

**Bettina Skrzypczak** studiowała teorię muzyki oraz kompozycję w klasie profesora Andrzeja Koszewskiego w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Umiejętności w zakresie kompozycji i muzyki elektronicznej doskonaliła w Akademii Muzycznej w Bazylei, a w zakresie muzykologii na Uniwersytecie we Fryburgu (Szwajcaria). W latach 2005-2017 była kierownikiem artystycznym założonego przez nią zespołu Ensemble Boswil, promującego młodych wykonawców i muzykę współczesną. Od roku 2011 jest zaangażowana w realizację projektu „Young Composers Project” w Boswil. W roku 2015 roku pełniła funkcję kierownika artystycznego festiwalu Tage für Neue Musik Zürich w Zurychu. Prowadzi działalność dydaktyczną jako profesor kompozycji i teorii muzyki w Wyższej Szkole Muzycznej w Lucernie oraz jako profesor wizytująca kompozycji w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Współpracowała z wybitnymi muzykami i zespołami takimi jak: Eduard Brunner, Felix Renggli, Emanuel Abbühl, Robert Kohler, Massimiliano Damerini, Wojciech Michniewski, Peter Hirsch, Pierre-Alain Monot, Pierre-André Valade, Kwartet Śląski, Amar Quartett, Collegium Novum Zürich, Basel Sinfonietta, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das SWR-Sinfonieorchester, Orchestre de Chambre de Lausanne.

## **Bettina Skrzypczak**

Hochschule Luzern-Musik

<https://orcid.org/0000-0002-8920-9219>

# **„Dynamiczne systemy” i dążenie do „stanu stabilności”. W kręgu kompozytorskich myśli**

## **Wprowadzenie**

Określenie „muzyka XX wieku” kojarzy się zwykle z rewolucyjnymi, burzącymi dotychczasowy porządek przemianami z początku wieku oraz z kształtującymi całe stulecie konsekwencjami tych zmian. W wyniku owych procesów dochodzi do przewartościowania dotychczasowych metod organizacji materiału dźwiękowego, a po części do całkowitego zdystansowania się od tradycji, czego przykładem jest ruch awangardy lat 50. i 60. To właśnie w tym czasie przypadek rządzi formą, a kojarzone głównie z harmoniką funkcyjną pojęcie tonalności nabiera konserwatywnego posmaku.

W ostatnich dekadach zaobserwować można tendencje przeciwne: z jednej strony – nasilenie prądów nawiązujących bezpośrednio do tradycji (a przez to do tonalności), zaś z drugiej – eksperymenty, które prowadzą do tworzenia całkowicie nowych systemów, powiązanych z szeroko pojętą centralizacją materiału dźwiękowego (przykładem mogą tu być eksperymenty spekralistów). W tym ostatnim przypadku odnieść można wrażenie, że to sam materiał muzyczny domaga się ujęcia w nowe,

a równocześnie podlegające zasadom wewnętrznej grawitacji, systemy. Wobec takiej sytuacji nie dziwi fakt, że przez dłuższy czas spychane na margines pojęcie tonalności wraca do łask i coraz częściej staje się przedmiotem refleksji. Używając go nie powinniśmy jednak zapominać, że ulega ono ciągłym, dynamicznym przemianom, co prowadzić może do niejednoznaczności semantycznej, a w rezultacie rodzić może wątpliwości co do jego zastosowania. Jednym słowem, w wirze przemian winniśmy zachować czujność, by nie zagubić świadomości tego, co w głębszych pokładach decyduje o istocie samego zjawiska.

Czas zapytać, jak interpretuję tonalność jako kompozytor i w jaki sposób odnoszę się do niego we własnej twórczości. Do odpowiedzi podchodzę ostrożnie, uważam bowiem, że w związku z brakiem właściwych kryteriów trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcia. Ogólnie rzecz biorąc, tonalność wiąże się dla mnie bardziej z określoną postawą poznawczą<sup>1</sup> niż wyłącznie ze sposobem organizacji materiału dźwiękowego. Interesuje mnie ono zatem w szerszym, przekraczającym granice pojęć muzycznych znaczeniu. W kontekście muzycznym jedynym pewnym punktem odniesienia jest dla mnie starogrecki termin *tónos* (τόνος) w znaczeniu siły spajającej wszystkie części makrokosmosu w jedną całość. Myśl tę rozwinę w dalszej części rozważań, poświęconej ogólnej refleksji na temat tonalności. Zajmę się również przedstawieniem własnych konkretnych rozwiązań kompozytorskich w kontekście wskazanego jej rozumienia. W centrum moich rozważań znajdzie się problematyka procesualności, którą odniosę do wybranych utworów instrumentalnych o obsadzie kameralnej i orkiestrowej. Poprzez nawiązanie do pojęcia „systemów dynamicznych” uściślę moje rozumienie procesualności, by następnie przedstawić w jaki sposób przejawia się ona w moich utworach. Rozważania te dotyczyć będą zarówno ujęcia linearnego, jak i wertykalnego. Myśli te pogłębię we fragmencie poświęconym wybranym utworom orkiestrowym: *SN 1993 J* (1995) i *Initial* (2005). Na zakończenie poddam refleksji problematykę formy i czasu muzycznego w kontekście procesualności.

Pragnę równocześnie zaznaczyć, że poruszane przeze mnie zagadnienia, również te, które są raczej domeną filozofii, wywodzę z osobistej refleksji i z własnych doświadczeń i tak należy moją ich interpretację rozumieć. Stanowią one podstawę, na której buduję mój własny program kompozytorski.

1 Myśl tę poddaję refleksji w moim utworze *anomalía Lunae media* na sopran, baryton i 15 instrumentów w trzech grupach (2007).

## **„Tonalność” jako idea. Własna perspektywa kompozytorska**

Przechodząc do szerszej zakrojonej interpretacji fenomenu tonalności, rozpocznę od pojęcia „ton”. Pochodzi ono od słowa *tonus*, łacińskiej formy starogreckiego *tónos*, które oznacza napięcie. Określenie *tónos* występuje już w pismach filozofów przedsokratejskich, wyraża ono siłę (z a s a d ę) s p a j a j ą c ą ze sobą wszystkie warstwy bytu, jak na przykład u stoika Zenona, który, zdaniem Maxa Pohlenza, utożsamia *tónos* z „siłą scalającą cały kosmos, wraz z jego wszystkimi częściami składowymi”<sup>2</sup>. Takie rozumienie tego pojęcia otwiera rozległy obszar, fascynujący zarówno naukowca, jak i artystę, fizyka i kompozytora. Wydaje się, że przywołanie tej pierwotnej, starogreckiej definicji pojęcia *tónos*<sup>3</sup> pozwala nie tylko na poszerzenie znaczenia tonalności, ale także, w jakimś sensie, na oderwanie się od zjawisk kojarzonych z tonalnością funkcyjną, obowiązującą w twórczości muzycznej od XVII do XX wieku, lub też od muzyki modalnej.

