A60

# BOGUSŁAW SCHÄFFER

## wstęp do kompozycji

1976

polskie wydawnictwo muzyczne

Redaktor: Ludomira Stawowy

## treść

## od autora

W pracy, którą przedkładam zainteresowanemu czytelnikowi, postawiłem sobie trzy zasadnicze cele:

1. pokazanie metod kompozytorskich w ich wciąż jeszcze trudnym i mało dostępnym aspekcie technicznym,
2. zaznajomienie z indywidualnymi rozwiązaniami w różnych zakresach muzyki, podanymi na przykładzie (przede wszystkim) utworów własnych i tych kompozytorów, którzy mieli najsilniejszy wpływ na przeobrażenia współczesnego języka muzycznego,
3. pobudzenie pomysłowości i fantazji twórczej adepta kompozycji.

Kompozycji nie nauczy się ten, kto nie ma do tego zdolności, talentu; niewiele w niej zdziała ten, kto — z natury rzeczy czy dzięki innym pedagogom — jest uprzedzony do nowej muzyki; nie uzyska żadnych rezultatów ten, kto potraktuje powierzony mu materiał dydaktyczny powierzchownie. Niemniej same zdolności kompozytorskie dziś nie wystarczają: kompozycja współczesna jest trudnym rzemiosłem, lecz trzeba i warto je opanować, jeśli traktuje się język muzyczny jako język, w którym chce się coś wyrazić.

*Wstęp do kompozycji* jest podręcznikiem, z którego można się uczyć kompozycji współczesnej. Powinno się go studiować powoli, etapami, z niezwykłą starannością o artystycznie sensowne rezultaty. W podręczniku tym starałem się nie powtarzać podstawowych, elementarnych informacji o zapisie muzyki, o możliwościach instrumentów i głosu ludzkiego, gdyż te może czytelnik znaleźć w stosunkowo licznych publikacjach. Zaczynam tu od razu od poziomu, który dla wielu może się wydać dość wysoki, który wszakże w istocie rzeczy nie jest wygórowany. Być może, należało przypomnieć pewne elementarne wiadomości z zakresu nowej muzyki, ale z mojej praktyki pedagogicznej wynika zgoła inne zalecenie. Należy k o m p o n o w a ć już od pierwszych ćwiczeń i zadań — tego nie zostawia się na później.

*Wstęp do kompozycji* składa się ze zwięzłej części tekstowej i bardzo obszernej części nutowej (roboczo nazywaliśmy ją „atlasem"). Część tekstowa zawiera 120 krótkich rozdziałów-problemów i omawia szczegółowo kwestie rytmiki, meliki, barwy, serializacji, faktury i komponowania właściwego. Każdy rozdział podzielony jest na drobne odcinki, oznaczone literami:

q — question — pytanie, problem
i — information — informacja
d — discussion — dyskusja
e — exercise — ćwiczenie
c — composition — zalecenie kompozycyjne

Teksty tych odcinków są krótkie, zwięzłe. Wraz z odpowiadającymi im przykładami i diagramami powinny dać jednak dość wyraźny obraz poruszanego problemu.

Tekst słowny ilustrowany jest w części nutowej licznymi diagramami (modele rytmiczne, serie rytmiczne, modele graficzne, zestawienia rezultatów wynikających z zastosowania form otwartych, wykaz wszystkich serii wielointerwałowych, analizy zawartości serii, zestawienia permutacyjne wybranych modeli, zestawienia możliwości różnicowania materiału muzycznego, wykresy-analizy środków kompozytorskich w danym utworze itd.), ćwiczeniami kompozytorskimi oraz przykładami nutowymi ze 170 partytur 60 najwybitniejszych twórców współczesnych, od Bartóka, Weberna, Strawińskiego, Messiaena po Cage'a, Stockhausena, Kagla i Bussottiego. Długość zestawień, wielkość diagramów i przykładów nutowych została tu uzależniona od ważkości danego problemu oraz od zawartego w nim potencjału możliwości (i tak np. kompletne zestawienie serii wszechinterwałowych podano tu dlatego, że kompozytorzy współcześni korzystają tylko z jego skromnego wycinka, jakby nie zdając sobie sprawy z olbrzymiej, atrakcyjnej sumy możliwości całego zbioru; obszerne zestawienia pokazują właśnie owe szanse — w nowej muzyce pomijane).

Przykłady nutowe opisane są skrótowo. Ich pełne tytuły wraz z informacjami dotyczącymi obsady i wydania podane są w *Indeksie przykładów*.

Na tym miejscu chciałbym gorąco podziękować wszystkim Wydawcom, którzy w rozumieniu dydaktycznego charakteru tej pracy uprzejmie zgodzili się na cytowanie przykładów nutowych z partytur wydawanych u siebie autorów, jak też tym kompozytorom, którzy umożliwili mi przekazanie w druku swoich manuskryptów.

Chciałbym też wyrazić moje podziękowanie Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu za życzliwą zachętę i podjęcie się trudu wydania *Wstępu do kompozycji* oraz tym wszystkim osobom, które osobiście przyczyniły się do ukazania się książki drukiem, między innymi Felicycie Gleń, Elżbiecie Münz, Annie Zodze, Maciejowi Kowalówce, Adamowi Kusiakowi i Andrzejowi Watale za sporządzenie kalek nutowych, zespołowi Pracowni Poligraficznej PWM za wykonanie diapozytywów przykładów nutowych, Aleksandrze Mitce za retusz i przygotowanie techniczne przykładów nutowych. Za redakcję całości, o trudach której tylko autor może mieć niejakie pojęcie, należą się osobne słowa podziękowania p. Ludomirze Stawowy, bez której wytrwałości, pracowitości i starań praca ta nie doczekałaby się swojego ostatecznego kształtu.

Kraków, 15 stycznia 1976

## 1

**q**

Czym jest kompozycja? Jak powstaje? Co jest jej podstawą?

**i**

Kompozycja jest autonomicznym tworem artystycznym, nie można jej ani ewokować, ani komentować w oderwaniu od substancji muzycznej. Jej podstawą będą zawsze nasze doświadczenia czysto muzyczne, przede wszystkim: doświadczenia w zakresie możliwości samego materiału muzycznego. I jeśli nawet możemy się niekiedy posłużyć w kompozycji doświadczeniami spoza kręgu muzyki, musimy pamiętać, że dopiero transpozycja tych zewnętrznych impulsów na język muzyczny może mieć dla muzyki kompozycyjne znaczenie.

