		<i>p</i> – lekko piskliwe, z przydźwiękami <i>f</i> – piskliwe, bardzo jasne			<i>p</i> – piskliwe, niestabilne <i>f</i> – piskliwe

Graf 5. Subiektywny opis charakterystyki barwowej rejestrów wybranych instrumentów dętych

²⁰⁸ <https://philharmonia.co.uk/resources/sound-samples/>, 05.03.21.

²⁰⁹ Przedstawiona charakterystyka brzmieniowa została potraktowana indywidualnie, w kontekście własnej wrażliwości barwowej. W podręcznikach do instrumentacji np. Samuela Adlera *The Study of Orchestration* dostępne są diagramy z bardziej uniwersalnymi kryteriami cech rejestrowych instrumentów, zob. Adler S., *The Study of Orchestration*, Second Edition, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1989, s. 182.

Są to dla waltorni i puzonu oktawa mała, dla trąbki oktawa mała i początek oktawy razkresłnej, w oboju — razkresłna dla dźwięków powietrznych, przeważnie oktawa dwukresłna dla tryli, ale również początek trzykresłnej, w fagocie natomiast głównie oktawa wielka i początek małej (przeważnie na rzecz dźwięków multifonowych).

Równie ważnym aspektem w przypadku instrumentów blaszanych (waltorni i puzonu) jest stosowanie tłumików, w przypadku puzonu tłumika *bucket*, waltorni tłumika *straight*, które pozwalają łagodzić wejścia pewnych typów brzmień, szczególnie w przypadku zastosowania równocześnie gry i śpiewu.

W przypadku wybranych instrumentów dętych (fletu, fletu altowego, klarnetu basowego, waltorni, puzonu i trąbki) istotnym elementem wpływającym na barwę jest wykorzystanie w obrębie techniki wypowiedzania głosek do instrumentu — fragmentów wiersza Emily Dickinson *Do Uniewidocznienia (A Route of Evanescence)*.

W partiach instrumentów dętych zastosowane zostały fragmenty wiersza, które obfitują w słowa onomatopieczne: "evanescence" („uniewidocznienie”), "revolving" („rozwirowany”), "resonance" („rezonans”), "rush" („zryw”) i których warstwa semantyczna koresponduje z ideą utworu:

Emily Dickinson

**A Route of Evanescence,
With a revolving Wheel –
A Resonance of Emerald
A Rush of Cochineal –**

And every Blossom on the Bush
Adjusts its tumbled Head –
The Mail from Tunis – probably,
An easy Morning's Ride –

**Do Uniewidocznienia
Rozwirowany Obrót
Obu skrzydeł — Rezonans
Smaragdu — Zryw Cynobru —**

Na Krzewie każdy Kwiat przygadza
Potarמושzone Płatki —
Poczta z Tunisu? już? — Poranny
Lot musiał dziś być łatwy —²¹⁰

²¹⁰ Dickinson E., *Wiersze wybrane*, przekł. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 2000, s. 242-243.

Wykorzystane fragmenty zawierają w swej warstwie semantycznej sugestie dla typu narracji w utworze — pełnego metafor „rozwirowania”, „zrywów”, „rezonansu”, a tytułowe „uniewidocznienie” sugeruje wspomniany już we wcześniejszych rozdziałach **„motyw ukrycia”**. Dla wykonawców może stanowić to dodatkową inspirację/wskazówkę interpretacyjną.

Tekst jest słyszalny tylko w pewnych momentach, szczególnie na głoskach „so”, jednak przez większość czasu schowany jest w gęstwinie fakturalnej, co staje się elementem strategii „wynurzania” i „zanurzania” danego gestu (jak w modelu 2. — patrz: 3.2.4. *Modele fakturalne*). Decydując się na ten typ techniki zależało mi na osiągnięciu percepcyjnego efektu „niedosłyszania” — poczucia iluzji przekazu, odrealnienia. Dzięki temu tekst powinien nadać aurę tajemniczości fragmentom, w których się pojawia — pierwszy raz w fazie 3., później w fazie 6. i 7 (patrz: *Aneks: Ujęcie syntetyczne — tabela*).

W partii perkusji dominują brzmienia mocno rezonansowe, basowe, o metalicznej barwie. Zostały one osiągnięte doбором instrumentów, w perkusji 1. są to: duży bęben sprężynowy, płyta blaszana, werbel, wibrafon, tam-tam; w perkusji 2.: bęben sprężynowy, misa tybetańska, płyta blaszana, talerz wiszący, bęben wielki, gong. Instrumenty membranowe, jak i metalowe często pocierane są pałką *superball*, stosowany jest smyczek kontrabasowy (szczególnie w partiach tam-tamu, płyty blaszanej, talerza wiszącego czy wibrafonu), napałek na werblu, rozwibrowanie brzmienia tremolem miękkimi pałkami. Opisanie techniki stanowią bardzo istotną podstawę barwową dla przekształceń w innych partiach instrumentalnych.

Partia harfy i fortepianu pełnią *quasi* perkusyjną funkcję w kreowaniu brzmienia, zwykle odpowiadając za bardzo wysokie, krótkie – wręcz punktowe uderzenia (np. w fortepianie: na stłumionych strunach, uderzanie wnętrza pudła rezonansowego twardą pałką, pocieranie plastikową kartą wzdłuż klawiatury; w harfie: tuż przy kołkach — *prés de cheville*), ale również bardzo niskie, dłuższe, wybrzmiewające dźwięki (w harfie: pocieranie smyczkiem najniższej struny, tremolo miękkimi pałkami; w fortepianie z użyciem pedału *forte*: multifony, pół-tłumione uderzenia, tremolo na strunach pałkami/palcami).

Partia akordeonu w warstwie barwowo-harmonicznej często uzupełnia charakterystykę brzmieniową pozostałych instrumentów, w solowej kadencji następuje intensyfikacja obecności rozszerzonych technik wykonawczych, takich jak: słyszalne, rytmizowane zmiany regestrów, dźwięki powietrzne, key clicki.

Grupa instrumentów smyczkowych głównie realizuje brzmienia szumowe (na stłumionych strunach), pół-szumowe (*half-harmonics*) oraz flazoletowe, jak i brzmienia krótkie w pizzicatach (*ordinario*, z kontrolowanym wibratem, tłumionych, za podstawkiem).

Zastosowane techniki w tym utworze kreują koloryt łączący w sobie metafory brzmień „ciemnych, głębokich, nasyconych” (faza 2, 3) „ciepłych, nasyconych” (faza 6), „chłodniejszych sporadycznie ciepłych” (faza 7), „metalicznych, chłodnych, zimnych” (faza 1, 5), „jasnych” (faza 4). Obserwując spektrogram nagrania *Part among Parts* (patrz: *Aneks: Ujęcie syntetyczne — tabela*) można zauważyć tendencję największej intensyfikacji brzmień niskich w fazach 2. i 3., obecność brzmień jaśniejszych w fazach 1., 6. i 7. oraz ciszy w fazie 5. Warto również zauważyć, że oprócz przejścia z fazy 5. do 6., intensyfikacja ta odbywa się stopniowo, w sposób ciągły.

3.2.7. Rola instrumentu solowego

Akordeon w utworze *Part among Parts* pełni szczególną rolę — przez większą część utworu zespała się z orkiestrą, wtapia w jej brzmienie, a gdy następuje cezura narracyjna, jego brak wydaje się odczuwalny. Jako instrument solowy przyjmuje niekiedy funkcję moderatora, szczególnie w fazie 6., w której pasmo brzmieniowe kształtowane/inicjowane w jego partii przejmowane jest i wydłużane przez pozostałe instrumenty.

W partii tej zastosowany został też pewien szczególny typ wirtuozerii, który wymaga od wykonawcy dużej dojrzałości i świadomego „poruszania się” wśród materiału mocno zredukowanego na rzecz współgrywania z zespołem. W *quasi* kadencji — cichej, skromnej, na granicy słyszalności, wykonawca musi wsłuchać się w otaczającą ciszę, wyczulić na nią odbiorców. Można tu mówić o owej „wirtuozerii ukrytej” (stanowiącej przeciwstawność „wirtuozerii oczywistej”), cenionej przez Radu Malfattiego, członka grupy *The Wandelweiser*:

Pierwsza wymaga koncentracji słuchacza na pojedynczych dźwiękach, nutach, frazach i korelacjach między nimi. Wszystkie te parametry mogą być niezwykle wciągające i zazwyczaj zostawiają nas po koncercie ze wspomnieniem wspaniałego utworu. Zwykle takie kompozycje zdominowane są oczywistą wirtuozerią. Innym rodzajem muzyki jest ta oparta na ukrytej wirtuozerii. Słuchacz (a zarazem muzyk) nie jest tutaj skoncentrowany na pojedynczych frazach, liniach, melodiach, wzorach rytmicznych, ale raczej na bardziej ogólnym impakcie nierozwijającej się muzyki²¹¹

Myśląc o instrumencie solowym chciałam uniknąć stereotypu solisty, utrwalonego w konwencji form koncertowych, szczególnie charakterystycznych dla romantycznej

²¹¹ Libera M., *Dadu Warfatti i przegadana muzyka*, op. cit., s. 101.

estetyki ²¹². Amerykański muzykolog Richard Taruskin podkreślał metamorfozę dziewiętnastowiecznego koncertu pod wpływem nowej wirtuozerii:

Było to nieuniknione, że nowa koncepcja instrumentalnej wirtuozerii doprowadziła do rekonceptualizacji gatunku muzycznego, w którym taka wirtuozeria była eksponowana. W związku z tym, dziewiętnastowieczny koncert — pod wpływem nowej wirtuozerii, ale również bardziej ogólnych pojęć romantycznego heroizmu i indywidualizmu, wobec którego sama nowa wirtuozeria była reakcją — przeszedł gruntowną przemianę zarówno w formie, jak i koncepcji, przybierając nowe ekspresyjne znaczenie²¹³

Tak więc, partia solowa w utworze *Part among Parts* ukształtowana jest w oparciu o nowe odczytanie wirtuozerii, przeciwstawnej XIX-wiecznym stereotypom — potraktowana niejako „à rebours”. Popis został tutaj zastąpiony kontemplacją dźwięku, budowaniem narracji w oparciu o fizjonomię dźwięku, jego powstawania i zanikania. Chodzi więc o zbudowanie wielkiego napięcia przy pomocy miniaturowych gestów.

3.3. Uwagi końcowe

Utwór *Part among Parts* powstał pod wpływem wielu inspiracji, począwszy od koncepcji z zakresu muzyki nowej (*Deep Listening* P. Oliveros, koncepcję ciszy J. Cage’a, oddechu S. Sciarrina), inspiracje brzmieniowe (muzyka ambientowa, dronowa), poprzez poezję (metaforyka cielesności A. Świrszczyńskiej, apoteoza natury E. Dickinson), aż po sonorystyczne morfologie brzmieniowe.