Odnosząc myśl Zenona („siła scalająca cały kosmos, wraz z jego wszystkimi częściami składowymi”) do muzyki, można powiedzieć, że *tónos* (tonalność) jest siłą spajającą od wewnątrz kosmos z d a r z e n n a t u r y m u z y c z n e j, umożliwiającą tworzenie zależności pomiędzy nimi oraz będącą przyczyną określonych „zachowań” materii muzycznej (np. napięcia i odprężenia). Przy czym pod pojęciem zdarzeń muzycznych rozumiem zarówno fenomeny natury wyłącznie akustycznej (np. definiowane przez parametry akustyczne, decydujące o barwie instrumentu), jak i te, które związane są z indywidualnym tworzeniem przez kompozytora określonego systemu języka muzycznego, wraz z jego gramatyką i szeroko rozumianą warstwą znaczeniową. Tak definiowana tonalność nie jest zatem jedynie konkretną kategorią historyczną, lecz pojmowana być może jako psychologicznie uwarunkowany stan wewnętrzny twórcy. Istotą tego stanu jest poszukiwanie zależności pomiędzy permanentnie wyczuwalnym nadrzędnym sensem, spajającym pewną całość, a jego przejawami w konkretnych zdarzeniach, w tym przypadku – w zdarzeniach muzycznych.

2 Oryg. „Schon Zenon hat in dem Tonos die Kraft gesehen, die den Makrokosmos wie seine Teile zusammenhält. [...] Auch der Zusammenhalt des ganzen Kosmos ist durch diesen Tonos bedingt” („Już Zenon widział w *tónos* siłę spajającą makrokosmos i jego części [...] Również spójność całego kosmosu pozostaje zależna od *tónos*”), cyt. za: Max Pohlenz, *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1992, s. 75 (jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki).

3 M. Pohlenz, *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung...*, s. 75.

### • Idea a czas

Choć wszelkie procesy twórcze umiejscowione są w czasie i przebiegają w zmieniającym się otoczeniu, to cel, ku któremu zwraca się tworzący artysta lub naukowiec, może leżeć poza horyzontem czasu. Widoczny staje się zatem rodzaj dualizmu, którego świadomi byli już starożytni Grecy, uwzględniający z jednej strony powstawanie i przemijanie w czasie, zaś z drugiej – idee leżące poza czasem. Ze znanych mi kompozytorów XX wieku żaden nie uchwycił tej problematyki lepiej niż Iannis Xenakis, wprowadzający (na wzór idei platońskich) pojęcia: „struktury umiejscowione w czasie” (*structures musicales en-temps*) i „struktury umiejscowione poza czasem” (*structures musicales hors-temps*)<sup>4</sup>.

To wyobrażenie abstrakcyjnych, a zarazem stabilnych jakości, dopuszcza również wyobrażenie o emanującej z nich fikcyjnej sile grawitacji (wywołującej w kontekście czasowości różne skutki). Mimo że otaczające nas zjawiska świata materialnego i sama myśl ludzka znajdują się z naszego punktu widzenia w ciągłym ruchu i nieustannie zmienia się perspektywa postrzegania, to działanie idei pozostaje nadrzędne. Dlatego też nowe style i techniki kompozytorskie rozumiem jako różne, coraz to nowsze punkty widzenia usytuowane w czasie i w przestrzeni poznawczej.

W tym kontekście mówić by też można o różnorodnych wariantach tonalności i powstających na jej bazie systemach. I tak system funkcyjny dur-moll, oparty na obiektywnych regułach o przejrzystej strukturze, a przez to dostępny dla szerokiej rzeszy słuchaczy, był tylko jednym z przejawów tonalności. Podobnie jak w mechanice klasycznej Izaaka Newtona – w której, dzięki zastosowaniu celowych uproszczeń, złożone mechanizmy działające w naturze ujęte zostały w uniwersalne równania matematyczne – tak i w muzyce wprowadzenie systemu temperowanego (opartego również na uproszczonym porządku), przy jednoczesnym stosowaniu łatwo rozpoznawalnej gramatyki i metryki muzycznej, umożliwiło stworzenie przejrzystego języka, a równocześnie systemu o wyraźnie wyczuwalnym centrum „gravitacji”, zespolonego z ideałami harmonii i piękna. Stał się on, jak wiadomo, jednym ze szczytowych momentów historii muzyki europejskiej.

4 Pojęcia te poddane zostały dokładnej analizie przez szwajcarskiego muzykologa André Baltenspergera w publikacji *Iannis Xenakis und die stochastische Musik*, Paul Haupt, Bern, Stuttgart, Wien 1996, s. 409.

Jednakże już w okresie wczesnego romantyzmu w ramach systemów filozoficznych pojawiły się nowe koncepcje, stawiające pod znakiem zapytania Newtonowski model postrzegania rzeczywistości. Znajdujemy je w pismach filozofów wczesnoromantycznych: Novalisa, Friedricha Schlegla i Friedricha Wilhelma Schellinga. Co ciekawe koncepcje te występują na długo przed systemowymi zmianami w fizyce i matematyce końca XIX i początku XX wieku, które wprowadzały nową interpretację czasu i przestrzeni i podważały dotychczasowe teorie o charakterze uniwersalnym. Szczególnie istotnym momentem zdaje się być zaakceptowanie złożoności i niejednoznaczności widzenia rzeczywistości. W tym kontekście zadaniem artysty staje się bazujące na ściśle subiektywnym postrzeganiu odkrywanie („filtrowanie”) i twórcze interpretowanie tego, co jego zdaniem w tej rzeczywistości najistotniejsze<sup>5</sup>.

W rozważaniach Novalisa fascynowała mnie zawsze myśl dotycząca fenomenu chaosu, pojmowanego jako skomplikowany system o cechach inteligentnej, wewnętrznej organizacji, egzystującego jako „racjonalnie uporządkowana złożoność”<sup>6</sup> (warto tu ponownie przywołać starogreckie pojęcie *tónos* w znaczeniu siły zespalającej). Chaos nie jest zatem synonimem nieładu i przypadkowości, lecz skomplikowanym procesem, podlegającym samoorganizacji od wewnątrz, który przez swoją złożoność nie daje się zdefiniować za pomocą skończonych reguł i pojęć czysto racjonalnych. Staje się on dynamicznym procesem, wartym poznania ze względu na swoją złożoność. W kontekście takiego rozumienia chaosu również sam akt twórczy nabiera znaczenia permanentnego poszukiwania niedającej się nigdy do końca zgłębić rzeczywistości. Tak właśnie rozumiem mój program kompozytorski.

- 
- 5 Warto tu przywołać myśl Novalisa: „Der ächte Beobachter ist Künstler – er ahndet das Bedeutende und weiss aus dem seltsamen, vorüberschreitenden Gemisch von Erscheinungen die Wichtigsten herauszufühlen” („Prawdziwym obserwatorem jest artysta – przeczuwający to, co istotne i potrafiący z przepływającego wciąż morza zjawisk wyłowić [dosł. wyczuć] te najważniejsze”), cyt. za: Novalis, *Aus den Freiburger naturwissenschaftlichen Studien (Z freiburgerskich studiów przyrodniczych)* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999, s. 470.
- 6 Por. „In der künftigen Welt ist alles, wie in der ehemaligen Welt – und doch alles ganz Anders. Die künftige Welt ist das Vernünftige Chaos – das Chaos, dass sich selbst durchdrang [...]” („W przyszłym świecie wszystko będzie podobne do tego, co w świecie dzisiejszym, a jednak będzie zupełnie inaczej. Przyszły świat stanie się rozsądnym chaosem – chaosem, który sam siebie przenika [...]”), cyt. za: Novalis, *Das allgemeine Brouillon* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom II, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999, s. 514.