**d**

Pytanie zasadnicze: w jakim stopniu można w twórczości współczesnej zachować autonomiczność kompozycji muzycznej. Muzyka jest „narażona" stale na impulsy z zewnątrz, wydaje się zawsze związana z czasem, w jakim się pojawia. Jeżeli jednak zastanowimy się, jak na tle historycznym te zależności wyglądały, dojdziemy do przekonania, że mimo wspólnych określeń, którymi muzykę obdarzamy, konfrontując ją z współczesnymi prądami artystycznymi i odkryciami naukowymi, zachowuje ona swoje własne oblicze nawet wówczas, gdy związki pomiędzy nią a innymi dziedzinami są silne. Muzyka współczesna, która w szerokim zakresie nas tutaj interesuje, na pewno jeszcze nie dojrzała do tego, by ją uogólniać, a cóż dopiero — by znajdować pomosty między nią a innymi dziedzinami. Rozwijając się wielotorowo, muzyka nie daje się sprowadzić do jednego wzorca stylistycznego czy technicznego, a obserwacje jej dotyczące będą zawsze cząstkowe. Z tych cząstek — w naszym podręczniku będą się one zamykać w konkretnych zadaniach — budujemy ogólną informację o muzyce, bez uciekania się do jej klasyfikacji, bez intencji znajdowania w niej określonych kategorii, a więc tak, jak się ona na naszych oczach rodzi. Że powstaje ona na tle różnych odkryć nie związanych z jej istotą — to pewne, dla muzyki najważniejsze są jednak doświadczenia zamykające się w niej samej, ograniczone do niej samej, nawet wówczas, gdy posłużymy się metodami wyniesionymi z kontaktów z innymi dziedzinami (np. z plastyką, architekturą, matematyką, psychologią odbioru itp.). A zatem jeśli mamy mówić o muzyce, mówmy tylko o jej przyszłości. O przyszłości muzyki mogą decydować wyłącznie same możliwości muzyki, nie idee. Idee, które nie nadają się do muzycznej konkretyzacji, nie są w ogóle ideami, leżą bowiem poza sferą samego przedmiotu kompozycji. Nie znajdując oparcia w przeszłości, współczesny kompozytor może sobie wyobrazić przyszłą muzykę jedynie w aspekcie jej możliwości. Dziś powinniśmy komponować muzykę jutra! Podobnie rzecz się ma z pedagogiką kompozycji — uczymy młodych kompozycji dla przyszłości.

## 2

**q**

Wczoraj, dziś, jutro — jaki ma być stosunek kompozytora do tych trzech orientacji czasowych?

**i**

Dotychczas traktowano wykład kompozycji w aspekcie wstecznym. Podstawą pedagogiki kompozytorskiej była zawsze muzyka przeszła, mówiąc ściślej, muzyka przeszłości. Tak kształtowana myśl dydaktyczna mogła pomagać w lepszym zrozumieniu dotychczasowej muzyki, natomiast nie mogła dać tego, czego oczekuje od niej przyszły kompozytor, kompozytor in spe. Powiadamy, co prawda, że naukę należy pobierać u największych mistrzów, których z natury rzeczy widzimy wyłącznie w przeszłości, ale jednocześnie zdajemy sobie sprawę z faktu, że w zasadniczych kwestiach nowego komponowania nie mają nam oni nic do powiedzenia. A poza tym ze starymi mistrzami nie można się w żaden sposób mierzyć w czasach, które dla nich stanowiły bardzo tylko mgliście wyobrażalną przyszłość.

## 3

**q**

Co to są możliwości muzyki? Gdzie one leżą i jak należy je traktować?

**i**

Możliwości muzyki nie należy rozumieć tylko w sensie ilości środków. Ich pomnożenie nie jest łatwe; jest często iluzoryczne, pozorne. Olśnieni bogactwem ilościowym, moglibyśmy łatwo zapomnieć o tym, że

w sztuce decyduje najpełniej właśnie przeciwieństwo ilości: jakość. Wielki nowator Anton Webern nie napisał ani jednej nuty nowej, mimo to dał w swojej twórczości sporo zasadniczych rozwiązań problemu nowego tworzenia, o czym można się było później przekonać, obserwując dalszy przebieg wydarzeń w muzyce. Inaczej mówiąc, celem naszym będzie nie stworzenie olbrzymiego katalogu środków kompozycyjnych, lecz pobudzenie kompozytora do rozwiązywania — o ile to możliwe, najbardziej samodzielnego — autentycznych problemów kompozycyjnych, a te można łatwo odnaleźć w zakresie wszystkich możliwych powiązań wewnętrznych w muzyce.

**d**

Mówiąc o możliwościach muzyki, o możliwościach nowej muzyki, nie możemy pominąć faktu, że choć są one, praktycznie biorąc, nieograniczone, to nie leżą przed każdym kompozytorem w zasięgu jego wyobraźni. Z całą pewnością spora, a nawet większa część możliwości nowej muzyki leży poza zasięgiem wyobrażenia dzisiejszego kompozytora. Możliwości nowej muzyki nie stanowią bowiem jakiegoś konkretnego repertuaru nowych środków (choć tak może się wydawać większości muzyków). Największe przemiany muzyczne dokonywały się nie dzięki dodawaniu do konwencjonalnego repertuaru nowych mediów kompozycyjnych, lecz przez zmiany samej koncepcji kompozycyjnego postępowania. Aby takie zmiany mogły zaistnieć, trzeba często sięgać do samych elementów muzycznych, weryfikując — raz jeszcze, na własny użytek — aktualny zasób środków z punktu widzenia możliwości dokonywania w nich zmian. Inaczej determinanty materiałowe będą górować stale nad kompozytorem, a jego twórczość będzie się ograniczała jedynie do reprodukowania własnych wariantów, do czego ogranicza się zresztą większość współczesnych kompozytorów. Przezwyciężenie tych, dotąd tak istotnych, determinant materiałowych można uznać za bodaj największy sukces w dziedzinie współczesnego komponowania. W tej sytuacji widzimy, jak niewielką rolę w samej kompozycji można wyznaczyć postępowi technicznemu. Jest to tym bardziej oczywiste, że w gruncie rzeczy dopiero zestawienie muzycznego materiału jest kompozycją.

## 4

**q**

Czy istnieje nowa metoda uczenia kompozycji i jak ona wygląda?

**i**

Kompozycji nie można nauczyć, można ją jednak — w aktualnym stanie rzeczy — zademonstrować. Trzeba wówczas założyć, że młody adept kompozycji jest tak dojrzałym muzykiem, iż można odnosić całą ową kompozytorską demonstrację w równym stopniu do jego umiejętności intelektualnych, jak i wrażliwości artystycznej. Tylko bowiem w tych warunkach można wywołać rzeczywiste zainteresowanie samym przedmiotem kompozycji, który potraktowany w całej rozciągłości myślowych i imaginacyjnych problemów, może stać się dla kompozytora nie tylko funkcjonalny, ale i atrakcyjny. Autor tej pracy zakłada ponadto krytycyzm adepta kompozycji i liczy na jego umiejętności selekcyjne. A wreszcie, by do tego już nie wracać, przejście zademonstrowanego kursu kompozycji z pomyślnym wynikiem wymaga sporej dozy zaufania do autora, który swoją pracę udostępnia po przemyśleniu nie tylko samego przedmiotu, ale i jego dydaktyki.