Metoda *Complex Simplicity* powstała z potrzeby zapanowania nad chaosem percepcyjnym, którego dotkliwie niekiedy doświadczałam w kontekście niektórych pozycji z repertuaru muzyki nowej o tak zwanej „wyższości warsztatowej”. Koncepcja ta miała zagwarantować balans pomiędzy złożonością a prostotą, zewnętrzne uporządkowanie, rozpoznawalność pewnych elementów i ich powtarzalność, ale na tyle zmienną, żeby zapobiec habituacji słuchacza. Celem nadrzędnym stało się stworzenie metaforycznego mikroskopu percepcyjnego, pozwalającego na uważną celebrację najmniejszych szczegółów.

Istotny udział w poszukiwaniu i kształtowaniu tej koncepcji miały również utwory skomponowane przed *Part among Parts*, które znacząco wpłynęły na wybrane elementy

²¹² Taruskin R., *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Music*, <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-005003.xml>, 9.12.2021.

²¹³ Ibidem, 9.12.2021; "It was inevitable that a new concept of instrumental virtuosity should have brought about a reconceptualization of the musical genre in which such virtuosity was traditionally exhibited. Accordingly, the nineteenth-century concerto—under the impact of the new virtuosity, but also under the impact of more general notions of romantic heroism and individualism to which the new virtuosity was itself a response—underwent a thorough transformation in form and conceptual content alike, and took on a new expressive significance.", tłum. własne.

kompozycji. *Simple Amplifying Motion* zainspirował wprowadzenie idei ruchu wahadłowego — regularną zauważalną zmianę dynamiczną o często skrajnych wartościach, *Zoom in/dolly out* przyczynił się do większego złożenia materiałowego pewnych struktur, ukształtowania motywu ukrycia w kontekście celowego uniewidaczniania wybranych elementów, *Partes Corporis* wpłynął na umuzycznienia cielesności (słuchanie „od środka”), na efekt filtrowania (dźwięki oddalone), *Przestrzenie odcięcia* na wykorzystane w utworze modele fakturalne, projekt artystyczno-badawczy na wyselekcjonowanie i uporządkowanie najważniejszych parametrów wpływających na osiągnięcie satysfakcjonującego brzmienia *Complex Simplicity* (harmonia, barwa, faktura).

Złożona prostota (*Complex Simplicity*) w utworze przejawia się przede wszystkim w zasadzie rozszerzania i komplikowania barwowego wyjściowej struktury o prostej konstrukcji i dotyczy wszystkich elementów obecnych w kompozycji.

Sposób ukształtowania partii solowej wpływa na podwójną percepcję konstrukcji formalnej — z jednej strony na postrzeganie podziału na 7 wewnętrznych faz, z drugiej — na dwie części zdeterminowane obecnością elementu statycznego.

Harmonia funkcjonuje w ujęciu wertykalnym i horyzontalnym; prostota ujęcia wertykalnego przejawia się w powtarzalnym schemacie tych samych akordów, jednak dzięki odchyleniom (w ambitusie sekundy małej w górę lub w dół) obraz dźwiękowy stale ulega mikro-przekształceniom. Harmonia wertykalna — czyli „temat”, który pojawia się w utworze pięć razy — został wyprowadzony ze schematu i odpowiada za momenty znaczące w utworze.

Sposób ukształtowania dramaturgii utworu odnosi się zarówno do stale niskiej dynamiki, poszerzanej o napięcie wywoływane ruchem wahadłowym i chwilową intensyfikacją energii (np. nowa barwa, wyższa dynamika), jak i do obniżenia zakresu dynamicznego uwypuklającego skalę detalu (związanego z poetyką ciszy Sciarrina). Na poziomie barwowym zaistniało to poprzez mikro-transformacje, filtrowanie, zastosowanie technik tłumiących i odkrywających brzmienie, motywy trylowo-tremolandowe (wewnętrzne „rozedrganie”). Organizacja czasu opiera się na regularności i metrycznej prostocie z niewielką zmiennością agogiczną.

Pozornie prosta i dyskretna rola akordeonu staje się najważniejszym elementem całego utworu.

Jedną z głównych idei kompozytorskich stał się „**motyw ukrycia**”, który ujawnia się w utworze na wielu poziomach; w tekście E. Dickinson zakamuflowanym w partiach instrumentów dętych, w roli instrumentu solowego, w zastosowaniu ruchu

wahadłowego z uwzględnieniem zmian dynamicznych, rytmicznych, barwowych, w inspiracji poezją A. Świrszczyńskiej. *Part among Parts* przedstawia koncepcję niedopowiedzeń w rozszerzonej, niuansowej prostocie środków i w odrzuceniu stereotypowego myślenia.

Zakończenie

Podjęcie rozważania na temat prostoty i złożoności wydawało mi się atrakcyjne nie tylko ze względu na rozwijanie własnych preferencji twórczych, poszukiwania możliwie najlepszego wyważenia pomiędzy tymi elementami/właściwościami, ale było też pewnego rodzaju wyzwaniem ze względu na dyskurs funkcjonujący w świecie muzyki nowej.

Zagadnienia te, nie zawsze oczywiste w definicji, mają swoje miejsce nie tylko w nauce, ale również w innych niż muzyka dziedzinach sztuki. Przenikają się do tego stopnia, że złożoność bardzo często nie może istnieć bez prostoty i w prostocie funkcjonuje odpowiedni rodzaj złożoności, jak we wspomnianej „Grze w życie” Johna Conwaya. Teoria naukowa staje się najcenniejsza w momencie jej uproszczenia, podobnie jak język nauki — tym klarowniejszy im prostszy.

Myśl Michaela Nymana (patrz: 2.2. *Aspekty złożoności i prostoty w wybranych utworach muzyki nowej*) odwołująca się do muzyki minimalistów (Philipa Glassa, Steve’a Reicha, La Monte Younga) i odbierania w niej owej „różnorodności spośród (oczywistej) jednakowości” (*variety-in-sameness*)²¹⁴, również rzucała pewne światło na problem proporcji i jakości w ramach komplikacji i uproszczeń odnajdywanych w konstrukcjach muzycznych.

W muzyce drugiej połowy XX wieku, po całej serii prób komplikowania i z drugiej strony redukowania, najbardziej brakowało mi dystansu do ekstremalnego podejścia w komplikowaniu materiału (intencjonalności).

Pauline Oliveros, która wyznaczając dwa typy kreatywności: aktywną, polegającą na świadomym kształtowaniu materiału oraz receptywną, bardziej intuicyjną, w którym materiał niejako sam się kształtuje, upatrywała w tych dwóch odmianach wzajemne uzupełnienie procesu twórczego²¹⁵. Oliveros zauważała jednak, że powszechnie przyjęto traktowanie pierwszej odmiany jako bardziej wartościowej, w której kompozytorka widziała ekspresję agresji i maskulinizmu, a która największy rozkwit miała za czasów serializmu²¹⁶.

Koncepcja złożonej prostoty, którą zaproponowałam w utworze *Part among Parts* opierająca się na eksplorowaniu wielu elementów w makroskali, ma łączyć w sobie

²¹⁴ Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, op. cit., s. 84.

²¹⁵ Gann K., *Kompozytorzy poza historią*, w: *Nowa muzyka amerykańska*, op. cit., s. 51.

²¹⁶ Ibidem.

wykorzystanie intuicji i świadomości, poprzez hierarchizację środków, z poszanowaniem percepcji słuchacza. To poszukiwanie własnego języka wpisującego się we współczesną narrację miało pozwolić na większą subtelność, niuansowość z zachowaniem idiomu muzyki nowej, z naciskiem na indywidualny rozwój z respektowaniem utrwalonych już percepcyjnych konwencji. Na kształt metody znacząco wpłynął także projekt artystyczno-badawczy, którego mocno subiektywny charakter pozwolił autokrytycznie spojrzeć na percepcję tworzonego przez siebie materiału i weryfikację sposobów komponowania.

W kompozycji *Part among Parts* zastosowanie koncepcji *Complex Simplicity* urealniło moje twórcze poszukiwania, a konfrontacja wizji zapisanej w partyturze z żywym wykonaniem przyniosła — w moim odczuciu — zamierzony efekt na wielu płaszczyznach, zachęcając tym samym do dalszego doskonalenia wybranej koncepcji. W kontekście tych doświadczeń dostrzegam tu przestrzeń do dalszej eksploracji, a w przedstawionej metodzie widzę potencjał na kolejne jej zastosowania, nie tylko w zakresie utworów czysto instrumentalnych, ale także multimedialnych czy performatywnych.

Bibliografia

Złożoność, prostota — definicje, pojęcia

Callahan P., *What is the Game of Life?*,

<http://www.math.com/students/wonders/life/life.html/>, 19.12.21.

Chu D., *Complexity: Against systems. Theory in Biosciences*,

<https://kar.kent.ac.uk/30776/1/againstSystems.pdf>, 19.12.21, s. 182-196.

Fitzpatrick S., *Simplicity in the Philosophy of Science*, w: Internet Encyclopedia of Philosophy,

<https://iep.utm.edu/simplici/>, 17.12.21.

Heylighen F., *Complexity and Self-organisation*,

<https://web.archive.org/web/20080308225955/http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/ELIS-Complexity.pdf>, 19.12.21, s. 1-18.

Johnson N. F., *Chapter 1: Two's company, three is complexity, Simply complexity: a clear guide to complexity theory*, w: Oneworld Publications 2009,

<https://web.archive.org/web/20151211064454/http://www.uvm.edu/rsenr/nr385se/readings/complexity.pdf>, 18.12.21., s. 3-18.

Parsymonia, w: *Korpus Języka Polskiego PWN*,

<https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/parsymonia;903,1;40342.html>, 19.12.21.

Sober E., *Simplicity*, w: *A Companion to Epistemology*, Second Edition, red. D. Jonathan, E.

Sosa, Blackwell Reference, Oxford 1999, s. 738-739.

Weaver W., *Science and Complexity*, w: "American Scientist", Vol. 36, No. 4, October 1948,

people.physics.anu.edu.au/~tas110/Teaching/Lectures/L1/Material/WEAVER1947.pdf, 19.12.21, s. 1-11.

Złożoność, w: *Słownik języka polskiego PWN*,

<https://sjp.pwn.pl/sjp/prostota;2508934.html>, 17.12.21.

Złożoność i prostota we współczesnych sztukach wizualnych

Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2021.

Birkin G., *Aesthetic Complexity: Practice and Perception in Art & Design*, a thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Nottingham Trent University for the degree of Doctor of Philosophy, October 2010, s. 3.

Ekspresjonizm abstrakcyjny, w: *Encyklopedia PWN*,

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ekspresjonizm-abstrakcyjny;3897105.html>, 07.01.2022.

Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, red. M. Blige, G. Ziółkowski, Wrocław 2007.

Johnson S. B., *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*, Scribner, Nowy Jork 2001.

Kotula A., Krakowski P., *Style, Kierunki, Tendencje. Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Lucie-Smith E., *Minimal Art*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. N. Richardson T., Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 362-378.