## O mojej muzyce myśli kilka

### • Procesualność w kontekście „systemów dynamicznych” i ich „stanów”

O ile moje dotychczasowe rozważania dotyczyły w znacznej mierze sfery ideowej, to w dalszej części przejdę do omówienia zjawisk natury bardziej praktycznej, związanych bezpośrednio z własnym językiem muzycznym. Centralne miejsce zajmie przy tym problematyka procesualności, która odgrywa nadrzędną rolę w organizowaniu materiału dźwiękowego. Procesualny charakter mojej muzyki przejawia się zarówno w warstwie mikro- jak i makroformy, w tworzeniu pojedynczych brzmień (np. w ramach wielodźwięków), przebiegów linearnych (ewolucja szeregów interwałowych) i struktur wertykalnych („dynamiczne pola” harmoniczne).

W celu uzyskania przejrzystości terminologicznej winnam wyjaśnić, że z pojęciem procesu wiąże zarówno jego wariant deterministyczny (wydarzenia muzyczne powiązane są ze sobą w kauzalny sposób), jak i wariant natury stochastycznej, w którym naczelną rolę odgrywa przypadkowość. Obie formy znaleźć można w moich kompozycjach. W tym drugim wariantcie spotykamy się z niespodziewanymi zwrotami akcji, które na pozór wykazują cechy przypadkowości, jednak w ramach całościowej koncepcji formy mają swoje logiczne uzasadnienie. Mówiąc o koncepcji całościowej mam na myśli pewien nadrzędny system, który określić by można mianem „systemu dynamicznego”. Aby dokładniej wyjaśnić, co rozumiem pod tym pojęciem, odniosę się do obecnej w publikacji Katarzyny Zahorodnej ogólnej definicji „systemu dynamicznego”, stosowanej przez autorkę w odniesieniu do procesów poznawczych. Stwierdza ona, że „s y s t e m d y n a m i c z n y [B.S.] jest złożeniem elementów czy własności, które rozwijają się w czasie ciągłym, równocześnie i wzajemnie determinując się. Systemy te stanowią niejako układy wchodzących ze sobą w reakcje zmian”<sup>7</sup>. W dalszym ciągu wywodu dowiadujemy się, że tego typu systemy dynamiczne „[...] składają się z wielu podsystemów, które działają i wpływają na siebie. Dodatkowo charakterystyczne struktury [...] nie są widoczne ze statycznego, pojedynczego punktu, lecz ujawniają się ewoluując w czasie”<sup>8</sup>. Definicję systemów dynamicznych cytuję nie bez powodu, widzę bowiem analogię pomiędzy jej zasadniczym sensem, a sposobem kształtowania

7 Katarzyna Zahorodna, *Problem reprezentacji umysłowych w rozszerzonych systemach poznawczych*, Wydawnictwo Fundacji „Projekt Nauka”, Wrocław 2015, s. 138.

8 K. Zahorodna, *Problem reprezentacji umysłowych...*, s. 139.

materiału dźwiękowego we własnych kompozycjach<sup>9</sup>. I tak na przykład „podsystemy” dźwiękowe, będące składowymi kompozycji orkiestrowych, występujące częstokroć poliwarstwowo, wpływają wzajemnie na siebie generując „energię”, będącą siłą napędową dalszych zdarzeń muzycznych. Można by zatem powiedzieć, że systemy te wzajemnie się determinują. Biorą one udział w budowaniu dramaturgii danego utworu, a co za tym idzie, w tworzeniu określonego, przystającego do kształtowania materii muzycznej modelu formy<sup>10</sup>. Z kolei występujące w ramach złożonych struktur, ewoluujące w czasie szeregi interwałowe, ukazują swą wewnętrzną logikę zmian niejako stopniowo – ujawniają się ewoluując w czasie. Dla słuchacza staje się ona zrozumiała dopiero w kontekście dłuższego fragmentu utworu.

Równie ważnym czynnikiem wpływającym na kształtowanie narracji muzycznej moich utworów jest centralizacja określonych stanów w materiale muzycznego. Tego typu stany materii dźwiękowej pojawiają się zwykle w punktach węzłowych kompozycji i związane są z okresową stabilizacją. Przykładem może być pojawienie się dźwięku centralnego, centralnego szeregu interwałowego, a także wystąpienie dominującej struktury wertykalnej lub barwy. Stan taki może też zostać określony przez fakturę jednej warstwy (jej gęstość), stopień jej ruchliwości (lub brak ruchu) oraz poprzez charakteryzującą dany odcinek utworu gęstość i rodzaj ruchu, jakiemu poddana jest materia dźwiękowa (*glissanda*, przebiegi mikrointerwałowe, przebiegi skalowe, przebiegi „skokowe”). Jeszcze innymi czynnikami określającymi taką chwilową centralizację mogą być: stopień ostrości struktury (w przeciwieństwie do jej nieostrości) lub też siła emanacji materiału (stopień „rozświetlenia” struktury wertykalnej od wewnątrz<sup>11</sup>). Określone stany poszczególnych odcinków kompozycji nie wykluczają w żadnym razie istnienia jakości nadrzędnej (rozumianej jako idea spajająca utwór), która będąc niejako esencją czy sensem całości, wykazuje się stałością. Zachodzące procesy są zatem w pewnym sensie poszukiwaniem tego stanu optymalnego.

9 Przynajmniej w odniesieniu do kompozycji orkiestrowych, w których występuje wielowarstwowość, np. *SN 1993 J* na orkiestrę (1995), *Koncert* na obój i orkiestrę (1995/1996), *Koncert* na fortepian i orkiestrę (1998), *Initial* na orkiestrę (2005).

10 Moim ideałem jest permanentna odnowa tworzącej się „od wewnątrz” formy. Dlatego też powstanie każdej nowej kompozycji wiąże z odmiennym modelem formalnym.

11 Struktury takie określam mianem „struktur rozświetlanych od wewnątrz”. Określenia tego używam w odniesieniu do współbrzmień wertykalnych będących kombinacją multifonów instrumentów dętych z innymi brzmieniami, wykazującymi się brakiem stabilności i posiadającymi określone walory barwowe (jasność).



### • Organizacja materiału dźwiękowego w utworach instrumentalnych

Omówione aspekty, takie jak procesualność czy też systemy dynamiczne i ich stany, określają w sposób ogólny pewną ważną (choć niejedyną) koncepcję kompozytorską, obecną w moich utworach począwszy od roku 1995<sup>12</sup>.

Logiczną kontynuacją dotychczasowych wywodów winna być myśl poświęcona zasadom organizacji materii muzycznej wewnątrz tych systemów. W dalszej części omówię te zasady, skupiając się przede wszystkim na przykładach ilustrujących dialektyczną zależność pomiędzy stanami niestabilnymi oraz ich przeciwieństwem – stanami stabilnymi (występującymi zarówno w wymiarze linearnym, jak i wertykalnym). Pośrednio nawiążę w ten sposób do pojęcia *tónos*, jako siły permanentnie działającej i spajającej mikro- i makrokosmos „dynamicznych zdarzeń”.