**d**

Kwestia metody uczenia kompozycji wymaga bliższego wyjaśnienia. Kompozycji, podobnie jak rzeźby, malarstwa, a przeciwnie niż pisania poezji, naucza się po dzień dzisiejszy. Zdawać by się mogło, że umiejętność nauczania kompozycji stoi obecnie — po tylu latach — na poziomie, który odpowiada bieżącym potrzebom. Tak jednakże nie jest. Uprawiana w naszych czasach nauka kompozycji należy do najbardziej przerażających anachronizmów, jakich się w nowej muzyce dopuszczono. Na czym polega rozdźwięk pomiędzy tak dziś zaawansowaną kompozycją a jej nauczaniem? Przede wszystkim na tym, że chociaż kompozytor w swej twórczości stosuje własne doświadczenia — które są tym cenniejsze, iż dochodzi się do nich niezwykle wolno i jedynie przy niesłychanej aktywności intelektu i inspiracji, wyobraźni muzycznej i systematyzującego umysłu — to tenże kompozytor nauczając korzysta z doświadczenia cudzego, często bardzo obcego swemu talentowi, temperamentowi i swej własnej krytyce kompozytorskiej. Ponadto — i tu dochodzimy do momentu może najbardziej istotnego — olbrzymie dysproporcje pomiędzy stylem a techniką w nowej muzyce stwarzają sytuację niepodobną do żadnej ze spotykanych dotąd w historii muzyki. Dzisiaj,

kiedy warstwa stylistyczna dzieła muzycznego nie pozostaje w tak bezpośrednim związku ze stosowanym rodzajem techniki i kiedy technika wyprzedziła niejako styl, najbardziej nawet ambitna pedagogika kompozycji musi się zatrzymać na granicy samej tylko techniki. Mimo tych trudności współczesna metoda uczenia kompozycji, nawet ograniczając się do demonstrowania muzyki, potrafi odsłonić wiele z pojawiających się w nowej muzyce prawidłowości, z których niejedna może być obdarzona cechami prawidłowości ogólniejszej, stylistycznej.

## 5

**q**

Jakie są podstawy metodologiczne tego podręcznika? Czym jest dziś rzemiosło kompozytora?

**i**

Niniejszy podręcznik kompozycji nie jest autentycznym podręcznikiem, być może nie zasługuje on w ogóle na miano podręcznika. Jest to — w konkretnie dydaktycznym celu spisany — dokument przezwyciężenia fałszywego mitu, iż sztuki nie można nauczyć. Tam, gdzie w grę wchodzi rzemiosło, może być mowa o nauczaniu. W ostatnich latach naszego wieku rzemiosło przestało być tym, czym było dotąd, i dziś należy je pojmować inaczej — nie w sensie reguł dobrego zestawiania głosów w kompozycji („komponować" pochodzi od łacińskiego *componere* — zestawiać), lecz w nowym sensie kompozycyjnego zużytkowania możliwości muzyki. Co więcej, współczesne rzemiosło może być pojmowane jako specyficzny rodzaj gotowości do autentycznego komponowania, do oryginalnego w swej istocie stawiania sobie problemów kompozycyjnych i do indywidualnego ich rozwiązywania. Dlatego też w pierwszym etapie nauki pożądana jest bezinteresowna praca, mająca na celu samo poznawanie możliwości muzyki. Wyniesione sugestie należy w drugim etapie indywidualnie przetworzyć! Autorowi nie zależy na wyuczonym powtarzaniu tego, co sugeruje, lecz na rzeczywistym przetworzeniu dla własnych potrzeb szczególnie tych sugestii, które z biegiem czasu mają szanse stać się bliskimi.

**d**

Sprawa współczesnego rzemiosła wymaga bliższego wyjaśnienia. Dzisiejsze rzemiosło opiera się bardziej na — chciałoby się powiedzieć — kontaktach z możliwościami muzyki niż na dających się wyuczyć kanonach. Kanony takie byłyby w nowej muzyce zresztą niemożliwe, gdyż brak w niej choćby najogólniejszych przesłanek jakiegoś systemu. Na przeszkodzie systematyzacji zjawisk i problemów techniczno-kompozytorskich stoi przede wszystkim wielość i różnorodność typów techniki stosowanej przez kompozytorów. Z tego punktu widzenia tradycyjne nauczanie kompozycji straciło dziś już swój dawny sens. Nauczanie kompozycji nie może być nauczaniem rzemiosła, tak jak to mogło być dawniej. Kiedyś, kiedy nauczanie kompozycji było przekazywaniem zbioru reguł, miało ono bez wątpienia i sens, i znaczenie. Dziś, gdy technika kompozytorska tak znacznie oddaliła się od systematyki dotychczasowej, zarówno pedagogika, jak i jej wytwory muszą być skoncentrowane na samym problemie stawiania zadań kompozycyjnych i ich rozwiązywania, bardziej więc na rozszerzeniu pola widzenia niż na — niemożliwej zresztą w niektórych zakresach — klasyfikacji nowych zjawisk.

## 6

**q**

Kto może być twórczym kompozytorem? Jaka ma być postawa kompozytora wobec tworzenia?

**i**

W miejsce rzemiosła w dawnym pojęciu tego słowa, rzemiosła, którego opanowanie autor z góry zakłada, pojawia się tu specyficzna teoria kompozycyjnych możliwości muzyki. Wiemy (a jeśli wciąż jeszcze nie, to możemy się o tym łatwo przekonać), że wszystko, co jest ujęte w kategoriach muzycznych, j e s t muzyką (przykładem mogą tu być wszystkie znane z historii nowej muzyki ekstremizmy w rodzaju Ivesa, Varèse'a, Háby, Weberna itd.).
Nie ma więc powodu pomijać te wszystkie możliwości, które płyną z nowej, niekonwencjonalnej postawy wobec muzyki. Zajmowanie się tym zagadnieniem wymaga jednak szerokości horyzontów myślowych i estetycznej otwartości. Muzyk zamykający się w ciasnych kategoriach aktualnego utylitaryzmu nie może być twórczym kompozytorem. Będzie on wytwarzał produkty drugorzędne, które niekiedy przynoszą kompozytorowi złudzenia współdziałania w zakresie ewolucji nowej muzyki, ale z autentyczną twórczością nie mają wiele wspólnego.

## 7

q

Jakie są warunki autentycznie twórczej pracy? Kiedy możemy faktycznie komponować, a nie „pisać muzykę"?

i

Kompozytorzy działają najczęściej w przekonaniu, że twórczość rozgrywa się w pewnym punkcie dojrzałości idei muzycznej, że — innymi słowy — wystarczy zasiąść do pracy i mieć jakąś ideę muzyki, by powstało dzieło artystyczne. Nic bardziej złudnego! Dzieło artystyczne ma sens tylko wówczas, jeśli powstanie jako produkt konieczności tworzenia, a ta pojawia się dopiero wtedy, gdy dzieło muzyczne niejako samo zestawia się z wybranych przez kompozytora elementów. Jednocześnie wiemy, że dzieło muzyczne musi mieć swój autentyczny początek. Dlatego należy dołożyć starań, by kompozycja powstawała zawsze od punktu zerowego. Przy korzystaniu z niniejszego podręcznika będzie to musiało być niemal zasadą. Do urzeczywistnienia idei kompozycyjnej jest może potrzebny zasób wiedzy już gotowej, nie należy jednak stosować jej przede wszystkim.
Kompozytor powinien umieć zdobyć się na pokorę wobec muzyki, której samo tworzywo już jest estetyczne. Informując materiał według stanu swoich idei, staraj się pobierać sugestię z już wytworzonego materiału. Informuj materiał i czerp informację z niego — oto jedna z głównych zasad współczesnego komponowania i bodaj najgłówniejsza zasada dydaktyczna tego podręcznika.