Minimal Art, Sztuka minimalna, Minimalizm, w: Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2002, s. 261.

Neoplastycyzm, w: Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2002, s. 277.

Scharf A., *Suprematyzm*, w: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. N. Richardson T., Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 222-226.

Szneider H., *Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990-2005*, rozprawa doktorska, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej 2009.

Teatr ubogi, w: Instytut im. Jerzego Grotowskiego,
<https://grotowski.net/encyklopedia/teatr-ubogi>, 07.01.22.

Żyła M., *Żagadnienie złożoności w teorii architektury końca XX wieku*, w: „Przestrzeń / Urbanistyka / Architektura”, 1/2019, s. 88-97.

Złożoność i prostota w muzyce nowej drugiej połowy XX wieku

Adler S., *The Study of Orchestration*, Second Edition, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1989.

Anderson J., *Spectral music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 24, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 166-167.

Baines C. A., *Drone (i)*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 7, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 598.

Beyer A., *Abrahamsen, Hans*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 1, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 31.

Blake A., *To the millennium: music as twentieth-century commodity*, w: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. Cook N., Pople A., University Press, Cambridge 2004, s. 478-505.

Bose S., *On Virtuosity. A mastery of technique ought to be exalted, not disdained*, <https://theamericanscholar.org/on-virtuosity/>, 9.12.21.

Brożek D., *Wirtuozeria słuchania. Twórczość Éliane Radigue w kontekście historii sztuki dźwięku*, w: „Glissando” nr 31, 2017, <http://glissando.pl/tekst/wirtuozeria-sluchania-tworczosc-eliane-radigue-w-kontekście-historii-sztuki-dzwieku/>, 21.01.2022.

Bündler D., *Wywiad z Gérardem Griseyem*, 18 styczeń 1996, Los Angeles, www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html, 20.02.2022.

Chłopecki A., *Owoce pięćdziesięciolecia – dyskusja końcowa*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, materiały sesji naukowej 6-10 grudnia 1995, red. Droba K., Malecka T., Szwajgier K., Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996, s. 383-405.

Chłopecki A., *W poszukiwaniu utraconego ładu. Pokolenie Stalowej Woli*, w: „Glissando” nr 25, 2014, <http://glissando.pl/tekst/w-poszukiwaniu-utraconego-ladu-pokolenie-stalowej-woli/#rf2-3309>, 2.02.22.

Cope D., *Computer Models of Musical Creativity*, Cambridge 2006.

Crawford O., *A Beginner's Guide to Holy Minimalism*, <https://theconcordian.com/2015/11/a-beginners-guide-to-holy-minimalism/>, 11.01.2022.

Duncan S. P., *Re-Complexifying the Function(s) of Notation in the Music of Brian Ferneyhough and the „New Complexity”*, w: "Perspectives of New Music" Vol. 48, No.1, Winter 2010, s. 137-138.

Eno B., *Music for Airports liner notes*, http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, 20.01.2022.

Ferneyhough B., *Żłożoność w muzyce?*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 22-29.

Fink R., *(Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*, w: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. N. Cook, A. Pople, University Press, Cambridge 2004., s. 539-556.

Fisk J., *The New Simplicity: The music of Górecki, Tavener and Pärt*, w: "The Hudson Review" Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), s. 402.

Fox Ch., *New Complexity*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 17, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 802-803.

Fox Ch., *Where the river bends: Cologne School in retrospect*, w: "The Musical Times", Vol. 148, No. 1901, Winter, 2007, s. 27-32.

Gann K., *Thankless Attempts at a Definition of Minimalism*, w: *Audio Culture: Readings in Modern Music*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, The Continuum International Publishing Group, New York, London 2006, s. 301.

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

Gottschalk J., *Experimental music since 1970*, Bloomsbury Academic, New York [i pozostałe] 2017.

Gradowski M., *R. Murray Schafer – pan od przyrody?*, w: „Glissando” nr 2, 2004, <http://glissando.pl/tekst/r-murray-schafer-pan-od-przyrody-2/>, 20.01.2022.

Griffiths P., *Nowa złożoność*, w: *Nowa muzyka brytyjska*, red. Agata Kwiecińska, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 82-99.

Grisey G., *Powiedziałeś spektralny?*, w: „Glissando” nr 1, 2004, <http://glissando.pl/tekst/powiedziales-spektralny-2/>, tłum. M. Mendyk, M. Mroziewicz, red. K. Kwiatkowski, A. Pęcherzewska, J. Topolski, 25.01.2022.

Häusler J., *Rihm, Wolfgang*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 21, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 387-392.

Heidenreich A., *Przeciwko szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm*, w: *Nowa muzyka niemiecka*, red. D. Cichy, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 254-279.

Humięcka-Jakubowska J., *Spektralizm Gérarda Griseya — od natury dźwięku do natury słuchania*, w: „Res Facta Nova” nr 11 (20), PWM, Kraków 2010, s. 193.

Keller A. J., *"Poor in Material, Non-Damatic, Without Pathos"; Elements of the Danish New Simplicity in the Choral Works of Pelle Gudmundsen-Holmgreen*, a research document submitted to the Bienen School of Music in partial fulfilment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts, Program of Choral Conducting, Evanston, Illinois, June 2020.

Larson J. D., *Wandelweiser: The Sound of Silence*, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/01/wandelweiser-feature>, 15.01.2022.

Lehmann H., *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 77.

Libera M., *Dadu Warfatti i przegadana muzyka*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 97-102.

Lindstedt I., *Awangarda niemiecka lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku*, w: *Nowa muzyka niemiecka*, red. D. Cichy, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 70-83.

Lindstedt I., *Żłozony świat Briana Ferneyhougha*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 30-41.

Lysaker J., *Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports*, Oxford University press 2019.

Mahnkopf C.-S., *Obwieszczenie. Żłozoność i zmiana paradygmatu w muzyce*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 74-85.

Miklaszewska J., *Minimalizm w muzyce polskiej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2003.

Miklaszewska J., *Amerykański minimalizm: muzyczni rewolucjoniści czy uznani klasycy?*, w: *Nowa muzyka amerykańska*, red. J. Topolski, Sacrum Profanum: Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 110-125.

Nechvatal J., *The Enthralling Drone Music of Pioneer Éliane Radigue*, <https://hyperallergic.com/517605/eliane-radigue-oeuvres-electroniques-ina-grm/>, 20.01.2022.

Nyman M., *Against Intellectual Complexity in Music*, w: "October", Vol. 13, Summer, The MIT Press 1980, s. 81-89.

Plewicki J., *Brian Eno. Muzyka dźwięków*, <https://www.dwutygodnik.com/artypul/2502-brian-eno-muzyka-dzwiekow.html>, 20.01.2022.

Rassmusen K. A., Høm J., *Noteworthy Danes: portraits of eleven danish composers*, tłum. A. Rowney, red. Wilhelm Hansen AS, Kopenhaga 1991.

Ross A., *The Composers of Quiet. The Wandelweiser collective makes music between sound and silence*, The New Yorker, September 5, 2016 issue, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>, 15.01.2022.

Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagiellonica, Kraków 1995, s. 353.

Taruskin R., *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Music*, <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-005003.xml>, 9.12.2021.

Toop D., *Environmental music*, w: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 7, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan Publishers, London 2001; Grove's Dictionaries Inc., New York 2001, s. 260-261.

Toop R., *Four Facets of the New Complexity*, w: "Perspectives of New Music" nr 31/1, 1993, s. 4-50.

Toop D., *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London, 1995. (*Prologue: fragments and mantras*)

Topolski J., *Czwarty wymiar dźwięku*, w: „Witryna” nr 26 (108), 2004, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1012/1042/1063/>, 25.01.2022.

Ulman. E., *Kilka myśli na temat „nowej złożoności”*, w: „Glissando” nr 7, Grudzień 2005, s. 42.

Wilson F., *Holy Minimalism*, <https://interlude.hk/holy-minimalism/>, 10.01.2022.

Wooley N., *Drone in American Minimalist Music*, <http://www.dramonline.org/blog/monthly-playlists/473739>, 20.01.2022.

Wojnarowska E., *Młodzi Muzycy Młodemu Miastu*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, materiały sesji naukowej 6-10 grudnia 1995, red. Droba K., Malecka T., Sz wajgier K., Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996, s. 317-321.

Estetyczny wymiar prostoty i złożoności

Citron M.J., *Feminist Approaches to Musicology*, w: *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, red. S.C. Cook, J.S. Tsou, Chicago 1994, s. 15-34.

Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1963*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Meyer L. B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 17, No. 4, Jun., 1959, s. 486-500.

Meyer L. B., *Grammatical Simplicity and Relational Richness: The Trio of Mozart's G Minor Symphony*, w: "Critical Inquiry", Vol. 2, No. 4, Summer, 1976, s. 693-761.

Moraczewski K., *Muzyczna złożoność i pewna specyficzna forma doświadczenia estetycznego*, w: „Fenomen wieczności. Zeszyty naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” nr 15, Poznań 2016, s. 289-306.

Rosen Ch., *Sonata Forms*, New York; London, W. W. Norton 1988.

Inspiracje estetyczne

A Route of Evanescence Introduction, <https://www.shmoop.com/study-guides/poetry/route-of-evanescence>, 2021, 30.11.21.

Cage J., *An Autobiographical Statement*, 1989, https://johncage.org/autobiographical_statement.html, 30.11.21.

Cage J., *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan Paperback 1973.

Dickinson E., *Wiersze wybrane*, przekł. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 2000.

Kwiatkowski K., „Partiels” *Gérarda Griseya — manifest spektralizmu*, w: „Glissando” nr 1, 2004, <https://glissando.pl/tekst/partiels-gerarda-griseya-manifest-spektralizmu-2/>, 05.03.22.

Merrel F., *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science, and Painting*, The University of Michigan Press 1998.

Oliveros P., *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Deep Listening Publications, New York 2005.

Stapkiewicz A., *Ciało cielesne i ciało duchowe w poezji Anny Świrszczyńskiej*, w: „Prace Polonistyczne”, tom 57, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2002, s. 117-169.

Dramaturgia ciszy

Grabuś Ł., *Formy śmierteczności: kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

Lutosławski W., *Kompozytor a odbiorca*, w: „Ruch Muzyczny” nr 4, 1964, s. 3-4.

Pasiecznik M., *Formy śmierteczności*,
<https://pasiecznik.wordpress.com/2013/06/13/opera-2/>, 05.05.22.

Rae Ch.B., *Muzyka Lutosławskiego*, przekł. Stanisław Krupowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Stochniol M., *Wstuchując się we własne wnętrze. Opera Lohengrin Salvatore Sciarrina i jej estetyczne oblicza*, w: „Er(r)go. Teoria—Literatura—Kultura” nr 33 (2/2016) — *Dźwięki/pauzy/cisze*, s. 25-36.

Źródła internetowe

<https://youtu.be/qD6xgNXMneY>, 14.02.2020.

<https://youtu.be/-VzHvIhe9Ys>, 14.02.2020.