### • Linia jako samodzielny środek wyrazu i jako część warstwy

Linia jako konstrukcja jest śladem wewnętrznej siły – wewnętrznego napięcia. Wchodząc w relacje natury kontrapunktycznej z inną linią (lub liniami), ulega ona niejako wpływom siły z zewnątrz, a wzajemne relacje pomiędzy liniami prowadzą do stwarzania nowych napięć. W ramach mojego języka muzycznego interesują mnie szczególnie takie sytuacje, w których dochodzi do „ocierania się” poszczególnych linii o punkty graniczne (rodzaje lokalnych centrów), do których przybliżają się one lub od nich oddalają.

Przykładem takiej relacji mogą być pierwsze takty kompozycji *Riss* (2016) na saksofon altowy, wiolonczelę i fortepian, przy czym punktem granicznym jest dźwięk *es*<sup>1</sup>. Ze względu na ograniczoną liczbę instrumentów nietrudno śledzić rozwój partii każdego z nich. Dźwięk *es*<sup>1</sup> w partii saksofonu, rozpoczynający utwór w dynamice *piano*, statyczny i centralny dla tego odcinka, okrążony zostaje przez falistą, poruszającą się krokami sekundowymi (zawierającą *glissanda* i ćwierćtony) linię melodyczną wiolonczeli. Linia ta na krótko osiąga dźwięk *es*<sup>1</sup>, by ponownie się od niego oddalić. Zbliżenie się do granicznego punktu wiąże się zawsze ze wzrostem napięcia, a napięcie z kolei prowadzi do wzmożonej koncentracji. Słuchacz zostaje niejako przygotowany do

<sup>12</sup> Ważną cezurą jest tu kompozycja orkiestrowa *SN 1993 J*.

wniknięcia w rozpoczynający się właśnie proces metamorfozy impulsu wyjściowego. W omawianym fragmencie zależało mi na wywołaniu u słuchacza maksymalnej koncentracji, a tym samym przygotowaniu go na rozpoczynający się właśnie proces metamorfozy impulsu wyjściowego (przykł. 1).

Bettina Skrzypczak  
**RISS**  
für Altsaxophon in Es, Violoncello und Klavier

J ca. 72, senza misura  
Lento, ohne Luftzeräusch

The image shows a page of a musical score for the piece 'RISS' by Bettina Skrzypczak. The score is for Alto Saxophone (Sax.), Cello (Vc.), and Piano (Klavier). It features dynamic markings such as ppp, p, pp, mf, and f, along with performance instructions like 'quasi recitativo' and 'al niente'. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

Przykład 1. Bettina Skrzypczak, *Riss* na saksofon altowy, wiolonczelę i fortepian (2016), t. 1-9

O ile w pierwszych taktach utworu *Riss* istnieje statyczny, wykazujący się ciągłością w czasie punkt odniesienia ( $es^1$  w partii saksofonu), to w solowej kompozycji *Movement* poszukiwanie tego punktu jest niejako genezą całego pięciominutowego utworu. Realizuję pomysł zakomponowania dynamicznego procesu, którego nośnikiem staje się arabskowska, pozostająca w ciągłym ruchu (*mouvement*) linia melodyczna. W okresie powstawania kompozycji często przywoływałam w pamięci zdanie Novalisa z jego *Fichte-Studien* (1795/1796), w którym nawiązuje on do potencjału tkwiącego w intensywnie przeżytym momencie<sup>13</sup>. Tego rodzaju skoncentrowane doświadczenie chwili, przy równoczesnej świadomości umiejscowienia jej w kontekście całościowym, zawiera w sobie niesłychaną dynamikę, ponieważ nadaje ono głębszy sens przebiegającym tu i teraz wydarzeniom. Wydarzenia te, będące

13 Zdanie to brzmi: „In jedem Augenblicke, in jeder Erscheinung wirckt das Ganze [...]“ („W każdej chwili, w każdym zjawisku, przejawia się całość”), cyt. za: Novalis, *Fichte-Studien* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom II, Darmstadt 1978, s. 159.

w ruchu, skierowane są ku imaginowanemu punktowi grawitacji. Przy czym odczuwany subiektywnie przepływ czasu ma charakter niejednorodności (odnosimy wrażenie, że przebiega raz szybciej, raz wolniej), wydaje się odmienny od czasu odmierzanego w jednostkach fizycznych. Podobnie, kiedy podążając wzrokiem za linią o kształcie arabski zatracamy poczucie orientacji w przestrzeni, tak i koncentrując się na kapryśnych i pozostających w ciągłym ruchu brzmiących liniach i barwach dźwiękowych, zapominamy o czasie w znaczeniu fizycznym (tzn. jako kategorii obiektywnej). Odczuwamy jego przepływ raczej poprzez same wydarzenia, przez ruch i kształty „obiektów” dźwiękowych, które zmysłowo postrzegamy<sup>14</sup>.

W omówionych dotąd dwóch przykładach linia melodyczna stanowiła wartość samą w sobie. W cechujących się złożoną strukturą utworach kameralnych lub orkiestrowych sytuacja jest bardziej skomplikowana, ponieważ dochodzi do nakładania się na siebie różnego typu zrytmizowanych przebiegów linearnych, będących równocześnie częścią struktur harmonicznymi, takich jak np. *glissanda*, następstwa mikrointerwałowe, skalowe lub „modulujące” szeregi interwałowe. Rodzaj ukształtowań linearnych powiązany jest ściśle z typem wyrazowości danego odcinka utworu. I tak na przykład płynne, postępujące małymi krokami interwałowymi *glissanda* i szeregi ćwierćtonowe powiązane są z określonym typem wyrazowości: z liryzmem lub silną ekspresywnością. W utworze *Initial* na orkiestrę nawarstwianie tego typu linii i zawile kombinacje pomiędzy nimi prowadzą do potęgowania lokalnych napięć, a co za tym idzie, do ekspresji o charakterze *lamento*. Przy czym określony dźwięk centralny, wokół którego przebiegi te w danym momencie oscylują, nie jest wartością stałą, lecz jednym z sukcesywnie pojawiających się, coraz to nowszych centrów (porządek wysokości). Płynne linie, organicznie postępujące w czasie i w wyznaczonej przez wysokości dźwięku przestrzeni, oddalają się stopniowo lub skokowo od pierwotnego punktu odniesienia i poszukują nowego. Przykładem opisanego procesu niech będzie fragment występujący w t. 249-252 utworu *Initial* na orkiestrę symfoniczną (przykł. 2, s. 173).

14 Problematyce czasu poświęcę więcej uwagi we fragmencie *Forma a czas*.

249

Fl

Ob

Cl

Fg

Tr

Gr

Vn I

Vn II

Vle

Vc

Cb

legato, non vibr.

Przykład 2. Bettina Skrzypczak, *Initial* na orkiestrę symfoniczną (2005), t. 249-252

Struktury wertykalne będące wypadkową ruchu poszczególnych linii poprzez pojawianie się definiowanych w różny sposób centrów, zyskują rozpoznawalne kontury i ulegają przejściowemu

„zakotwiczeniu” w świadomości słuchacza. Opisaną sytuację porównać by można w pewnym sensie z występującym w dawniejszej muzyce modulacją, która istnieje w hierarchicznie uporządkowanej przestrzeni harmoniczej. Ze względu na interesujący mnie aspekt przestrzenności w muzyce, poszukuję nowych rozwiązań, pozwalających na stwarzanie ekwiwalentów tego rodzaju procesów. Do zagadnienia powrócę jeszcze w dalszej części artykułu, dotyczącej struktury wertykalnej składów orkiestrowych.