## 8

q

Co może być źródłem twórczości, czy tylko gra wyobraźni? Z gry wyobraźni, z fantazji wynikają zbyt często twory stereotypowe, konwencjonalne, już gdzieś (przez kogoś innego) zasłyszane — w jaki sposób rozszerzyć owe stereotypy?

i

Źródłem twórczości może być obok tego, co nazwalibyśmy autentyczną koniecznością tworzenia, również gra wyobraźni. Dzięki niej możemy uzyskać bardzo interesujące rezultaty, a reguły wykoncypowane przez kompozytora mogą się z czasem stać swoistym systemem. W dużej mierze sama gra (nie jej założenia) staje się kompozycją. Grę wyobraźni możemy w chwilach refleksji poszerzyć współczesnymi zdobyczami nauki, czego rezultatem będzie nowy, krytyczny stosunek do komponowania, tak bardzo potrzebny w autentycznej twórczości. Twórczość możemy potraktować jako rodzaj informacji, wówczas problem poszerzenia środków wypowiedzi artystycznej staje się pierwszoplanowy. Zarówno gra, jak i nauka przyczyniają się do wytwarzania sytuacji, które by na innej drodze nie zostały osiągnięte, a to już jest wiele. W ogóle możemy przyjąć zasadę, że komponować warto wówczas, jeśli osiągamy rezultaty, których byśmy nie znali, gdyby nie twórczość. Tworzenie ma tu na celu odsłanianie prawdy o muzyce, o jej możliwościach, o jej nowym oddziaływaniu. Jeżelibyśmy powtarzali za innymi (lub wraz z innymi, co wcale nie polepsza sprawy) rzeczy i rozwiązania stereotypowe lub takie, które można określić mianem kontaminacji czy powtórzeń, wówczas co prawda wzbogacimy repertuar danego stereotypu, nie wzbogacimy jednak samej muzyki. Tzw. gra wyobraźni odbywa się zazwyczaj w sferze wartości już poznanych, o które nam nie chodzi. O wiele bardziej istotne dla nowej twórczości są takie rezultaty kompozycyjne, które przyczyniają się do poszerzenia tego, co wiemy o muzyce, a więc i naszej wyobraźni. Rozszerzyć znane stereotypy można tylko wówczas, gdy grę zaczniemy od początku (dlatego większość rozdziałów poświęconych konkretnym zadaniom wychodzi od elementarnych pryncypiów kompozycyjnych).

## 9

q

Czy oryginalność w tworzeniu jest ważnym czynnikiem? Czy może być stawiana jako program, jako pierwszy punkt programu artysty? Co robić, jeśli się nie jest pomysłowym, zdolnym do oryginalnego tworzenia?

i

Nie podkreśla się tego nigdy, ale historia świadczy o tym niezbicie: jednym z zasadniczych kanonów rzeczywistej twórczości kompozytorskiej jest oryginalność. Świadomość, że w tym samym czasie, kiedy reprodukujesz swoje wrażenia wyniesione z poznania dotychczasowych sposobów komponowania, kilkuset innych kompozytorów działa bardzo podobnie (i z podobnym skutkiem artystycznym!), powinna cię pobudzić do działania w innym, choćby nawet odwrotnym kierunku.

Dlatego oryginalność tworzenia należy postawić na pierwszym planie. Sama oryginalność, nie podbudowana świadomością kompozytorską, na pewno nie wystarcza (często zresztą — wbrew pozorom — jest ona w tej sytuacji po prostu n i e o s i ą g a l n a), ale w twórczości jest ona warunkiem sine qua non.
Jeśli w ciągu kilku lat stwierdzisz, że nie stać cię było na autentyczną oryginalność, nie komponuj, pozwól działać innym. Aby tę rzecz stwierdzić, trzeba być nie tylko dobrym muzykiem, ale i dobrym krytykiem. Komponuj bezkrytycznie, ale później popatrz na swoje dzieło innym, obcym okiem. W zakresie krytyki nie daj się uprzedzić innym, bądź pierwszym.

## 10

**q**

W jakim stopniu istnieje w dzisiejszej muzyce problem selekcji?

**i**

Komponując dokonujemy zawsze aktu selekcji. Już w samym decydowaniu o rodzaju i zasięgu informacji tkwi element wyboru. W skrócie możemy powiedzieć, że selekcja jest nieodłącznym komponentem samego tworzenia, nawet wówczas, kiedy o tym nie myślimy. Natomiast rozmyślna selekcja jako ograniczenie się już w samych założeniach jest niczym innym jak ograniczeniem samej muzyki, a tego nikt nie może aprobować.

**d**

Problem selekcji (mówimy o nim szerzej w rozdziale 108) wymaga osobnego komentarza. Bardzo wielu muzyków utrzymuje, iż selekcja jest najważniejszym prawem tworzenia; powodują się oni, być może, pewnikiem, że utwory oparte na mediach niewyselekcjonowanych, utwory skomponowane „chaotycznie", są tworami bez wartości. Nie da się zaprzeczyć, że muzyka — jak każda dziedzina sztuki — wymaga staranności, uporządkowanych racji i materiałowego wyodrębnienia. Ale też nie da się zaprzeczyć, że muzyka przez długie lata rozwijana była w zakresach tak wąskich, iż kompozytorzy nie uświadamiali sobie jej wielkich możliwości. Komponować chaotycznie, mając tego świadomość — byłoby nieprzyzwoite, można jednak zauważyć, że w wielu konsytuacjach, które dziś uznajemy za chaotyczne, następne pokolenia znajdą — uporządkowanie. Będzie to uporządkowanie innego, wyższego rzędu. Powtórzmy to jeszcze raz: selekcja — czy chcemy tego, czy nie — towarzyszyć będzie zawsze aktowi twórczemu; możemy się o tym przekonać, już choćby obserwując dziś „wybór środków" u kompozytorów, którzy jeszcze nie tak dawno uchodzili za twórców nie liczących się z żadnymi zasadami, z żadnymi normami.

## 11

**q**

Jaki powinien być stosunek kompozytora do tradycji? Czym jest dla kompozytora tradycyjna muzyka, czy trzeba się jej koniecznie przeciwstawić?

**i**

Aktualną muzykę zdeterminowała w dużym stopniu jej historia, ona ją właściwie wytworzyła, stawiając granice wyobraźni kompozytorów nowych pokoleń; bądź pilnym jej badaczem, szczególnie w zakresie rozwoju muzycznego, techniki instrumentalnej i wokalnej (zważ, że muzycy, z którymi możesz mieć do czynienia, tkwią wciąż jeszcze niemal całkowicie w tym klimacie). Nie wyobrażaj sobie jednak, że tradycja będzie cię w stanie czegokolwiek nauczyć. Wielcy kompozytorzy nie oglądali się na tradycję, oni ją s a m i tworzyli. Tradycja muzyczna ma więc mieć dla ciebie znaczenie p o l a n e g a t y w n e g o. Jeszcze jedno: nie przejmuj się utratą kontaktu z tradycją, to jest niemożliwe. Pamiętaj, że nawet wówczas, gdy będziesz w stanie dać z siebie maksimum oryginalności, wejdziesz w strefę owej pozornie tylko utraconej tradycji. Wiedząc o tym, że cokolwiek robisz, niejako automatycznie wtapiasz się w tradycję, staraj się myśleć o niej tylko w kategoriach wspomnianego pola negatywnego. (Zagorzały antytradycjonalizm nie ma jednak nic wspólnego z twórczością: tworzy się zawsze za czymś, nie przeciw czemuś.)