<http://www.bilsmith.com/syree>, 14.02.2020.

<https://youtu.be/n54MjytzFwE>, 14.02.2020.

<https://youtu.be/7t2FeVeiSd4>, 14.02.2020.

<https://youtu.be/pVOvIhYTotk>, 14.02.2020.

<https://ugolapietra.com/en/the-1960s/the-immersions/>, 10.12.20.

<https://philharmonia.co.uk/resources/sound-samples/>, 05.03.21

<https://youtu.be/xL3MBMim36E?t=179>, 06.03.21

<https://youtu.be/MaSi7Gut7xM>, 07.03.21

<https://youtu.be/PnbGirPTgF0>, 07.03.21

<https://culture.pl/pl/tworca/anna-swirszczynska>, 30.11.21

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambient>, 20.01.2022.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ambient-music>, 20.01.2022.

<https://www.kylegann.com/postminimaldisc.html>, 22.01.2022.

<https://vimeo.com/541716296#t=3230s>

<https://monikaszpyrka.bandcamp.com/releases>

<https://youtu.be/Db68CYuYMI>

Koncepcja złożonej prostoty (*Complex Simplicity*) w kontekście utworu *Part among Parts* na orkiestrę kameralną i akordeon

Słowa kluczowe: muzyka nowa, złożona prostota (*Complex Simplicity*), nowa prostota (*New Simplicity*), nowa złożoność (*New Complexity*), dramaturgia ciszy

Celem artystycznej pracy doktorskiej jest realizacja koncepcji złożonej prostoty (*Complex Simplicity*) w utworze *Part among Parts* na orkiestrę kameralną i akordeon. Stanowi ona próbę zmierzenia się z zagadnieniem prostoty i złożoności w duchu odpowiedzi na własne, indywidualne potrzeby artystyczne.

Celem opisu jest przedstawienie wspomnianej koncepcji w oparciu o autorską refleksję na temat złożoności i prostoty w konstruowaniu materiału muzycznego wraz z kontekstem jego odbioru w procesach percepcyjnych. Analiza kompozycji poprzedzona jest przybliżeniem estetycznych motywacji powstania omawianej koncepcji, funkcjonowania metody w utworze, uwzględniony też jest kontekst rozwoju myślenia o złożoności i prostocie w historii sztuki XX wieku, w tym sztuk wizualnych i performatywnych.

Tekst ujęty jest w trzech rozdziałach: **pierwszy** (1. *Złożoność i prostota w sztuce*) zawiera skrótowe, teoretyczne rozwinięcie tematu, z uwzględnieniem definicji prostoty i złożoności funkcjonujących w nauce (1.1. *Definicje, pojęcia*), prezentację nurtów opartych o prostotę lub złożoność w sztukach wizualnych (1.2. *Złożoność i prostota we współczesnych sztukach wizualnych*) oraz koncentruje się na aspekcie złożoności i prostoty w muzyce z punktu widzenia estetycznego (2.1. *Między prostotą a złożonością w muzyce*).

Rozdział drugi (2. *Nowa prostota, nowa złożoność w muzyce drugiej połowy XX wieku*) przedstawia zarys tendencji związanych z dominacją redukcji lub komplikacji w muzyce nowej drugiej połowy XX wieku (2.1. *Postawy estetyczne, orientacje, trendy*), a także na przenikaniu się tych tendencji w twórczości najnowszej (2.2. *Aspekty złożoności i prostoty w wybranych utworach muzyki nowej*).

Rozdział trzeci (3. *Part among Parts — omówienie kompozycji. Konteksty i analiza*) odnosi się już do samej kompozycji, poczynając od przedstawienia inspiracji towarzyszących powstawaniu utworu i drogi do realizacji idei kompozycji na podstawie poprzednich utworów, po analizę artystycznego poszukiwania koncepcji złożonej prostoty i jej ostatecznej wykładni, według której skomponowany został utwór *Part among Parts*, uwzględniając najważniejsze jego komponenty z punktu widzenia zastosowanej metody złożonej prostoty (*Complex Simplicity*): konstrukcję formalną, organizację materiału dźwiękowego, opis modeli fakturalnych, dramaturgię, kształtowanie barwy w zabiegach instrumentacyjnych i technikach instrumentalnych, organizację czasu, wizerunek notacyjny oraz rolę instrumentu solowego.

Opis dopełnia **Bibliografia** oraz **Aneks** zawierający *Ujęcie syntetyczne* prezentujące graficznie najistotniejsze komponenty utworu *Part among Parts*, jak również szersze omówienie Projektu artystyczno-badawczego wraz z partyturą oraz tabelą podsumowującą jego wyniki.

Ujęcie syntetyczne – tabela

Ujęcie syntetyczne – tabela

CZAS	0'00"						~15'13" (17')
FAZY	1	2	3	4	5	6	7
LITERY PARTYTUROWE	A-E	E-M	M-N	N-O	O-P	P-S	S-V
TAKTY	0-45	45-112	112-126	126-137	137-149	149-169	169-208
ELEMENT STATYCZNY	stale obecna odrębna warstwa statyczna (<i>tremolo</i>)			najbardziej wyraźny element statyczny (akordeon)	brak elementu statycznego		
TEMPO	♩=60, ♩=50, ♩=72, ♩=50, ♩=80, ♩=50	♩=92, ♩=50, ♩=100, ♩=50, ♩=72, ♩=60	♩=60	♩=60	♩=50	♩=50	♩=50
„TEMAT”		fortepian (74-81) fortepian (92-99)	akordeon (105-123)			harfa (169-176)	akordeon + fortepian (199-206)
TEKST			<u>pierwsze wejście w utworze</u> "a route of evanescence" (t. 112-115; 122-125) "with a revolving wheel" (116-119)			"a resonance of emerald" (t. 153-158; 165-167) "a rush of cochineal" (t. 160-162; 166-168)	"a resonance of emerald" (t. 173-175; 182-183; 186-188; 192-194; 203-205)
MODELE FAKTURALNE	1, 2	3,7,8	6	4		2,3	4,5,6,8
POZIOM ZŁOŻONOŚCI (na podstawie modeli f.)	prostota—złożoność	dominacja prostoty	prostota	złożoność przechodząca w prostotę	prostota	dominacja złożoności	dominacja prostoty
BARWA	metaliczna, chłodna	głęboka, ciemna, nasycona	głęboka, gęsta, ciemna, nasycona	jasna	metaliczna, zimna	ciepła, nasycona	chłodniejsza, sporadycznie ciepła
ROLA INSTRUMENTU SOLOWEGO	wtopienie w zespół/integracja, nieznaczna obecność podczas fermat	pozostanie w tle (głównie dźwięki powietrzne), sporadyczne oddzielanie się od tła	zwiększenie roli: wprowadzenie „tematu”	zwiększenie roli: intensyfikacja brzmienia (narastanie dynamiki na jednym dźwięku)	solowa kadencja	częściowo funkcja moderatora, częściowo powrót do integracji z zespołem	intensywniejsze oddzielanie się od tła, wprowadzenie „tematu”
PRZEBIEG NAPIĘĆ / SPEKTROGRAM							

Projekt artystyczno-badawczy – analiza

Celem projektu z udziałem muzyków Orkiestry Muzyki Nowej było zbadanie i klasyfikacja parametrów muzycznych mających wpływ na percepcję stopniowo wprowadzanych zmian w wyjściowym materiale o prostej konstrukcji. Ocena tych zmian miała konstituować się w kontekście prostoty i złożoności.

Wobec otwartości pytania o definicje prostoty i złożoności materiał został specjalnie skomponowany w oparciu o estetykę prostoty (powtarzalność, symetria, niezmiennosc niektórych parametrów), a kolejne zmiany dotyczyły tylko wybranego zakresu. Próbki muzyczne były więc modelowane w kierunku niuansowania zmian mających generować „złożoność” w materiale „prostym”. Wyjściowe założenie warsztatowo-estetyczne skomponowane i zapisane w partyturze skonfrontowane zostało po nagraniu z efektem brzmieniowym i jego interpretacją psychoakustyczną. Powstał w tym celu katalog 41 próbek o zróżnicowanym poziomie złożoności.

Próbki 1-26 stanowią rozwinięcie materiału o podstawie reprezentowanej przez próbkę 1 — **typ A** — o regularnym metrum, rytmie, jednej wysokości dźwięku, stałym modelu dynamicznym, jednolitej barwie, jednolitej fakturze, średnim rejestrze.

Próbki 26-41 (**typ B**) są przekształceniem pierwowzoru zaprezentowanego w próbce 26: również o regularnych strukturach metrorytmicznych, stałej wysokości dźwięku, blokowej, homofonicznej fakturze, natomiast ciemnej barwie, niskim rejestrze.

Po studyjnym nagraniu całego materiału została przeprowadzona wnikliwa analiza porównawcza próbek.

W pierwszym etapie analizy próbek, dokonałam selekcji pod kątem najbardziej widocznych zmian. Do dalszej interpretacji wyselekcjonowanych zostało już tylko 21 próbek. Każde kolejne przekształcenie we wszystkich próbkach wiązało się ze zmianą jednego lub większej ilości parametrów. Zmiany te obrazuje **tabela** poniżej uwzględniająca numer próbki, metrum, rytm, tempo, harmonię, dynamikę, barwę, rejestr, fakturę, obsadę, obraz przestrzenny, uwagi percepcyjne. Każde kolejne zmiany parametrów oznaczane zostały w tabeli nowymi kolorami.

W mojej opinii, najmocniej wpływającym na postrzeganie złożoności bądź prostoty materiału był parametr rytmu, zatem następnym krokiem było ograniczenie podziału próbek do dwóch kategorii uwzględniających właśnie ten parametr.

Kategoria pierwsza oznaczona kolorem różowym w tabeli poniżej (patrz: *Projekt artystyczno-badawczy — tabela*), uwzględnia zatem próbki o **regularnym rytmie**,

druga (kolor żółty) próbki o **rytmach nieregularnych**. W obrębie pierwszej kategorii wyróżniłam próbki z typu A: 1, 5, 8, 4, 7, 14²¹⁷ i typu B: 26, 39, 30, 32, 33, 41. W obrębie drugiej kategorii są to: typ A: 3, 10, 22, 16, 19; typ B: 28, 34, 36, 37. Podzieliłam je również na kategorie podobieństwa względem pierwowzoru: **podobne** i **mocno odmienne**, które miały wskazać, najpierw która komplikacja parametrów wpływa najbardziej na ich mocną odmiennosc.

W kategorii próbek **typu A** o regularnym rytmie (1), **mocno odmienne** od pierwowzoru stawały się próbki o **zmienionych wysokościach dźwięków**, co percepcyjnie dominowało nad pozostałymi parametrami. Równie mocno oddziaływało wprowadzenie każdej **transformacji fakturalnej** osłabiającej kontur rytmiczny (np. wprowadzenie techniki glissandowej lub ujednoczenie faktury we wszystkich partiach). **Najmniej odbiegające od pierwowzoru** natomiast okazały się próbki ze zmianami rejestrowymi i z rozszerzonymi technikami instrumentalnymi (za to bez zmian rytmicznych).