Interesujący jest jeszcze jeden ze sposobów kształtowania warstwy linearnej, a mianowicie tworzenie szeregów interwałowych przebiegających w maksymalnie szybkich tempach („ruchliwe komórki”). Punktem wyjścia jest stworzenie szeregu centralnego, który zostaje następnie poddany przemianom. Przemiany te mogą następować w dwojaki sposób. W pierwszym wariacie mamy do czynienia z permutowaniem pierwotnego szeregu, tworzeniem różnych konstelacji pomiędzy definiującymi go (zawsze tymi samymi) dźwiękami, przy równoczesnym wydłużaniu lub skracaniu ciągu dźwięków<sup>15</sup>. W drugim wariacie porządek interwałowy ulega sukcesywnym zmianom, mającym charakter ewolucyjny, przy czym następujące po sobie szeregi są rozpoznawalne jako etapy przebiegającego procesu<sup>16</sup>. Metoda tworzenia tego typu szeregów znajduje zastosowanie przede wszystkim w utworach na zespół o większym składzie i w utworach orkiestrowych. Ich nawarstwianie prowadzi do powstawania płynnej, pulsującej wewnętrzny życiem, tkanki dźwiękowej.

### • Plastyczny charakter dźwięku i brzmienia

W dalszej części wywodu chciałabym dotknąć problematyki brzmieniowości jako wartości akustycznej i estetycznej. Rozwinięcie tego typu świadomości staje się możliwe poprzez kontakt kompozytora z żywym dźwiękiem w trakcie eksperymentowania – w bezpośrednim kontakcie z instrumentalistą, bądź w studiu wyposażonym w instrumenty

15 Jako przykład posłużyć może proces przemian zapoczątkowany w partii skrzypiec I (skrzypce 6.) w taktach 56-57, w utworze *Initial* na orkiestrę: *gis-g-b-a-b-gis, a-g-gis-b-a-b-gis, b-a-b-gis-a-b-gis-a* [...]. *Initial* na orkiestrę, Ricordi, München 2005, s. 10.

16 *Initial* na orkiestrę: przykładem może być końcowa faza procesu rozpoczętego w odcinku oznaczonym cyfrą 16. Ciągi interwałowe definiujące tę fazę przebiegają w następujący sposób:  $c^2-h^2-es^2-f^2-e^2-b^2-d^2, cis^2-a^2-gis^2, a^2-gis^2, d^2-cis^2-a^2-gis^2-fis^2-g^2-b^2$  [...]. *Initial* na orkiestrę..., s. 12.

elektroniczne. W mojej pracy kompozytorskiej doświadczenia takie nasiliły się w latach 1991-1993, kiedy w centrum zainteresowań znalazła się muzyka elektroniczna. W tym czasie spędzałam wiele godzin w studiu<sup>17</sup>, eksperymentując i rejestrując efekty moich działań na taśmie. W trakcie tych eksperymentów (przede wszystkim związanych z syntezą dźwięku) odkrywałam zawarty w dźwiękach, niezmiernie zróżnicowany i dynamiczny mikrokosmos zdarzeń. Doświadczenia te uświadomiły mi, że zarówno pojedynczy dźwięk, jak i brzmienie w istocie nie są statycznymi stanami, lecz raczej dynamicznymi procesami, a brząca substancja ulega ciągłym przekształceniom. Kilka lat później punkt ciężkości przeniósł się na komponowanie muzyki dla żywego wykonawcy; uzasadnieniem takiego wyboru był preferowany przeze mnie rodzaj ekspresji, możliwy do osiągnięcia jedynie na polu muzyki akustycznej. Jednak eksperymenty przeprowadzone w zakresie muzyki elektronicznej dały mi możliwość głębszego zrozumienia fenomenów natury brzmieniowej: ich wewnętrznej struktury, indywidualnego istnienia w czasie, a także ich procesualnego charakteru. Dystans powstały w stosunku do harmoniki tradycyjnej (mam tu na myśli przede wszystkim struktury bazujące wyłącznie na systemie temperowanym) pozwolił mi na tworzenie nowych jakości brzmieniowych, a sama muzyka nabrała dla mnie cech żywej, plastycznej substancji, która jest w stanie przyjmować najrozmaitsze formy i emanować przeróżnymi barwami.

Wychodząc z założenia, że każdy pojedynczy dźwięk zawiera w sobie mikrokosmos zdarzeń natury akustycznej, które nie są słyszalne przy użyciu tradycyjnych technik gry, staram się docierać do tych ukrytych obszarów. I tak na przykład przeprowadzam eksperymenty w zakresie multifonów, wiodące niejako do rozbijania jedności dźwięku i pozwalające na uzyskiwanie nowych jakości brzmieniowych. Eksperymenty tego typu powiązane są zawsze z określoną całościową koncepcją harmoniczną.

Ze względu na niestabilny stan wewnętrzny multifonów nadają się one doskonale do tworzenia brzmień o dynamicznym charakterze i brzmień o nieostrych konturach (określam je też mianem brzmień „niejednoznacznie zdeterminowanych”). Te nowe brzmienia instrumentów solowych (dętych) stają się następnie integralną częścią struktur bardziej złożonych (wyższych).

---

17 Bazylea, Szwajcaria – Elektronisches Studio der Musikhochschule Basel.

Większość używanych dzisiaj instrumentów niewiele różni się od tych, które stosowano na początku XX wieku, zatem poprzez tworzenie uzyskanych na drodze syntezy barw kombinowanych, staram się ten brak kompensować. Przykładem może być fragment pochodzący z utworu *...e subito parlando* na fortepian, flet, obój, klarnet, fagot i waltornię, z 2012 roku (przykł. 3).

Przykład 3. Bettina Skrzypczak, *...e subito parlando* na fortepian, flet, obój, klarnet, fagot i waltornię (2012), t. 235-237

Pragnę również zwrócić uwagę na rolę fortepianu w tego typu konstelacjach brzmieniowych. Jak wiadomo na klawiaturze możliwe jest generowanie dźwięków o brzmieniu ograniczonym porządkiem półtonowym i temperacją<sup>18</sup>. Uderzony w określonym momencie klawisz inicjuje proces, w który wykonawca nie może bezpośrednio ingerować. Tę systemowo uwarunkowaną redukcję klawiatury do kroków półtonowych wykorzystuję do tworzenia brzmień określonego typu; w brzmieniach tych funkcją fortepianu staje się rysowanie jednoznacznych (ostrzych) konturów bardziej złożonych struktur. Dźwięki definiujące strukturę wertykalną akordów fortepianu tworzą wówczas granicę, którą jest wypełniana lub okalana „płynną substancją” generowaną przez inne instrumenty (przykł. 4, s. 177).

18 Wprawdzie już na początku XX wieku pojawiły się próby tworzenia klawiatury pozwalającej na wydobywanie mikrotonów, ale do dzisiaj fortepiany z taką klawiaturą kojarzą się zwykle jedynie ze sferą eksperymentów.