## 12

**q**

Na czym polega istota nowej muzyki, nowej, aktualnie tworzonej kompozycji?

**i**

W nowej muzyce coraz częściej dochodzi do głosu twórczość reprodukcyjna, twórczość na przecięciu konwen-

cji, tradycji, schematyzmów oraz mglistych wyobrażeń o istocie nowej muzyki; takiej — reprodukcyjnej — twórczości nie uprawiaj, nie zachwalaj: część sztuki zawsze była żerem drobnych fabrykantów. Twórczość nie może mieć w sobie elementów reprodukcyjnych; nie byłaby wówczas twórczością. Od mistrzów — jeśli ich dla siebie znajdziesz — ucz się badania możliwości muzyki, nie samej muzyki, która nie znosi powtórzeń, która w istocie rzeczy (bo taka jest natura sztuki) stale się zmienia.

**d**

Zachodzi tu pewna antynomia, którą należy wyjaśnić. Na pewno dotychczasowa twórczość opierała się w dużej mierze na zasadzie reprodukcji, a jednak to, co w muzyce jest najwartościowsze, przedstawia się jakże odrębnie. Pytanie, czy można pogodzić obie tendencje. Bezspornie godzi je sama sztuka, w której to, co odkrywcze, sąsiaduje z tym, co reprodukcyjne. Ale sam współczesny kompozytor nie może tego z góry zakładać. Nawet gdybyśmy bardzo chcieli wykroczyć poza pewne reprodukcyjne stereotypy, będziemy je stale popełniać; jesteśmy wciąż ofiarami jeśli nie wczorajszej, to aktualnej tendencji do stereotypowości. Dlatego też — powodując się wyższego rzędu zasadami etycznymi — powinniśmy unikać tego wszystkiego, co może nam wyrobić — żałosną w twórczości — opinię kompozytorów reprodukujących.

## 13

**q**

Pytanie marginesowe, ale w tym porządku rzeczy ważne: kim jest współczesny kompozytor?

**i**

Kompozytor współczesny powinien być odkrywcą, inspiratorem, dyktatorem smaku estetycznego. Jeśli jest tych ambicji pozbawiony, schodzi do klasy zwykłych producentów muzyki (łatwo dających się zastąpić innymi producentami itd.).

**d**

Przejdźmy po kolei powyższe punkty. Kompozytor jako odkrywca. W muzyce, jak w każdej innej dziedzinie, dokonują się stale odkrycia. Dokonują się — to źle powiedziane. Dokonują ich właśnie kompozytorzy. To im dana jest (jeśli to prawda) owa rola do spełnienia. Być w muzyce odkrywcą nie znaczy odsłaniać tkwiące w niej prawidłowości (bo taką rolę może na siebie przyjąć analityk współczesny), lecz tworzyć materiał w takich relacjach, które by pozwoliły na odsłonięcie nie znanych nam dotąd możliwości muzyki. Z tą rolą łączy się rola kompozytora jako inspiratora. Twórczy kompozytor powinien pobudzać innych do działania w zakresach, które oni zaledwie przeczuwają. Inspiratywna jest każda nowa muzyka: w czasie, kiedy jest tworzona i demonstrowana, oraz w czasie — bo i tak bywa — kiedy staje się przedmiotem uwagi innych. Ostatnia wreszcie z wymienionych ról — dyktowanie smaku estetycznego — jest rolą najtrudniejszą, a także najwdzięczniejszą. Trzeba tu podkreślić, że to właśnie on, kompozytor — a nie krytycy muzyczni czy publiczność — ma za zadanie decydować o tym, co dobre, o estetyce. Zresztą nasz dzisiejszy smak artystyczny wykształcili również nie krytycy, lecz twórcy.

## 14

**q**

Przemiany socjalne objęły w ostatnich czasach wszystkich: jak się zmieniła pozycja socjalna kompozytora i jaki jest charakter jego społecznej działalności?

**i**

Z całą pewnością kompozytor współczesny nie może być mierzony w swoim oddziaływaniu kategoriami zeszłowiecznymi. Jego działalność jest dziś bardziej introwersyjna niż ekstrawersyjna, bardziej skupiona na przedmiocie niż na jego oddziaływaniu, zamknięta w modelu, który sam kształtuje, nie zaś w modelu narzuconym.

**d**

Wyjaśnienia wymaga tu jeden problem: w jakim stopniu kompozytor jest zależny od otoczenia, od tych kręgów, w których działa. Zależności te traktuje się bardzo różnie. W niektórych układach socjalnych kompozytor jest jednym z wielu ludzi współtworzących, podporządkowanych innym już przez sam fakt swojego równouprawnienia. Zdarza się — dziś odczuwamy to więcej niż kiedykolwiek — że w świecie różnych sprzecznych z sobą interesów schodzi on zupełnie na margines, gdzie zresztą może działać o tyle łatwiej i o tyle bardziej niezależnie, że jest odsunięty od swojej dotychczasowej roli, od roli graniczącej z misją (XIX wiek!). W naszych czasach w różnych układach

kompozytor przejmuje na siebie różne role, w sumie jednak można powiedzieć, że jego społeczna działalność nie jest bezpośrednia, lecz transcendentna. Służyć swojemu społeczeństwu oznacza — tworzyć jak najlepiej.

## 15

q

Jakie są cechy współczesnego rzemiosła kompozytorskiego?

i

Współczesne rzemiosło kompozytora nie ogranicza się do samego komponowania. Z praktycznego punktu widzenia komponowanie jest czynnością łatwą — zakładamy tu zarówno talent muzyczny, jak i autentyczną konieczność tworzenia — i opiera się na rzemiośle dającym się przekazać w ciągu bardzo krótkiego czasu, jeśli tylko mamy do czynienia z muzykiem w pełni dojrzałym. Poprawne komponowanie nie jest wszakże dziś wystarczające, a z całą pewnością nie może być motywacją działania twórczego. Aby dokonać czegokolwiek w kompozycji, trzeba umieć wnieść do niej wartości, których ona nie zna. W tym celu świadomość kompozytorska musi być poszerzona całym szeregiem doświadczeń, które mogą się stać bazą dla ciągle na nowo nadbudowywanej idei nowego tworzenia. Niniejsza książka ma na celu pobudzenie współczesnego kompozytora do działania w kierunkach, które w muzyce zaledwie zostały zaznaczone. Możliwości muzyki są olbrzymie, ich dotychczasowe wyzyskanie było stosunkowo małe. Aby temu zaradzić, należy samodzielnie przemyśleć i twórczo przetworzyć cały szereg problemów, które nasuwają się w związku z aktualną sytuacją muzyki współczesnej. Z czego bowiem sztuka korzysta najmniej, to z wolności.