W kategorii próbek **typu A** o nieregularnym rytmie (2), **mocno odmienne** stawały się próbki o **zmiennym metrum** (regularne + nieregularne) i **zmiennym tempie, zmiennymi wysokościami dźwięków**; nadal **podobne** pozostawały te w których zwolnione zostało tempo i wprowadzone zostały rozszerzone techniki.

W kategorii próbek **typu B** o regularnym rytmie (1), **mocno odmienne** okazały się próbki z wprowadzonymi **zmianami faktury i harmonii** (ćwierćtonowe odchylenia, tonalizowanie, zmienne wysokości dźwięków), a **podobne** pozostawały te o zwiększonej obsadzie (*tutti*) i z rozszerzonymi technikami.

W kategorii próbek **typu B** o nieregularnym rytmie (2), **mocno odmienne** stawały się próbki ze **zmianami rytmicznymi, tempa, metrum, a podobne** pozostawały te o zmiennych wysokościach dźwięków.

Warto zwrócić uwagę na to, że typ A miał wyraźniej zarysowany prosty kontur rytmiczny ze względu na użycie środkowego rejestru i obsady *tutti*, w przypadku typu B, rejestr był niski i obsada zawężona do trzech instrumentów — cechy wskazujące na wyższy wskaźnik atrakcyjności barwowej, bardziej podatnej na dalsze przekształcenia.

Na odmiennosc względem pierwowzoru w próbkach o przewadze cech prostoty najbardziej wpływały — zmiany **harmoniczne i fakturalne**, w próbkach zaś z elementami złożonymi — zmiany **metrorytmiczne i agogiczne**.

²¹⁷ Kolejność zgodnie z Tabelą lwynikająca ze zmiany parametrów.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że ze względu na ograniczony czas nagrań, nie wszystkie parametry zostały przetestowane, choćby wpływ dynamiki na te same struktury. Elementy składowe konstrukcji muzycznych są ze sobą ściśle połączone i każda, nawet najmniejsza zmiana ma wpływ na kontekst. Można więc mówić wyłącznie o wstępnej specyfikacji.

W mojej indywidualnej ocenie najbardziej niekorzystnie wypadły próbki 1, 16 ze względu na radykalizm środków — ich ograniczenie, jak i nadmiar. Próbka 1 stanowiąca bazę typu A jest najmniej zróżnicowana przez zastosowanie prostych założeń (regularne metrum, rytm, jedną wysokość dźwięku, jeden model dynamiczny, monofoniczną fakturę, dużą przewidywalność). Próbka 16 zawiera zbyt dużo zmiennych parametrów, które, w moim odczuciu, zaczęły tworzyć niejasność percepcyjną.

Za modele o największym potencjale natomiast uważam próbki 7, 19, 22, 30, 37, 41, w których to najważniejszymi zmiennymi były:

- 7 — zmiana barwy i konturu rytmicznego pod wpływem wprowadzenia techniki *glissanda*
- 19 — zmiana harmoniczna i barwowa (wysokości, obsada)
- 22 — zmiana tempa, harmonii, barwy (dodanie rozszerzonych technik)
- 30 — zmiana rytmu i barwy (dodanie wybrzmień)
- 37 — zmiana metrum, tempa, rytmu, wysokości dźwięków, barwy (obsada)
- 41 — zmiana faktury, harmonii, barwy (dodanie rozszerzonych technik, zmiana obsady)

W tym przeglądzie próbka 41 uzyskała szczególne znaczenie — stała się bowiem podstawą do rozwoju materiału dźwiękowego użytego w *Part among Parts*.

Wnioski wynikające z przedstawionych badań będących pewnego rodzaju eksperymentem przynoszą cenną, empiryczną wiedzę mogącą służyć własnym, artystycznym potrzebom.

Oczywiste jest również to, że każde badanie, by spełnić kryteria obiektywizmu i wiarygodności podlegać powinno dyscyplinie testów z próbną grupą uczestników. Przedstawione doświadczenie nie aspiruje do tego rodzaju analizy, nie spełnia też kryteriów naukowości i nie ma takiej intencji. Wyciągnięte wnioski otworzyły za to przestrzeń do uniwersalnej oceny i konfrontacji odczuć potencjalnych, innych odbiorców.

Nauki kognitywne udowodniły²¹⁸, że istnieje uniwersalne pole percepcji pozwalające na spotkanie się odbiorców (o analogicznym doświadczeniu) w podobnym (niekiedy nawet całkowicie zgodnym) odczuwaniu i interpretacji ocenianych zjawisk.

²¹⁸ Bregman A. S., *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press, Cambridge, Mass.; London 1994.

Projekt artystyczno-badawczy – tabela

Projekt artystyczno-badawczy – tabela

Próbka	Metrum	Rytm	Tempo	Harmonia	Dynamika	Barwa	Rejestr	Faktura	Obsada	Obraz przestrzenny ¹	Uwagi percepcyjne ²
1	regularne (4/4, 3/4)	regularny, stała akcentacja	szybkie (♩=120)	jedna wysokość dźwięku	jeden model dynamiczny: $f > pp$	niezmienna	średni	homogeniczna	tutti	płaski	zbyt duża monotonia, wrażenie ciężkości
5	regularne (4/4, 3/4)	regularny, stała akcentacja	szybkie (♩=120)	jedna wysokość dźwięku	jeden model dynamiczny: $f > pp$; bardziej zauważalne zmiany dynamiczne	zmienna, jasna	wysoki-niski	homogeniczna, epizody kontrapunktyczne	tutti	płaski z lekkimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	wrażenie większej nieregularności i głębi przez zmiany rejestrowe oraz dynamikę w innych rejestrach (niż w próbce 1.); nadal podobna do pierwowzoru (próbka 1)
8	regularne (4/4, 3/4)	regularny, stała akcentacja	szybkie (♩=120)	jedna wysokość dźwięku + nieharmoniczne brzmienia	jeden model dynamiczny: $f > pp$	jasna, pastelowa (rozszerzone techniki)	wysoki-niski	rozrzedzona, „punktowa”	tutti	płaski ze średnimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	wrażenie ciężkości (z próbki 1.) częściowo zniwelowane użyciem rozszerzonych technik w instrumentach; podobna
4	regularne (4/4, 3/4)	regularny zintensyfikowany	szybkie (♩=120)	jedna wysokość dźwięku	wysoki poziom dynamiczny — f	zmienna, zróżnicowana	średni	homogeniczna, izorytmiczna	tutti	średnio-głęboki	wrażenie masy brzmieniowej, większe nasilenie dramaturgiczne, odczuwalny kontrapunkt stałej akcentacji (drugi plan)
7	regularne (4/4, 3/4)	regularny, regularne modele rytmiczne z obecnością glissandowych połączeń	szybkie (♩=120)	zmienna wysokość dźwięku, ruch glissandowy	jeden model dynamiczny: $f > pp$	ciemna, nasycona	wysoki-niski	homogeniczna, epizody kontrapunktyczne, rozrzedzona, „punktowa” z obecnością glissand	tutti	płaski z dużymi odchyleniami w kierunku pogłębienia	przez zmianę kierunku glissanda w pł. blaszanej zmniejszyła się przewidywalność zdarzeń, lekko pogłębił wymiar — plany zyskały przestrzeń; mocno odmienna
14	regularne (4/4, 3/4)	regularny, stała akcentacja	szybkie (♩=120)	zmiennie, izolowane wysokości dźwięków	jeden model dynamiczny: $f > pp$	zróżnicowana	wysoki-średni-niski	quasi polifonia	tutti	płaski z lekkimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	wrażenie ciężkości materiału zostało złagodzone przez zmienne wysokości (wprowadzenie lekkości), z drugiej strony: wrażenie zbyt dużej ilości bodźców; mocno odmienna
26	regularne (4/4)	regularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna, regularna pulsacja	perkusja (tam-tam, marimba), harfa, fortepian	płaski z dużymi odchyleniami w kierunku pogłębienia	wymiar pogłębiony przez wprowadzenie odmiennej barwy (arco w partii harfy)
39	regularne (4/4)	regularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona zmiennie spektrum brzmieniowe	niski	homogeniczna, regularna pulsacja	tutti	głęboki	pełniejsze brzmienie, rytm pomimo swojej regularności sprawia wrażenie mniej stałego przez użycie rozszerzonych technik; barwa stała się jaśniejsza przez obecność rezonansu
30	regularne (4/4)	regularny, obecność cesur (pauzy)	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna, regularna pulsacja	perkusja (tam-tam, marimba), harfa, fortepian	głęboki	istotna rola pauz i rezonansu, pogłębienie wymiaru poprzez wewnętrzne cesury i nieprzewidywalność kolejnych zdarzeń; mocno odmienna
32	regularne (4/4)	regularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	tonalizujące wielodźwięki	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna, regularna pulsacja	perkusja (tam-tam, marimba), harfa, fortepian	płaski z dużymi odchyleniami w kierunku pogłębienia	wprowadzenie tonalizujących współbrzmień wpłynęło rozjaśniająco na barwę, również pogłębiło przestrzeń; mocno odmienna
33	regularne (4/4)	regularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	zmiennie, izolowane wysokości dźwięków	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna, regularna pulsacja	perkusja (tam-tam, marimba), harfa, fortepian	płaski z lekkimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	zmiennie wysokości wprowadzają wrażenie kontrapunktowości; podobna
41	regularne (4/4)	regularny, zakłócaną zmienną akcentacją	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku modulowana przez odchylenia ćwierćtonowe	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna	fagot, puzon, perkusja, marimba, wibrafon, lastra, bęben wielki, fortepian, wiolonczela, kontrabas	głęboki	próbka o mocno rezonansowym charakterze, wrażenie „oddechu”, ewolucyjna poprzez odchylenia nieharmoniczne, rozszerzone techniki; wrażenie większej obsady niż w rzeczywistości, regularność obecna, ale przesunięta na drugi plan, ukryta przez płaszczyznę — prostota rozwijana w kierunku złożoności; mocno odmienna

¹ Obraz przestrzenny w szczególności staje się głęboki pod wpływem obecności rezonansu; często wpływają na niego także inne czynniki, o mniejszej wadze, zaznaczone w kolumnie Uwagi percepcyjne.

² Subiektywizm w ramach uwag percepcyjnych dopuszcza oceny negatywne i pozytywne, co nie musi spotkać się z podobnym odbiorem u słuchacza — wynika to z badania własnych preferencji estetycznych (jest elementem spojrzenia autokrytycznego).