Przykład 4. Bettina Skrzypczak, *Illuminationen* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2008), t. 259-260

W przypadku tworzenia płynnych struktur brak mikrotonów na klawiaturze fortepianu kompensują przez wypełnianie przestrzeni pomiędzy półtonami krokami mikrotonowymi generowanymi przez instrumenty smyczkowe lub dęte (przykł. 5).

Przykład 5. Bettina Skrzypczak, *Illuminationen* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2008), t. 278-280



W przedstawionym fragmencie utworu (przykł. 5), stosuję również efekt wynikający z techniki szybkich repetycji pojedynczych dźwięków lub współbrzmień w partii fortepianu, przy jednoczesnym przyciskaniu klawisza do ½ jego wysokości i lekkim przyciskaniu pedału. Powoduje to wrażenie drgania, a co za tym idzie, niewyraźności ukształtowań linearynych i wertykalnych. W tym przypadku funkcją fortepianu nie jest tworzenie ostrych konturów struktury. Wręcz przeciwnie, poprzez opisany efekt staram się tę ostrość zniwelować. W połączeniu z glissandowymi pochodami wykonywanymi na wiolonczeli powstaje, wykazujące się płynnością konturów, narastające brzmienie<sup>19</sup>.

Mam nadzieję, że przedstawione dotąd przykłady pozwalają lepiej zrozumieć, w jaki sposób organizacja materiału dźwiękowego w moich utworach służy idei procesualności. Przykłady te dotyczyły w głównej mierze obsady kameralnej; w dalszej części moje rozważania odniosę do struktur wyższego rzędu, występujących w utworach na większe składy.

#### • Organizacja struktur wyższego rzędu na przykładzie utworów orkiestrowych *SN 1993 J* i *Initial*

Generalnie w utworach orkiestrowych niejako automatycznie dochodzi do tworzenia struktur wyższego rzędu, a w związku z tym – do bardziej skomplikowanej zależności pomiędzy warstwą strukturalną utworu, a jego formą i rozwojem w czasie. Może pojawić się zatem pytanie: w jaki sposób sytuacja tego typu podlega kontroli, czy dokładniej, jakie prawa rządzą organizacją muzycznej materii.

Począwszy od powstałej w roku 1995 kompozycji *SN 1993 J* na orkiestrę (nazwa gwiazdy supernowej) widoczny staje się w moich kompozycjach orkiestrowych<sup>20</sup> wpływ tematyki chaosu, która zajmowała mnie szczególnie w latach 90. Moje doświadczenia dotyczące fenomenu chaosu płyną z dwóch źródeł. Jednym z nich jest myśl niemieckich filozofów wczesnoromantycznych, w tym przede wszystkim Novalisa, dla którego chaos nie jest synonimem nieładu, lecz skomplikowanym procesem, podlegającym samoorganizacji od wewnątrz<sup>21</sup>. Drugim źródłem jest

19 Proces ten rozpoczyna się już w takcie 271.

20 Uwaga ta dotyczy takich utworów, jak: *SN 1993 J* (1995), *Koncert na fortepian i orkiestrę* (1999), *Phototaxis* na orkiestrę smyczkową (2003), *Initial* na orkiestrę (2005).

21 Oryg. „das vernünftige Chaos, das Chaos, dass sich selbst durchdrang” („rozsądny, sam siebie przenikający chaos”), cyt. za: Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom I..., s. 514.

powstała na gruncie nauk przyrodniczych teoria chaosu. W jej kontekście sięgam do reguł matematycznych, pomocnych w organizacji bardziej skomplikowanych procesów, jak np. w *SN 1993 J*, gdzie znajdujemy ślady matematycznej teorii Li/Yorka. *SN 1993 J* to utwór o szczególnym dla mnie znaczeniu, ponieważ podejmuję w nim szeroko zakrojony eksperyment operowania wielkimi masami dźwiękowymi o silnym stopniu złożoności (rodzaj „zorganizowanego chaosu”), które podlegają wewnętrznej organizacji. Właściwością tych mas dźwiękowych, które określam mianem „ruchomych pól dźwiękowych”, jest ich permanentna metamorfoza.

Występujące w kompozycji rozwiązania strukturalne, takie jak: zmienna struktura interwałowa, różna gęstość, wyrazistość lub zamazanie struktur, współbrzmienia zdeterminowane oraz niejednoznacznie zdeterminowane, wykazują ścisły związek z dramaturgią utworu, która ma charakter procesualny. W tym miejscu chciałabym nawiązać do mojej myśli, dotyczącej systemów dynamicznych i oddziałujących wzajemnie na siebie podsystemów<sup>22</sup>. Jeśli odniesiemy tę myśl do „zachowań” materii muzycznej omawianej kompozycji, zauważymy analogie. I tak rezultatem nakładania się na siebie różnie zdefiniowanych pod względem struktury warstw (podsystemów) jest wielowarstwowość, w której poszczególne warstwy wykazują różne własności i wzajemnie na siebie oddziałują. Warstwy te mogą mieć charakter statyczny (procesualność pojawia się wówczas poprzez nakładanie się na siebie różnie zbudowanych warstw) lub ulegać same w sobie przekształceniom.

Wypadkową oddziałujących na siebie warstw stają się lokalne kulminacje, dające równocześnie początek dalszym procesom (przykł. 6, s. 180).

Pojawiające się w utworze solowe partie fletu (we wstępnej fazie utworu – t. 44 i w jego zakończeniu – ostatni takt) stanowią kontrast w stosunku do złożonych mas dźwiękowych. Symbolizują one pierwiastek subiektywny (głos ludzki), występujący w opozycji do niepojętych zjawisk i procesów, jakim ulega przekształcająca się kosmiczna materia.

---

22 Por. fragment *Procesualność w kontekście „systemów dynamicznych” i ich „stanów”* niniejszego artykułu.

5  
4 76

1) Pize od libitum, zwischen angegebenen Tönen.

- 20 -

Przykład 6. Bettina Skrzypczak, SN 1993 J na orkiestrę (1995), t. 76-78

Eksperymenty zapoczątkowane w *SN 1993 J* podlegają ewolucji w kolejnych utworach orkiestrowych. Jako przykład posłużyć może powstała w 2005 roku kompozycja orkiestrowa *Initial*. Następuje tu kumulacja doświadczeń zdobytych wcześniej na polu muzyki kameralnej i orkiestrowej (od *SN 1993 J* począwszy, po powstały w roku 1998 *Koncert fortepianowy i Phototaksis* na orkiestrę smyczkową, 2002). Rozwijam w nim wspomnianą już technikę ewoluujących szeregów interwałowych, pozwalającą na stopniowe przekształcanie tkanki dźwiękowej od wewnątrz („ruchliwe komórki”). Te przebiegające w szybkim tempie szeregi interwałowe, których określone odcinki ulegają przekształceniom (poszczególne interwały są sukcesywnie zastępowane innymi), nakładają się na siebie, powodując płynne zmiany harmoniki. W efekcie powstają „ruchome pola harmoniczne”, stwarzające wrażenie migocących. W zakresie notacji mogą one przypominać ukształtowania aleatoryczne, jednakże w swej istocie różnią się od nich w zasadniczy sposób – zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym podlegają ścisłej kontroli i mają charakter transformujący. Punktem odniesienia do techniki aleatorycznej może być natomiast komponent nieostrości (przykł. 7, s. 182).