---

# I

## 16

q

Jaki czynnik wydaje się najistotniejszy w nowej muzyce?

i

W muzyce współczesnej, w muzyce rozwijanej od kilkudziesięciu lat z bardzo różnym powodzeniem w poszczególnych zakresach, najważniejszym czynnikiem jest sama zmienność materiału i jego relacji. Zmienność tę możemy obserwować od najdawniejszych czasów, w nowej muzyce jednak czynnik zmienności staje się wręcz prawem rządzącym, a jego nieobecność tworzy sytuacje pod wieloma względami niejasne. Zmienność wynika bardzo naturalnie z jedynej zasady formalnej, która przetrwała do dziś, z wariacyjności.

d

Problem powyższy nie jest całkowicie jednoznaczny. Zmienność można osiągnąć przy sporym udziale niezmienności, choćby przy udziale zmienności częściowej, nie totalnej. Nie jest pewne, czy ważna jest tu sama uchwytność zmienności; być może wystarczy, by w samym komponowaniu zasada ta była przestrzegana.

e

Porównaj z sobą przykłady 1, 2, 3 i 4. Sprawdź, w jakich zakresach zacytowane twory kompozycyjne są do siebie podobne, a w jakich są różne od siebie. (Należy porównać każdy przykład z każdym — w sumie zestawienie porównawcze powinno objąć 6 pozycji.) Ustal, które przykłady są najbardziej do siebie podobne (w największej ilości zakresów!), a które różnią się między sobą najbardziej. To jednak jest tylko praca wstępna. W dalszym ciągu analizy przykładów zbadaj, w jakim stopniu w każdym z nich można mówić o zmienności i czy jest ona wszędzie wystarczająca, co więcej: czego przestrzegają kompozytorzy, aby w wypadku zastosowania mało zmiennych elementów nie wytwarzały one monotonii, czym równoważy się ograniczenie w jakimś zakresie. Rozwiązanie tych problemów nie jest proste, należy więc posłużyć się intuicyjnym odgadywaniem tajemnic czynnika zmienności; w dalszym przebiegu poznawania funkcji czynnika zmienności w nowej muzyce nie będą one już tak niedostępne jak przy pierwszym zetknięciu.

## 17

q

Analogia i zmienność — przeciwstawienie tych dwóch pojęć, możliwość powiązań pomiędzy oboma tymi czynnikami w kompozycji

i

Muzyka opierała się stale i opiera się po dzień dzisiejszy na obu tych czynnikach. W nowej muzyce musiała jednak analogia ustąpić miejsca czynnikowi zmienności. Przede wszystkim czynnik analogii stracił bardzo wiele na swoim dotychczasowym formotwórczym działaniu. Z punktu widzenia kompozycyjnego analogia uśmierca muzykę; kiedy mamy na przykład powtórzenie muzyki, komponowanie przestaje być tym, czym być powinno. Musiała więc analogia ustąpić miejsca zasadzie wariacyjnej z wszystkimi jej konsekwencjami. Muzyką rządzi teraz zasada ustawicznej — choć nie mechanicznej — zmienności.

e

W poznanych już przykładach 1—4 zbadaj jeszcze raz dokładnie funkcjonowanie poszczególnych elementów muzyki. Stwierdź, w których elementach przeważa zasada zmienności, a w których zasada analogii; następnie określ, w jakim stopniu analogiczność jest mechaniczna (neutralna, obojętna, konwencjonalna, po prostu przez kompozytora nie dostrzeżona jako potencjalnie dająca się zmieniać), a jak dalece jest wynikiem specjalnego doboru, umyślnej rezygnacji ze zmienności, oraz w jakim stopniu zmienność jest niemechaniczna (a zatem rozmyślnie użyta, zastosowana celowo, nie dlatego, że jest możliwa, lecz dlatego, że jej wprowadzenie przyczynia się do takiego ożywienia materii muzycznej, jakiego nie osiągnęlibyśmy na innej drodze).

c

Skomponuj krótki utwór na fortepian, pierwotnie nie zastanawiając się ani nad znaczeniem analogii, ani nad funkcjami czynnika zmienności; skomponuj go tak, jak wszystko, co komponowałeś przed sięgnięciem po środki nowej muzyki, możliwie jak najbardziej spontanicznie, „bezwiednie". Po jakimś czasie poddaj ten utwór bardzo dokładnej analizie krytycznej z punktu widzenia mechanicznie stosowanej analogiczności oraz tendencji do zmieniania materiału (oczywiście nie może to być utwór na przykład typowo dodekafoniczny, w którym zmienność materiału wysokości jest niejako punktem wyjścia w komponowaniu — choć być nie powinna; por. muzykę Schönberga z muzyką Weberna, który nie komponował dodekafonii, lecz ponad dodekafonią). Stwierdź — robiąc dokładne notatki — w którym punkcie znajduje się twoja aktualna świadomość kompozytorska, w jakim stopniu odległa jest ona od zagadnień, które poznałeś z przykładów 1—4.

## 18

q

Elementarne badania czynnika zmienności w muzyce. Na czym w istocie rzeczy polega zmienność muzyki?

i

Istota zmienności w muzyce polega na obecności wewnętrznych zmiennych zrelacjonowań. Aby to unaocznić, należy się posłużyć muzycznymi konsekwencjami założenia systemu dwójkowego, binarnego. Operując wyznacznikami 0 i 1, możemy dokonać całego szeregu operacji, które znakomicie zilustrują ów (nigdy dotąd na serio nie traktowany) problem.
Rzeczywistej zmienności, o jaką nam w muzyce chodzi, nie da się ukształtować mechanicznie. Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się rezultatowi metody najprostszej. Weźmy dla przykładu dwa tylko współczynniki (mogą to być np. dwa instrumenty perkusyjne o różnej wysokości) — 0 i 1. Jeśli ustalimy, że naszym modelem będzie wzór 01010101 itd. (przykł. 5), to najbardziej elementarna analiza takiego procesu zmienności pokaże nam, iż mimo że w każdym momencie rzecz ulega zmianie, cały ten proces ma w sobie nadrzędną analogiczność, która przekreśla tę skądinąd tak idealnie przez nas zaprogramowaną zmienność. Co zrobić, aby tego uniknąć? Należy w tym celu spojrzeć nieco głębiej na sam proces zmienności. W naszym przykładzie istniały tylko dwie pary wyznaczników 01 i 10. Brak pary wyznaczonej przez 00 i 11 odczuwamy jako niedosyt informacji o możliwościach zmian strukturalnych. Dlatego na przykład układ 10011 itp. będzie nas o wiele bardziej zadowalać niż owo poprzednie mechaniczne zestawienie wartości skontrastowanych. Mówiąc językiem muzycznym, naprzemienne operowanie dwoma współczynnikami da tutaj w rezultacie zwykłe tremolo na dwóch instrumentach perkusyjnych, co żadną miarą nie może być uznane za rzecz estetycznie i tech-

nicznie zadowalającą. Spróbujmy jednak przetransponować na język muzyczny następny szereg; okaże się, że jest on (i jemu podobne) o wiele atrakcyjniejszy od strukturalnie zredukowanego tremola. Postarajmy się wyciągnąć z tego spostrzeżenia jak najwięcej kompozytorskich konsekwencji. Należy pamiętać, że tylko transpozycja układu na język muzyczny może mieć znaczenie dydaktyczne. Nie należy się obawiać, że analizując w ten sposób możliwości muzyki, uprawia się coś w rodzaju abstrakcji muzycznej. Każdą abstrakcję możemy zamienić w konkret, jeśli tylko przetransponujemy ją na język i wyobrażenie muzyczne. Ta uwaga dotyczy także sporej ilości następnych rozdziałów.