Próbka	Metrum	Rytm	Tempo	Harmonia	Dynamika	Barwa	Rejestr	Faktura	Obsada	Obraz przestrzenny ¹	Uwagi percepcyjne ²
3	regularne (4/4, 3/4)	nieregularny, stała akcentacja	szybkie (♩=120)	jedna wysokość dźwięku	jeden model dynamiczny: $f > pp$	niezmienna	środkowy	homogeniczna	tutti	płaski	szybkie tempo i nieregularność rytmiczna nadają materiałowi lekkości
10	regularne (4/4, 3/4)	nieregularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku + nieharmoniczne brzmienia	jeden model dynamiczny: $f > pp$	jasna, pastelowa (rozszerzone techniki)	wysoki-niski	rozrzedzona, „punktowa”	tutti	pośredni, pomiędzy płaskim a głębokim	wrażenie regularności, ale mniej oczywista przez użycie rozsz.tech. i wolne tempo; schemat rytmiczny lekko wyczuwalny przez wolne tempo; podobna
22	regularne (4/4, 3/4)	nieregularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	tonalizujące wielodźwięki	jeden model dynamiczny: $f > pp$ dominuje niski poziom dynamiczny p	zmienne spektrum brzmieniowe	wysoki-średni-niski	homogeniczna, regularna pulsacja epizody kontrapunkcyjne	tutti	płaski z dużymi odchyleniami w kierunku pogłębienia	harmonia i użycie rozszerzonych technik łagodzą poczucie stałej akcentacji; barwa i harmonia bardziej wyeksponowane przez wolne tempo; wrażenie „refleksyjności” (harmonia), wrażenie niskiego poziomu dynamicznego; podobna
16	regularne + nieregularne, zmienne (3/4, 5/16, 3/8, 2/4, 5/4, 4/4, 3/4)	nieregularny	zmienne (♩=80, ♩=240, ♩=160, ♩=80)	zmienne wysokości dźwięków	jeden model dynamiczny: $f > pp$	zróżnicowana	wysoki-średni-niski	quasi polifonia	tutti	płaski z lekkimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	tempo i nieregularność rytmiczna nadają lekkości, jednak następuje wrażenie nadmiernego przypadku (w kontekście zmiennych wysokości dźwięków, rytmów), akcentacja zbyt „skoczna”; wyizolowanie percepcyjne poszczególnych dynamik (brak fluktuacji); mocno odmienna
19	regularne (4/4, 3/4)	nieregularny	szybkie (♩=120)	zmienne wysokości dźwięków	jeden model dynamiczny: $f > pp$	jasna niespójna (waltornia)	wysoki-średni	quasi polifonia	flet, waltornia, harfa, skrzypce 1., skrzypce 2.	pośredni, pomiędzy płaskim a głębokim	szybkie tempo i nieregularność rytmiczna nadają lekkości; dobór instrumentów wyeksponował walory barwy i harmonii, wrażenie ewolucji, „oddechu”, pomimo jednego modelu dynamicznego bardziej odczuwalna niższa dynamika; jasna, „kryształiczna” barwa, zaburzenie spójności poprzez partię waltorni; mocno odmienna
28	regularne (4/4)	nieregularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	jedna wysokość dźwięku	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona z epizodem jasności	wysoki-niski	homogeniczna, regularna pulsacja z kontrapunkcyjną linią harfy	perkusja (tam-tam, marimba), harfa, fortepian	płaski z lekkimi odchyleniami w kierunku pogłębienia	przyciągnięcie uwagi przez wysoką partię harfy, lekkie zmniejszenie przestrzeni, wolne tempo i kontrast rejestrów dwóch planów sprzyja regularności; podobna
34	regularne (4/4)	nieregularny, stała akcentacja	wolne (♩=40)	zmienne wysokości dźwięków	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona jasna (kontrastowa)	wysoki-niski	homogeniczna, epizody kontrapunkcyjne	obój, perkusja (marimba, talerz wiszący, bęben wielki), harfa, fortepian	głęboki	zmienne wysokości wprowadzają lekkość, wrażenie kontrapunkcyjności, „oddechy”; następuje rozjaśnienie harmonii; niekorzystne połączenie początkowych nieregularnych gestów z regularną akcentacją na końcu próbki; podobna
36	regularne (4/4)	nieregularny	umiarkowane (♩=100)	zmienne wysokości dźwięków	$pp < f$, liniowo wzrastająca	zróżnicowana	wysoki-niski	homogeniczna, epizody kontrapunkcyjne	obój, perkusja (marimba, talerz wiszący, bęben wielki), harfa, fortepian	płaski	wrażenie chaosu, zamieszania, tempo wydaje się zbyt szybkie w kontekście stosowanego materiału
37	regularne + nieregularne, zmienne (3/4, 5/16, 3/8, 2/4, 5/4, 4/4, 3/4)	nieregularny	zmienne (♩=160, ♩=80, ♩=240)	zmienne wysokości dźwięków	$pp < f$, liniowo wzrastająca	ciemna, nasycona	niski	homogeniczna, rozrzedzona, „punktowa”	obój, perkusja (marimba, talerz wiszący, bęben wielki), harfa, fortepian	głęboki	wrażenie zawieszenia przez wprowadzenie cezur i rezonansu, lekkość, zaintrygowanie, tempo wpływa korzystnie na narrację; mocno odmienna

Projekt artystyczno-badawczy – partytura

Projekt artystyczno-badawczy
Artistic and Research Project

MONIKA
SZPYRKA

partytura in C
score in C

zespół/ensemble:
Orkiestra Muzyki Nowej

dyrygent/conductor:
Szymon Bywalec

realizacja dźwięku/sound
engineering:
Beata Jankowska-Burzyńska

OBSADY

LISTS OF INSTRUMENTS

1.

NUMERY PARTYTUROWE: 1-10; 14-17; 21-22; 39

REHEARSAL MARKS: 1-10; 14-17; 21-22; 39

instrumenty dęte drewniane	FLET OBÓJ KLARNET IN Bb FAGOT	FLUTE OBOE CLARINET IN Bb BASSOON	fl. ob. cl. bsn.
instrumenty dęte blaszane	WALTORNIA IN F TRĄBKA IN Bb PUZON	HORN IN F TRUMPET IN Bb TROMBONE	hn. tpt. tbn.
perkusja	MARIMBA WIBRAFON	MARIMBA VIBRAPHONE	perc.
harfa			
fortepian			
smyczki	SKRZYPCE 1 SKRZYPCE 2 ALTÓWKA WIOLONCZELA KONTRABAS	VIOLIN 1 VIOLIN 2 VIOLA CELLO DOUBLE BASS	vn. 1 vn. 2 vl. vc. db.

2.

NUMERY PARTYTUROWE: 11; 18; 23; 41

REHEARSAL MARKS: 11; 18; 23; 41

instrumenty dęte drewniane woodwinds	FAGOT	BASSON	bsn.
instrumenty dęte blaszane brass	PUZON	TROMBONE	tbn.
perkusja percussion	MARIMBA WIBRAFON PŁYTA BLASZANA BĘBEN WIELKI	MARIMBA VIBRAPHONE THUNDER SHEET BASS DRUM	perc.
fortepian piano			
smyczki strings	WIOLONCZELA KONTRABAS	CELLO DOUBLE BASS	vc. db.

3.

NUMERY PARTYTUROWE: 12; 19; 24

REHEARSAL MARKS: 12; 19; 24

**instrumenty
dęte drewniane**
woodwinds

FLET

FLUTE

fl.

**instrumenty
dęte blaszane**
brass

WALTORNIA IN F

HORN IN F

hn.

harfa
harp**smyczki**
strings

SKRZYPCE 1

VIOLIN 1

vn. 1

SKRZYPCE 2

VIOLIN 2

vn. 2

4.

NUMERY PARTYTUROWE: 13; 20; 25; 40

REHEARSAL MARKS: 13; 20; 25; 40

**instrumenty
dęte blaszane**
brassWALTORNIA IN F
TRĄBKA IN Bb
PUZONHORN IN F
TRUMPET IN Bb
TROMBONE

hn.

tpt.

tbn.

smyczki
strings

SKRZYPCE 1

VIOLIN 1

vn. 1

SKRZYPCE 2

VIOLIN 2

vn. 2

ALTÓWKA

VIOLA

vl.

WIOLONCZELA

CELLO

vc.

KONTRABAS

DOUBLE BASS

db.

5.

NUMERY PARTYTUROWE: 26-33; 35

REHEARSAL MARKS: 26-33; 35

perkusja
percussionTAM-TAM
MARIMBATAM-TAM
MARIMBA

perc.

harfa
harp**fortepian**
piano**6.**

NUMERY PARTYTUROWE: 34; 36-37

REHEARSAL MARKS: 34; 36-37

**instrumenty
dęte drewniane**
woodwinds

OBÓJ

OBOE

ob.

perkusja
percussion

harfa
harp

fortepian
piano

MARIMBA
TALERZ WISZĄCY
BĘBEN WIELKI

MARIMBA
SUSPENDED
CYMBAL
BASS DRUM

perc.

7.

NUMERY PARTYTUROWE: 38
REHEARSAL MARKS: 38

**instrumenty
dęte drewniane**
woodwinds

**instrumenty
dęte blaszane**
brass

perkusja
percussion

harfa
harp

fortepian
piano

smyczki
strings

KLARNET IN Bb
FAGOT

WALTORNIA IN F

MARIMBA

ALTÓWKA
WIOLONCZELA
KONTRABAS

CLARINET IN Bb
BASSOON

HORN IN F

MARIMBA

VIOLA
CELLO
DOUBLE BASS

cl.
bsn.

hn.

perc.

vl.
vc.
db.

UWAGI WYKONAWCZE PERFORMANCE NOTES

ogólne generał

znaki przynutowe
obowiązują w obrębie
jednego taktu



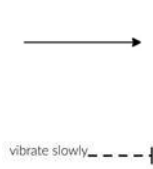
diminuendo al niente

diminuendo al niente



crescendo dal niente

crescendo dal niente



stopniowe przejście

gradual transition

powolne vibrato –
kontynuować aż do końca
przerwanej linii

vibrate slowly – continue until
the end of the line

instrumenty dęte drewniane woodwinds



dźwięki powietrzne (1) –
efekt wskazujący na grę
lekką słyszalnej, określonej
wysokości dźwięku
i powietrza równocześnie

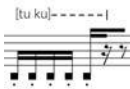
air tones (1) – an effect that
indicates playing with a slightly
audible, but definite pitch and
air simultaneously



fagot/kontrafagot: flap (ze
stroikiem) uderzać stroik
językiem (podobnie jak
podczas gry staccato).
Strumień powietrza
powinien być bardzo
delikatny, tak, aby uniknąć
drżenia ustnika

bassoon/contrabassoon: flap
(with the reed) hit the reed with
the tongue like when playing
staccato. The air pressure must
be very slight in order to avoid
vibrating the reed

instrumenty dęte blaszane brass



grać jednocześnie
szepcząc podane głoski do
instrumentu (technika
moduluje dźwięk
powietrzny)

play while whispering indicated
vowels to the instrument (the
technique modulates the air
sound)



dźwięki powietrzne (1)
(tylko odnośnie trąbki) –
efekt wskazujący na grę
lekką słyszalnej, określonej
wysokości dźwięku
i powietrza równocześnie