W innych przypadkach te „ruchliwe komórki” mogą wykazywać charakter stabilny; wówczas materiał dźwiękowy nie ulega ewolucji. Przez to także harmonika wykazuje się większym stopniem stabilności, zostaje ona niejako „scentralizowana” przez powtarzalność szeregów.

Należałoby może skomentować dokładniej użyte przeze mnie pojęcie „nieostrości”. Jednym ze środków, za pomocą których muzycznie określam ten stan, jest mikrointerwalika, powodująca rozmywanie konturów. Mikrointerwały stosuję również do tworzenia wymienionych wcześniej struktur, nazwanych przeze mnie „strukturami rozświetlanymi od wewnątrz”. Są to struktury, które oprócz konturów tworzonych przez stabilne wysokości dźwięków (definiujących ich harmonikę), uzyskują w ramach tych konturów – niejako od wewnątrz – dodatkowy wymiar, nadający im charakter „płynności”; sprawiają wrażenie emanujących jasną barwą. Powstaje ono w wyniku tworzenia odpowiednich kombinacji barwowych i subtelnych zmian mikrointerwałowych, wywołujących odczucie drgania<sup>23</sup>. Ze względu na zwiększoną liczbę kombinacji, technika ta pozwala na uzyskanie jeszcze bogatszych jakości barwowych w utworach orkiestrowych.

---

23 Por. fragment *Plastyczny charakter dźwięku i brzmienia*.

Przykład 7. Bettina Skrzypczak, *Initial* na orkiestrę symfoniczną, t. 69-72

### • Forma a czas

Aby uściślić występującą w większości moich utworów koncepcję kształtowania czasu i powiązanej z tym dramaturgii, posłużę się analogią do nieposkromionej rzeki Heraklita, która nieustannie płynie i zabiera ze sobą wszystko, co napotka na swej drodze. W analogii do rzeki heraklitańskiej zmieniający swe kształty dźwięk jest dla mnie zjawiskiem wykazującym się organicznie umotywowaną ciągłością; można go porównać do żywej, poruszającej się i oddychającej istoty. Ciągłość ta nie jest jednak synonimem regularności. Wręcz przeciwnie, podlegający przemianom materiał dźwiękowy, przez pryzmat subiektywnego przeżycia, wywołuje wrażenie elastyczności i wpływa tym samym na szczególnie sposób odczuwania czasu. Słuchając, odnosimy wrażenie (jak w Bergsonowskiej teorii czasu), że czas nie przebiega równomiernie, lecz ulega rozciąganiu lub kurczeniu, przyspieszaniu lub

zwalnianiu. Dodatkowo poprzez występowanie większej liczby różnie uporządkowanych, nakładających się na siebie warstw, dochodzi do powstawania swego rodzaju złożonej ciągłości. Wobec tego czas staje się niejako metaforą procesów życiowych, staje się ich śladem.

Warto spojrzeć na fenomen czasu muzycznego od jeszcze innej strony. Będzie to możliwe dzięki wprowadzeniu do rozważań kategorii energii, uściślając energii muzycznej i odniesieniu jej do materii – materii muzycznej. W tym kontekście energia staje się jakością wykazującą ścisły związek z kształtowaniem formy. Oznacza to, że jest ona – w moim rozumieniu – jakością wynikającą z wewnętrznego „zaangażowania” materii (muzycznej), można by dodać – materii ożywionej. Jest rezultatem aktywnie przebiegających procesów wewnętrznych w utworze (*forma formans*).

Uważam, że forma mimo swej złożoności winna wykazywać, jako całość, porządek logiczny i wyważenie. Staram się zachowywać szczególną czujność w kształtowaniu „zdarzeń” danej kompozycji – charakteryzujących się wewnętrzną logiką – oraz ich przebiegu w czasie. Można by powiedzieć, że każde z tych zdarzeń posiada właściwy sobie, indywidualny czas. To one bowiem rysują kontury formy i nadają jej sens. W tym kontekście warto postawić pytanie, czy w wypadku wewnątrznie złożonej formy możliwe jest osiągnięcie stanu równowagi, harmonii. Odwołam się do dualistycznej myśli z mitologii starogreckiej, zgodnie z którą harmonia jest wynikiem dynamicznej, skonstrastowanej wewnątrznie sytuacji. Odnosząc tę myśl do danego utworu można powiedzieć, że jest on zamkniętym systemem o zmiennej entropii, a „wydarzenia” natury muzycznej są funkcją stanu, w jakim znajduje się materia muzyczna. W związku z tym zgadzam się z Wasylem Kandyńskim, który w taki oto sposób wypowiada się na temat harmonii dzieła sztuki:

Na ogólną harmonię kompozycji może [...] składać się kilka zespołów nawet najbardziej kontrastujących. Co więcej, owe kontrasty mogą mieć charakter dysharmonijny, a mimo to ich użycie, byle prawidłowe, nie wpłynie ujemnie, lecz dodatnio na ogólną harmonię dzieła [...] <sup>24</sup>.

Jeżeli czas oznacza trwanie, to wynikająca z aktywności substancji dźwiękowej energia jest impulsem inicjującym i podtrzymującym to

---

24 Wasyl Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 104.

trwanie. Odczuwanie czasu związane jest w tym przypadku z percepcją „stanów energetycznych” materii muzycznej, z zaangażowaniem kompozytora, ale także słuchacza w procesy, których jest świadkiem, a nawet uczestnikiem. Nośnikami tych procesów są obiekty materialne – media, pośredniczące w ich przekazie (instrumenty muzyczne, głos ludzki, media elektroniczne i w końcu sama brzmiąca materia muzyczna) oraz angażujący się w ów przekaz wykonawca.

Kształtowanie czasu muzycznego w wielu moich utworach na większą obsadę podporządkowane jest przedstawionej koncepcji. Oznacza to, że dramaturgia, a zatem „dzianie się” kompozycji, wiąże się ściśle z potencjałem energetycznym tkwiącym w określonym materiale muzycznym. Energia ta może wykazywać różny stopień natężenia i podlegać transformacjom. Można ją porównać do energii „atomów” i „cząsteczek” (muzycznych), budujących skomplikowane organizmy; w tym wypadku są nimi dźwiękowe struktury muzyczne o różnym stopniu złożoności i komplikacji (struktury niższego i wyższego rzędu). Upływający czas nie jest postrzegany w sposób liniowy (tj. przebiegający w równych odcinkach i mierzony za pomocą jednostek fizycznych: sekundy czy minuty), a raczej poliwarstwowo, szczególnie w przypadku podziału składu orkiestry na podgrupy, które są różnie ukształtowane strukturalnie. Proces percepcji wymaga wówczas od słuchacza pełnej koncentracji. Staje się on niejako obserwatorem równocześnie toczących się procesów (a przez to różnych warstw czasowych), z których każdy wykazywać może inną pulsację i inną wewnętrzną organizację. Powoduje to utratę poczucia regularności czasu, ogarniającego wszystkie wydarzenia. Przykładem takiego warstwowego operowania czasem może być omawiana już kompozycja *SN 1993 J* na orkiestrę, w której dająca się wysłyszeć wewnętrzną logiką następujących w różnym tempie przemian materii dźwiękowej staje się dla słuchacza „nicią Ariadny”, dzięki której zachowuje on orientację. Jako kompozytor oczekuję od tegoż słuchacza aktywności – wsłuchiwania się w ewoluującą materię dźwiękową. Równocześnie poprzez takie kształtowanie przebiegu zdarzeń muzycznych staram się zakwestionować wyłącznie linearnie rozumienie czasu (Jorge Luis Borges: To my „jesteśmy czasem”<sup>25</sup>).