**d**

Zmienności mechanicznej należy przeciwstawić zmienność wewnętrzną. Jak tego dokonać, pouczają przykłady 5, 6, 7 i 8, które należy najdokładniej przeanalizować (przykład 8a przedstawia pełne uniwersum możliwości, przykład 8b — długi szereg cyfrowy skomponowany spontanicznie; dojście do pełnego uniwersum wymaga racjonalnego dopełnienia; w komponowaniu nie należy dążyć do uniwersum, trzeba sobie jednak zdawać sprawę z jego istnienia).

**e/c**

Rozwiń najdokładniej idee podane w przykładach 5—8 nowymi kategoriami. Znając już dobrze zasady rzeczywistej, wewnętrznej zmienności w muzyce, spróbuj skomponować szereg utworów muzycznych na instrumenty perkusyjne bez określonej wysokości. Mogą to być zarówno utwory dla jednego perkusisty, który obsługuje szereg podobnych lub różnych instrumentów, jak i kompozycja dla dwu lub więcej wykonawców — wówczas ilość instrumentów różnych może być proporcjonalnie mniejsza. W kompozycji należy zatrzymać się na granicy kameralności, kładąc jednak nacisk na wirtuozowskie traktowanie instrumentu. Na tym etapie nie należy jeszcze dążyć do pisania rozbudowanych utworów; chodzi tu raczej o formy zwięzłe, każdorazowo inaczej z punktu widzenia ruchowego i metrycznego potraktowane. Operowanie większą ilością instrumentów wymaga rozszerzenia systemu binarnego na wielocyfrowy. Nie należy jednak rozbudowywać systemu cyfrowego ponad kilka wyznaczników, gdyż wówczas przestajemy panować nad pełnym zasobem wariatywnych możliwości zestawień. Dlatego daleko lepiej jest operować — bardzo kompozycji właściwym — nawarstwianiem kilku programów nad sobą.

## 19

**q**

Dalsze rozwinięcia kompozycyjne badań nad metodą eksploatacji czynnika zmienności w muzyce

**i**

Możemy operować trzema i więcej wyznacznikami: przykłady 9—12. Przykład 9 ilustruje zmienność komórek dwunutowych wewnętrznych, zbudowanych na czterech różnych wysokościach, przykład 10 — konfiguracje komórek trzynutowych na trzech różnych wysokościach (10b — uwaga: istnieje możliwość zamienienia elementów wysokości); przykład 11 przedstawia zmienność komórek kilkunutowych o określonym z góry rozdzieleniu wewnętrznym (a zatem o ustalonej z góry ilości powtórzeń danej wysokości), przez co obserwowany przez nas czynnik zmienności i tu dochodzi do głosu, choć w innej formie; przykład 12 łączy doświadczenia z przykładu 9 z nowym problemem zmienności do czterech miejsc (zmienność wewnętrzna: szereg cyfrowy w przykładzie b jest skomponowany w ten sposób, że komórki zachodzą na siebie w porządku 1—4, 2—5, 3—6 itd., por. też przykł. 6b i c) i jednocześnie ilustruje możliwość przekładu tworów abstrakcyjnych na muzyczne.

**e**

Operując materiałem wysokości w różnych ilościach (np. od 2 do 5) oraz stosując wobec niego różne metody zmienności wewnętrznej (a więc niejako stawiając mu różne wymagania co do zmienności), zbuduj 12 różnych szeregów w różny sposób wewnętrznie zmiennych. Opierając się na modelach podanych (przykład 13), zbadaj najdokładniej możliwości różnicowań wewnętrznych (w pierwszym wypadku ma to być seria komórek sześcionutowych, w których trzy nuty są jednakowe, trzy zaś różne; skonstruuj również własne modele).

## 20

**q**

Konsekwencje ograniczenia się do kilku wyznaczników

**i**

W tym punkcie przestaje nas interesować ogrom ogólnych możliwości kompozycyjnych, z których muzyka nigdy w pełni nie korzysta, i koncentrujemy się na

problemie wyłącznie wewnętrznej zmienności. Jest to praca „w głąb", której owocem — jeśli się ją dobrze wykona — może być znaczne poszerzenie świadomości techniki kompozytorskiej, mogące w dalszym przebiegu pracy poznawczej nad prawami rządzącymi muzyką prowadzić do szerszego rozumienia jej istoty.

**d**

Czy dokonując takiego wyboru, nie ograniczamy się zbytnio do minimum — oto pytanie, które nasuwa się po przerobieniu poprzednich ćwiczeń. Z całą pewnością ćwiczeń takich nie wolno traktować mechanicznie, przeciwnie, powinny być od razu rozumiane jako modele muzyczne, co nie jest trudne, gdyż — jak wiemy — w muzyce abstrakcja zamienia się bardzo szybko w konkret. Dlatego też z najmniejszych zestawień należy wyciągnąć jak najwięcej różnych konsekwencji. Na razie elementem modelowym jest tu rytmicznie rozumiana melika, wyznaczniki podlegające prawom zmienności mogą być jednak transponowane na inne elementy muzyczne.

**e**

Znajdź w przykładzie 14 ślady konsekwencji przebadania problemów poruszonych w rozdziałach 17—19.

## 21

**q**

Wartości proste i złożone

**i**

Rytm odbieramy na zasadzie logicznej, nie słuchowej. Możemy więc śmiało mówić, że istnieją w rytmice wartości proste i złożone.

**d**

Należy sobie zdać sprawę z faktu, że podział taktu złożonego z dwóch ósemek na trzy równe części jest procederem nadbudowanym, muzycznie złożonym, tak samo jak złożony będzie podział taktu $\frac{3}{8}$ na dwie równe części (przykład 15). Złożoność zachodzi wtedy, jeśli przeczymy pierwotnie przyjętej zasadzie. W przykładzie 16 znajdujemy dalsze szczegóły dotyczące nadbudowanej złożoności muzycznej. Wartości tak zestawiane nazywamy — zwyczajowo, choć może niezupełnie rozsądnie — wartościami irracjonalnymi.

**e**

Zbadaj dokładnie przykład 17 i stwierdź, gdzie posłużono się wartościami irracjonalnymi i jakie są tego konsekwencje dla obrazu ruchowego muzyki; stwierdź, w których miejscach muzyka ożywia się z powodu wprowadzenia wartości irracjonalnych, w których miejscach nie musiała być wzbogacana tą metodą, w których wreszcie miejscach wprowadzenie wartości irracjonalnych jest dla przebiegu muzyki obojętne. Z całą pewnością przez wprowadzenie wartości irracjonalnych tekst staje się bogatszy optycznie, trudniejszy do odczytania i zarazem mobilizujący wykonawcę do znalezienia choćby przybliżonych odpowiedników złożonych uformowań; zbadaj, w których miejscach można mówić o korzyściach ekspresyjno-ruchowych płynących z zastosowania wartości irracjonalnych.

**c**

Skomponuj krótki utwór (silnie przepauzowany) w dwu wersjach: w wersji opartej na wartościach prostych i w wersji z nadbudowanymi na nich wartościami irracjonalnymi; porównaj obie wersje i stwierdź, jakiego rodzaju metody transponowania wartości prostych na wartości złożone najbardziej ci odpowiadają.