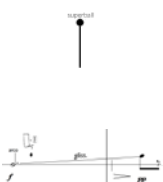
air tones (1) (only for trumpet) –
an effect that indicates playing
with a slightly audible, but
definite pitch and air
simultaneously



dźwięki powietrzne (2) –
efekt wskazujący na grę z
bardzo słyszalnym
powietrzem i minimalnie
słyszalną, nieokreśloną
wysokością dźwięku

air tones (2) – an effect that
indicates playing with the very
audible air stream and
marginally audible, undefined
pitch

perkusja percussion



pałka superball

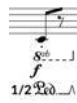
superball mallet

smyczkować brzeg lastry
symultanicznie podnosząc
jej dolną krawędź

bow the edge of the thunder
sheet while lifting it up

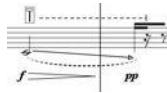
h a r f a

h a r p



grać z wciśniętym do połowy pedalem

play with the pedal half pressed



pocierać strunę kluczem do strojenia (strzałka wskazuje kierunek)

rub the string with tuning key (the arrow shows the direction)



szarpnąć strunę na tyle mocno, aby jej siła uderzenia poruszyła sąsiadującą strunę tworząc charakterystyczny, brzęczący efekt

strike the string so strong, that its force moves the next one creating the characteristic buzz effect

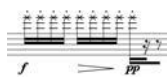


pocierać plastikową kartą wzdłuż struny

rub along the string with plastic card

fortepian

piano



uderzać w klawisz jednocześnie maksymalnie tłumiąc struny (najlepiej ręką), tak, aby wydobywane brzmienie było wyłącznie perkusyjne (bez wyraźnych wysokości dźwięków)

play on damped strings, the hand which mutes the string(s) should be heavily fayed so that the sound effect is only percussive (no pitch)



multifon – grać wskazaną wysokość (pięciolinia dolna) z jednoczesnym delikatnym tłumieniem w podanej pozycji (pięciolinia górna)

the multiphonic – play the indicated pitch (lower staff) simultaneously touching the string slightly in the given string position (upper staff)

smyczki

strings



dźwięki pół-harmoniczne – uzyskiwać poprzez nacisk na strunę pomiędzy typowym, *ordinario* a flażoletowym

half harmonics – achieve by string pressure between normal, stopped pressure and harmonic pressure,

4
4 (2) ♩ = ca. 40

3
4 4

fl. *f* *pp*

ob. *f* *p poss.*

cl. *f* *pp* *f*

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp* *f* *pp* *f*

pno. *f* *pp* *f* *pp* *f*

vn. 1 *arco* *f* *pp* *pizz.* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp*

db. *f* *pp* *f*

4
4 ³ ♩ = ca. 120

3
4 4

11

fl. *f* *pp*

ob. *f* *p poss.*

cl. *f > pp* *f > pp*

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp*

tpt. *f > pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

pno. *f* *pp* *f* *pp* *f*

vn. 1 *arco* *f* *pp* *pizz.* *f > pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp*

db. *f* *pp* *f*

4
4

3
4

4
4

16

fl. *f* *pp*

ob. *p* *poss.* *f* *p* *poss.*

cl. *f* *f* *pp*

bsn. *pp* *f* *pp*

hn. *pp* *f* *pp*

tpt. *pp* *f* *pp*

tbn. *pp* *f* *pp*

perc. *pp* *f* *pp*

hp. *f* *pp* *f* *pp*

pno. *pp* *f* *pp* *f*

vn. 1 *arco* *f* *pp* *f* *pp*

vn. 2 *pp* *f* *pp* *f* *ff* *ff*

vl. *pp* *f* *pp*

vc. *pp* *f* *pp*

db. *pp* *f* *pp* *f*

ORD MSP ASP

4
4 (5)

3
4

4
4

21

fl. *f* *pp*

ob. *f* *pp*

cl. *f* *pp* *f*

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *8va*

pno. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *8va*

vn. 1 *f* *pp* *pizz.* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp*

db. *f* *pp* *f* *pizz.*

4
4 (6)

3
4

4
4

26

fl. *f*

ob. *f*

cl. *f* > *pp*

bsn. *f* > *pp*

hn. *f* > *pp*

tpt. *f* > *pp*

tbn. *f* > *pp*

perc. *f* *lv.* *arco*

hp. *f* *f* *f* *f* 8^{va}.....]

pno. *f* *pp* *f* 8^{va}.....]

vn. 1 *f* *f* *arco*

vn. 2 *f* *arco*

vl. *f*

vc. *f*

db. *f* *arco* *pizz.* *f* *pp* *f*

4
4 (7)

3
4

4
4

31

fl. *f* *gliss.* *pp*

ob. *f* *pp*

cl. *f* *pp* *gliss.* *f* *gliss.*

bsn. *f* *pp* *gliss.*

hn. *f* *pp* *gliss.*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp* *gliss.* *pp* *cymbal* *pp*

hp. *f* *f* *f* *pp* *f* *8vb...*

pno. *f* *f* *pp* *f* *8vb...*

vn. 1 *f* *pp* *gliss.* *f* *pp* *pizz. gliss.*

vn. 2 *f* *pp* *gliss.*

vl. *f* *pp* *pizz. gliss.*

vc. *f* *pp* *gliss.*

db. *f* *pp* *f* *arco* *gliss.* *pizz.*

4
4 (8)

3
4

4
4

36

4
4

9

3
4

4
4

41

fl. *f* *pp*

ob. *f* 6 *pp*

cl. *f* *pp* [i] [o]

bsn. *f* 5 *pp*

hn. *f* 6 *pp* [tu ku]---

tpt. [i] [o] *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* 6 *pp*

hp. *f* 8^{va}... *pp* 6 *f* *pp* 8^{va}... *f* 3 *pp* *f* 8^{va}... 1/2 *f*

pno. *f* *pp* *f* 6 5 *pp* *f* 8^{va}...

vn. 1 arco flaut. MST. *f* 6 *pp* *f* *pp* *plizz.*

vn. 2 MST. *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. flaut. MST. *f* *pp* *ORD*

db. MST. flaut. arco *f* *pp* *ORD* *plizz.*

4 (10)

3
4

4
4

46 $\text{♩} = \text{ca. } 40$

fl. *f* *pp*

ob. *f* *pp*

cl. *f* *pp* [i] → [o]

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp* [tu ku]---

tpt. *f* *pp* [i] → [o]

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp* *ord.* *f* *pp*

pno. *f* *pp*

vn. 1 *f* *pp* arco flaut. MST → ORD *plizz.*

vn. 2 *f* *pp* MST → ORD

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp* flaut. MST → ORD

db. *f* *pp* MST → ORD arco *plizz.*

51 $\frac{4}{4}$ 11 $\text{♩} = \text{ca. } 120$

bsn. f $\overset{5}{\text{—}}$ pp

tb. f $\overset{5}{\text{—}}$ pp

perc. **vibraphone** f $\overset{6}{\text{—}}$ pp
thunder sheet p arco lv

pno. f $\overset{6}{\text{—}}$ pp f $\overset{6}{\text{—}}$ pp f $8^{\text{va}} \dots$

vc. f $\overset{3}{\text{—}}$ pp flaut. MST \rightarrow ORD

db. f $\overset{3}{\text{—}}$ pp f $\overset{3}{\text{—}}$ pp f MST flaut. arco \rightarrow ORD pizz.

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

61 $\frac{4}{4}$ 13 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

hn. f pp 6 [tu ku] 4

tpt. f pp [i] [o]

tbn. f pp

vn. 1 f pp arco f pp pizz. f pp MST \rightarrow ORD

vn. 2 f pp MST \rightarrow ORD

vl. f pp pizz.

vc. f pp flaut. f pp MST \rightarrow ORD

db. f pp f MST \rightarrow ORD flaut. arco pizz.

4
4 (14)

3
4

4
4

66

fl. *f* *pp*

ob. *f* *p poss.*

cl. *f* *pp* *f*

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

vibraphone *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

pno. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

vn. 1 *arco* *f* *non flaut.* *pp* *pizz.* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *pizz.* *f* *pp*

vc. *f* *pp*

db. *arco* *pp* *f*

71

fl. *f* *pp*

ob. *f* 6 *p*

cl. *f* *pp*

bsn. *f* 5 *pp*

hn. *f* 6 *pp*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* 6 *pp*

hp. *f* *pp* *f* 6 *pp* *f* 3 *pp*

pno. *f* *pp* *f* 6 *pp*

vn. 1 *f* 6 *pp* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* 3 *pp*

db. *f* *pp* *f*

vibraphone

MST → ORD

arco

pizz.

flaut.

8va...
1/2 8va...

8va...
8va...

76 $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = \text{ca. } 80$ $\frac{5}{16}$ $\text{♩} = \text{ca. } 240$ $\frac{3}{8}$ $\text{♩} = \text{ca. } 160$ $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = \text{ca. } 80$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

fl. *f* *>* *pp*

ob. *f* *6* *>* *p* *p*

cl. *f* *>* *pp* *f*

bsn. *p* *<* *f* *f* *5* *pp*

hn. *f* *p* *f* *6* *pp*

tpt. *f* *>* *pp* [i] → [c] [c]

tbn. *f* *>* *pp*

perc. *f* *6* *>* *pp*

hp. *f* *>* *pp* *f* *6* *pp* *f* *3* *>* *pp* *f* *8^{va}*

pno. *f* *>* *pp* *pp* *f* *6* *pp* *f* *8^{va}*

vn. 1 *MST* *arco* *f* *6* *>* *pp* *pizz.* *f* *>* *pp* *arco*

vn. 2 *MST* *arco* *f* *>* *pp* *rec.* *f* *6* *>* *pp* *non flaut.* *MST* *arco* *f* *6* *>* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp* *MST* *ORD*

db. *f* *>* *pp* *f* *MST* *ORD* *arco*

4
4 (17)

3
4 4

84

$\text{♩} = \text{ca. } 40$

fl. *f* *pp*

ob. *f* *pp*

cl. *f* *pp*

bsn. *f* *pp*

hn. *f* *pp*

tpt. *f* *pp*

tbn. *f* *pp*

perc. *f* *pp*

hp. *f* *pp*

pno. *f* *pp*

vn. 1 *f* *pp* *pizz.* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *f* *pp*

db. *f* *pp* *f*

8^{va}...
1/2 8^{va}...

4
4 (18)

3
4 4

89 ♩ = ca. 120

bsn.

tbn.

perc.

pno.

vc.

db.