25 Por. Jorge Luis Borges, fragment wiersza *El hacedor* (*Twórca*): „Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo” („Jesteśmy rzeką, którą nawoływałeś, Heraklicie. Jesteśmy czasem”) [w:] J.L. Borges, *Geschichte der Nacht* (*Historia nocy*), przeł. na j. niemiecki C. Meyer-Clason, Hanser, München 1984, s. 72.

Innym środkiem kształtowania formy w kontekście czasu jest kontrastowość – przeciwieństwo procesualności. Pojawia się ona na poziomie makroformy, w węzłowych punktach kompozycji, tworząc wrażenie bycia tu i teraz, czyli sytuację wymagającą szczególnego zaangażowania odbiorcy. Podobną rolę pełnią pauzy retoryczne i ostre *sforzata*, prowadzące do przejścia skumulowanej energii w inny, ponaddwujękowy wymiar. W tym ostatnim przypadku nie dochodzi do zatrzymania akcji muzycznej, lecz – przeciwnie – do wzrostu napięcia wewnętrznego kompozycji.

### **Na zakończenie**

Podsumowując, pragnę raz jeszcze nawiązać do wymienionego na początku starogreckiego pojęcia *tónos*. Stwarza ono, w znaczeniu siły spajającej części makrokosmosu w jedną całość, szerokie pole do interpretacji. W swej głębszej istocie określa właściwe człowiekowi poczucie nadrzędnej, nadającej sens wszelkim bytom idei, która wzbudza fascynacje i skłania do poszukiwań.

Przyjmując, że sama twórczość jako taka jest fragmentem tej złożonej, powiązanej ze sobą licznymi nićmi całości, można powiedzieć, że także i kompozytor staje się badaczem wnikającym w sens badanych przez niego obszarów. W tym kontekście pojęcie tonalności można by wiązać z rodzajem świadomości, której konsekwencją jest poszukiwanie głębszego, ukrytego sensu. Zewnętrzne przejawy tej świadomości mogą przybierać różne formy – wspomniana już wielość stylów jakie powstały w historii, potwierdza tę tezę.

Odkrywanie sensów wymaga aparatu poznawczego, wymaga systemu. Z punktu widzenia kompozytorskiego i powiązanych z nim rozwiązań warsztatowych fascynuje mnie tworzenie takich systemów dźwiękowych, które wykazują tendencję do dynamicznych przemian („systemy dynamiczne”). Są one dla mnie niejako metaforą dynamicznego aktu poznania. Ponieważ nieodłącznym czynnikiem takich systemów jest procesualność, tematyka z nią związana została wyeksponowana. W tej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera forma muzyczna, będąca w moim rozumieniu śladem poszukiwań pozostawionym w akcie poznania. Choć jej percepcja słuchowa przebiega w czasie, ma ona charakter ponadczasowy. Równocześnie, w kontekście historycznym, staje



się ona niejako znakiem wskazującym na inne formy – te, które powstały wcześniej i te, które dopiero powstaną.

Z perspektywy odbioru dzieła zależy mi na stworzeniu różnych płaszczyzn percepcji: z jednej strony percepcji tego, co słyszalne w samej dźwiękowości, z drugiej zaś tego, co leży poza nią, a do czego się ona odnosi i czego jest znakiem. To wejrzenie w głąb i fascynacja leżącym poza zasięgiem zmysłowych doznań wymiarem staje się dla mnie, jako kompozytora, źródłem niespodziewanych odkryć, zaś samej materii muzycznej nadaje znaczenie metafory tego, co niewyraźalne. Drogą prowadzącą do tych odkryć jest dla mnie aktywne wsłuchiwanie się w samą materię dźwiękową, a przez to odnajdywanie ukrytego w niej potencjału poznawczego. Wierząc w jej nieograniczone możliwości daję się jej wieść: poszukując, poddając refleksji – w nadziei na dalsze odkrycia.

### **Bibliografia**

- Borges J.L., *Geschichte der Nacht (Historia nocy)*, przeł. na j. niemiecki C. Meyer-Clason, Hanser, München 1984.
- Kandyński W., *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Novalis, *Aus den Freiburger naturwissenschaftlichen Studien (Z freiburgerskich studiów przyrodniczych)* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom I, red. R. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.
- Novalis, *Fichte-Studien* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom II, Darmstadt 1978.
- Novalis, *Das Allgemeine Brouillon* [w:] Novalis, *Schriften*, Tom I, red. R. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.
- Pohlenz M., *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1992.
- Zahorodna K., *Problem reprezentacji umysłowych w rozszerzonych systemach poznawczych*, Wydawnictwo Fundacji „Projekt Nauka”, Wrocław 2015.

## “Dynamic Systems” and the Pursuit of the “State of Stability”. In the Circle of Composer’s Thoughts

### S u m m a r y

The starting point for this article involves reflection on the phenomenon of tonality as such, extending its meaning to include its aspects beyond the historical approach. This is possible by invoking the ancient Greek notion of “tonos” which, as understood by the Pre-Socratics, meant the force (principle) bonding all layers of being together. In order to relate this thought to music, I present the concept of tonality as the bonding force within the cosmos of occurrences of musical nature. In general, I tend to associate the phenomenon of “tonality” with the cognitive approach rather than merely a way of organizing the sound material.

In the subsequent part of the article I reflect upon my own works, placing particular emphasis on the phenomenon of processuality in the context of dynamic systems and their states. I derive the very concept of dynamic system from Katarzyna Zahorodna’s definition, included in her publication *The Problem of Mental Representation in Extended Cognitive Systems*. In my considerations, I distance myself from issues connected with tonality. The only remaining point of reference is the concept of “tonos”, referring to the force, or rather forces, of binding individual sections of the form and, finally, of the whole composition. These forces are perceptible in the context of certain states of musical matter standing in opposition to each other. These states include the following ones: statics – process, clarity – obscurity, as well as various degrees of density of musical matter. It is within these states that a particular kind of gravitational field is created wherein processual phenomena occur. They occur on the linear, as well as the vertical layers, in the context of micro – as well as macro-forms. Due to the creation of higher-order structures in orchestral works, processes of this type become more complex. In addition, they are influenced by my reflections on chaos as a complex system (*SN 1993 J* and *Initial*).

The part of the article with my concluding arguments on the issue of dynamic systems includes my explanation of how they affect the shaping of time flow and the dramatic nature of the pieces. In this context, time becomes something of a metaphor and a trace of vital processes. However, the energy resulting from the activity of the sound substance forms a stimulus that initiates and supports perseverance. The article closes with a reflection on the issue of harmony as the state of internal balance. Hereby, I refer to Ancient Greek mythology, according to which harmony is the result of a dynamic, internally contrasting situation.

**Słowa kluczowe:** tonalność, tonos, systemy dynamiczne, stany, procesualność, chaos

**Keywords:** tonality, tonos, dynamic systems, states, processuality, chaos