The musical score consists of six staves. The percussion section includes:

- bsn. (Bass Snare):** Features a melodic line starting in the second measure with dynamics *f* and *pp*, and a quintuplet (5) in the third measure.
- tbn. (Tuba):** Features a melodic line starting in the second measure with dynamics *f* and *pp*, and a quintuplet (5) in the third measure.
- perc. (Percussion):** Includes **vibraphone** and **thunder sheet**. The vibraphone part has dynamics *f* and *pp* with a sextuplet (6) in the second measure. The thunder sheet part has dynamics *p* and *pp* with a sextuplet (6) in the second measure. There is also an *arco* marking in the third measure.
- pno. (Piano):** Features a melodic line starting in the second measure with dynamics *f* and *pp*, and a sextuplet (6) in the third measure.
- vc. (Violoncello):** Features a melodic line starting in the second measure with dynamics *f* and *pp*, and a sextuplet (6) in the third measure. It includes markings for **MST** and **ORD**.
- db. (Double Bass):** Features a melodic line starting in the second measure with dynamics *f* and *pp*, and a sextuplet (6) in the third measure. It includes markings for **MST arco** and **ORD**.

94 $\frac{4}{4}$ 19 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

fl.

hn.

hp.

vn. 1

vn. 2

MST arco → ORD

plizz.

MST → ORD

6

6

3

1/2 ped.

4
4 (21)

3
4 4

104

fl. *f* *pp*

ob. *f* 6 *pp*

cl. *f* *pp* [] → [o] *f* *pp*

bsn. *f* 5 *pp*

hn. *f* 6 *pp* [tu ku] - - -

tpt. *f* *pp* [] → [o]

tbn. *f* *pp*

perc. *f* 6 *pp*

hp. *ff* 8^{va} *pp* 1 6 *f* *pp* 8^{va} *f* *pp* 3 *f* *pp* 8^{va} 1/2 3 4

pno. *f* *pp* 6 5 *f* *pp*

vn. 1 *f* 6 *pp* *pizz.* *f* *pp*

vn. 2 *f* *pp*

vl. *f* *pp*

vc. *pizz.* *f* 3 *pp* arco flaut. MST *pp* *ORD*

db. *pizz.* *f* *pp* *f* *pp* *f* MST flaut. arco *pp* *ORD* *pizz.*

109 ♩ = ca. 40

fl. *f* *pp*

ob. *f* 6 *pp*

cl. *f* *pp* [] → [o] *f* *pp*

bsn. *f* 5 *pp*

hn. *f* 6 *pp* [tu ku] - - -

tpt. *f* *pp* [] → [o]

tbn. *f* *pp*

perc. *f* 6 *pp*

hp. *f* 6 *pp* 8^{va} *pp* 8^{va} *f* 3 *pp* *f* 8^{va} 1/2^{va}

pno. *f* *pp* *f* 6 5 *pp* *f* 8^{va}

vn. 1 *f* 6 *pp* *f* *pp* arco flaut. MST → ORD

vn. 2 *f* *pp* MST → ORD

vl. *f* *pp*

vc. *f* 3 *pp* flaut. MST arco → ORD

db. *f* *pp* *f* MST flaut. arco → ORD *pp* *f*

4/4 (25)

3/4 4/4

124

hn.

tpt.

tb.

vn. 1

vn. 2

vl.

vc.

db.

4 (26)

129 $\text{♩} = \text{ca. } 40$
marimba

perc.

pp f

hp.

++++tr arco (with the double bass bow) f

pno.

f pp mf f

27

132 ♩ = ca. 100

perc.

The percussion staff features a continuous rhythmic pattern of eighth notes. It begins with a *pp* dynamic and concludes with a *f* dynamic. The notation is spread across three measures.

hp.

The harp staff contains chordal accompaniment. The first two measures are marked *pp* and feature chords with an 8va. The third measure is marked *f* and features a more active eighth-note accompaniment with an 8va. The notation is spread across three measures.

pno.

The piano staff shows melodic lines in both hands. The first measure is marked *f* and includes a *M* (marcato) marking. The second measure is marked *pp*. The third measure is marked *mf* and includes a *M* marking. The notation is spread across three measures.

135 ♩ = ca. 40

perc.

hp.

pno.

The musical score consists of three systems of staves. The top system is for Percussion (perc.), featuring a single bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The middle system is for Harp (hp.), with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom system is for Piano (pno.), also with a grand staff. The score is divided into three measures. The first measure shows the piano part starting with a *pp* dynamic and an 8va marking. The second measure features a harp part with a slur and a piano part with a *f* dynamic. The third measure contains a harp part with a *f* dynamic and a piano part with a triplet of eighth notes marked *mf* and *f*, with an 8va marking. Fingerings (7, 6, 5, 5) are indicated above the first measure of the percussion staff.

perc.

hp.

pno.

The musical score is divided into three systems, each with three staves. The top staff in each system is for Percussion (perc.), the middle for Harp (hp.), and the bottom for Piano (pno.).

- System 1:** Percussion has a continuous sixteenth-note pattern. Harp and Piano have quarter notes. Dynamics include *ppp* and *8va*.
- System 2:** Percussion continues with a sixteenth-note pattern. Harp and Piano have quarter notes. Dynamics include *ppp* and *8va*.
- System 3:** Percussion has a sixteenth-note pattern. Harp and Piano have sixteenth-note patterns. Dynamics include *ppp* and *8va*.

Rehearsal marks are indicated by triangles below the piano staff in the first and third systems.

perc.

Musical notation for Percussion (perc.). The staff shows a sequence of notes in the bass clef. The first measure is marked *pp*. The second measure contains a *tam-tam* instruction above a series of eighth notes, with a *lv.* (livelier) marking below. The third measure continues with a series of notes, ending with a *f* dynamic marking.

hp.

Musical notation for Harp (hp.). The staff shows a sequence of notes in the bass clef. The first measure is marked *pp* and *8va*. The second measure is marked *arco* and *8va*. The third measure continues with notes, ending with a *f* dynamic marking.

pno.

Musical notation for Piano (pno.). The staff shows a sequence of notes in the bass clef. The first measure is marked *f* and *8va*. The second measure is marked *8va*. The third measure contains a series of notes, ending with a *f* dynamic marking.

31

marimba

perc.

144

8^{va}
pp *f*

hp.

ord.

pp *f*

pno.

M

f *pp* *mf* *f*

perc.

The percussion staff features a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked *pp* at the beginning and *f* at the end of the section.

hp.

The harp staff contains several chords and a melodic line. The first two measures are marked *pp*. The final measure is marked *f* and includes the instruction "arco".

pno.

The piano staff shows a sequence of notes and rests. Dynamics are marked *f*, *pp*, *mf*, and *f*. The notation includes slurs and accents over the notes.

perc.

pp *f*

hp.

pp *f*

pno.

f *pp* *mf* *f*

ob.

Musical staff for oboe (ob.). The staff contains a single measure with a rest. In the second measure, there is a dynamic marking *f* followed by a hairpin that tapers to a dynamic marking *p*. A dotted line above the staff indicates a breath mark.

perc.

Musical staff for percussion (perc.). The staff contains a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *f*. A dotted line above the staff indicates a breath mark.

hp.

Musical staff for harp (hp.). The staff contains a melodic line. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *pp*. A dotted line above the staff indicates a breath mark. The staff includes dynamic markings *pp* and *f*, and a dynamic hairpin.

pno.

Musical staff for piano (pno.). The staff contains a melodic line. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *pp*. A dotted line above the staff indicates a breath mark. The staff includes dynamic markings *f* and *pp*, and a dynamic hairpin.

156 = ca. 100

perc.



hp.



pno.



36

5
8

ob.

159

perc.

hp.

pno.

The musical score consists of four staves: oboe (ob.), percussion (perc.), harp (hp.), and piano (pno.). The oboe staff begins with a circled measure number 36 and a boxed measure number 159. It features a dynamic marking of *f* followed by *p* with a hairpin. The percussion staff has a *pp* marking and a dynamic marking of *f*. The harp staff has *pp* markings and dynamic markings of *f* and *pp*. The piano staff has *f* and *pp* markings, and dynamic markings of *mf* and *f*. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and hairpins, as well as performance instructions like *8va* and *8va*.

5
 8 (37)
 162 ♩ = ca. 160

3
 4 = ca. 80

5
 16 ♩ = ca. 240

4
 4

ob.

perc.

hp.

pno.

f *pp* *f* *p* *pp* *mf*

bass drum cymbal

8va..... 8va..... 8va.....

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestral or chamber ensemble. It features four staves: oboe (ob.), percussion (perc.), harp (hp.), and piano (pno.). The score is divided into three measures. The first measure is in 5/8 time with a tempo of approximately 160. The second measure is in 3/4 time with a tempo of approximately 80. The third measure is in 5/16 time with a tempo of approximately 240. The oboe part starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. The percussion part includes a *pp* dynamic and features a cymbal and bass drum. The harp part starts with *pp*. The piano part starts with *f* and ends with *pp* and *mf*. There are also markings for 8va (octave up) in the piano part.

cl. frull.

bsn. flap *pp* *f* *pp*

hn. frull. non frull. *p*

tbn. *f*

perc. marimba *pp* *f*

hp. *pp* *mf* *f* arco (with the double bass bow)

pno. *f* *pp* *mf* *f*

vl. arco flaut.

vc. arco non flaut. MSP *f* *pp* flaut. MST *mf* non flaut. MSP *f*

db. pizz.

fl. 

ob. 

cl. 

bsn. 

hn. 

tpt. 

tbn. 

perc. 

hp. 

pno. 

vn. 1 

vn. 2 

vl. 

vc. 

db. 

hn. *frull.* *non frull.* *p*

tpt. *frull.* *f* *frull.* *f*

tbn. *f*

perc. *pp* *f*

vn. 1 *arco flaut.* *f*

vn. 2 *pizz.* *f*

vl. *arco flaut.* *arco flaut.*

vc. *arco non flaut. MSP* *flaut. MST* *non flaut. MSP* *OID*

db. *pizz.* *f* *pp*

bsn.

tb.

perc.

hp.

pno.

vc.

db.

The musical score consists of seven staves. The bassoon (bsn.) and tuba (tb.) parts are in the bass clef. The percussion (perc.) part includes a bass drum. The harp (hp.) and piano (pno.) parts are in the treble clef. The violin (vc.) and double bass (db.) parts are in the bass clef. The score includes various dynamics such as *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions include "mute on", "vibrate slowly", "arco", "pizz.", and "MSP". A "bass drum" symbol is present in the percussion staff. The piano part features octaves (8va) and a melodic line with a mordent. The double bass part includes a melodic line with a mordent and a pizzicato section.

Podziękowania

Prof. dr hab. Annie Zawadzkiej-Gołosz za przekazaną mi przez całe studia wiedzę, wyjątkowe, pełne wrażliwości spojrzenie na sztukę muzyczną, a także zrozumienie dla poruszonej w pracy problematyki, dociekliwość i wytrwałość w jej korektach

Moim Rodzicom za przekazanie mi, jak ważne jest podejmowanie własnych, niezależnych wyborów i jak odnaleźć odwagę, aby w nich wytrwać

Pawłowi Malinowskiemu za wielogodzinne konsultacje, wyjątkowo skuteczne podnoszenie na duchu w chwilach zwątpienia i stałe, nieocenione wsparcie

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Anny Zawadzkiej-Gołosz i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków, Data Podpis autora

MIEJSCE NA NOŚNIK USB