## 22

**q**

Czy istnieje i w czym się wyraża progresja wartości rytmicznych od najprostszych do najbardziej złożonych?

**i**

Progresję wartości rytmicznych można ułożyć, dysponując coraz większą ilością wartości, które pomiędzy sobą różnią się coraz bogatszymi stosunkami liczbowymi. Porównując wartości rytmiczne między sobą, staramy się znaleźć dla nich wspólny mianownik. Im bardziej nieproporcjonalne różnice zachodzą pomiędzy wartościami, tym bardziej złożona jest struktura logiczna całości. Przykład 18 wskazuje, jak takie progresje można tworzyć (18a — sposób wynajdywania proporcji i pierwsze uporządkowania otrzymanego materiału; 18b — pełny układ wartości otrzymanych nie tylko z dzielenia wartości, ale i z kombinowania łącznego różnych wartości, przez co skala stopniowa ulega jeszcze większemu rozszerzeniu, a układ systemu rytmicznego jeszcze większemu wzbogaceniu; 18c — szcze-

gółowa analiza dwóch fragmentów tabeli progresji rytmicznej; 18d — możliwość układania serii z różnych wartości rytmicznych, oddalonych od siebie minimalnie — oczywiście w praktyce tak blisko siebie leżące wartości nie mają zbyt wielkiego zastosowania, należy je jednakże poznać).

**d**

W praktyce kompozycyjne konsekwencje takiej progresji mogą w pewnym stopniu przeczyć istnieniu równoważności pomiędzy złożonością obrazu muzycznego a złożonością rezultatu odbiorczego. To jednak nie powinno przesłaniać faktu, że jedyną obiektywną wartość mają dla nas relacje zapisane. Antynomia pomiędzy obrazem nutowym a rezultatem wrażeniowym istnieje w muzyce zawsze, musimy się z nią pogodzić i po prostu nie przykładać do niej zbytniej wagi. Co więcej, antynomie takie powinny istnieć, one bowiem tworzą w dużej mierze to, co moglibyśmy określić jako tajemnicę sztuki.

**e**

Analizując dokładnie zestawienie 19 (19a opiera się na wartościach prostych, 19b — na wartościach kombinowanych, łączonych), staraj się wytypować kilkadziesiąt układów „dwugłosowych", których rozwinięcie mogłoby ożywić monotonię stosowanych dotąd modeli rytmicznych.

## 23

**q**

Praca kompozytorska na modelach rytmicznych

**i**

Przykład 20a przedstawia możliwości komponowania przebiegów rytmicznych na podstawie wybranych wartości. Każdy wybór wartości, rzutując na kompozycję rytmów, decyduje o jednolitości rytmicznego stylu, który jest tym bardziej zamknięty i odrębny, im wyrazistszy jest sam wybór. Przykład 20b pokazuje serię rozwiniętych przebiegów rytmicznych, których wewnętrzną różnorodność podkreśla jeszcze zróżnicowanie meliczne (melika w przybliżeniu) i artykulacyjne. Wreszcie przykład 21 ilustruje proces stopniowej komplikacji materiału rytmicznego, oparty stale na jednej serii dźwiękowej (dla uzyskania materiału porównawczego). Posłużenie się jedną i tą samą serią dla bardzo różnych modeli rytmicznych czyni z niej element drugoplanowy. W przykładzie tym widoczna jest przemiana w procesie myślenia kompozytora. Zauważmy, że z najprostszych nawet modeli można wyciągnąć konsekwencje ruchowe wyższego rzędu (przykład 21, fragmenty 3, 4, 6, 9, 10, 12 itd.).

**d**

W przykładzie 21 posłużono się wyłącznie fortepianem. Wszystkie fragmenty wykazują podobieństwo w samej metodzie postępowania, różnią się jednak w fakturze. (Należy zauważyć, że ilościowe pomnożenie środków oraz wciągnięcie do współudziału różnych wartości irracjonalnych wzbogaca tu materiał rytmiczny tylko w pewnych aspektach, o czym wiemy już z poprzedniego rozdziału.)

**e**

Posługując się wartościami prostymi i irracjonalnymi, sporządź sześć różnych zestawień modeli rytmicznych w taktach $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$ i $\frac{7}{8}$. Zestawiaj modele progresywnie, mając na uwadze rezultat rytmiczny (nie wolno sporządzać zestawienia modeli na mechanicznej zasadzie asymetrycznej komplikacji!).

**c**

Ułóż w niezależności od metrum serię 24 modeli rytmicznych i wkomponuj je w ramy odcinków w przybliżeniu półminutowych, dbając o to, by nie pojawiały się mechaniczne powtórzenia podobnych konsytuacji.

## 24

**q**

Ograniczenie się do kilku wartości rytmicznych wewnątrz taktu tworzy niebezpieczeństwo szybkiego wyczerpywania się ruchu; jak temu zaradzić?

**i**

Wyczerpywanie się ruchu jest zjawiskiem nieodłącznym od powtarzania wąskich w swoim zasięgu modeli rytmicznych. Przez samo permutacyjne przemieszanie modeli nie uzyskuje się odnowy rytmiki, można ją natomiast osiągnąć przez zestawienie modeli przeciwnych sobie; porównaj przykład 22, w którym kompozycyjny mechanizm odnowy stałego modelu uwidacznia się wyraźnie. Inne przykłady tego typu: 23, 24, 25, 26, 27 i 28.

d

Przykład 23 — umiejscowienie identycznej figury (i podobnego materiału!) w różnych punktach czasowych prostego przebiegu; przykład 24 — przeciwstawienie wewnętrznie złożonej strukturze ruchu prostych uderzeń fortepianu, modelowanych według zasady poznanej w rozdziałach 22, 23; przykład 25 — gra antynomii, polegająca na różnym umiejscawianiu w metrum podobnych układów dźwiękowych oraz na zmianach treści dźwiękowej figur rytmicznych identycznie umiejscowionych (cyfry przy wartościach rytmicznych oznaczają kolejne powtórzenia); przykłady 26 i 27 — zestawienie różnych grup rytmicznych; przykład 28 — prosty model ruchowy służy tu uzyskaniu nie dającej się do niego sprowadzić kunsztownej konstrukcji formalnej, dzięki której nie następuje nieuchronne w wypadku monorytmii wyczerpywanie się ruchu.

e

Przeanalizuj dokładnie problem wyczerpywania się ruchu w przykładzie 29; zbadaj, jak mają się do siebie cztery części utworu pod względem rozwoju techniki ruchowej. Na przykładzie 30 zbadaj szczegółowo konsekwencje wynikające z kanonu ruchu i akcentu. Przeanalizuj sposób traktowania ruchu w przykładzie 31.

c

Biorąc za wzór postępowanie kompozycyjne w przykładzie 29, skomponuj czteroczłonowy utwór fortepianowy, opierając się na prostym modelu wysokości dźwiękowych.

## 25

q

Możliwości nowego, odrębnego traktowania muzyki pisanej w prostych metrach

i

Proste metra tworzą automatycznie uproszczenia ruchu. Są one niejako potwierdzeniem schematu, który się przyjmuje. Pisząc w metrum, przyczyniamy się tylko do jego utwierdzenia, natomiast nie ma to znaczenia dla dynamizacji ruchu. Aby temu zapobiec, stosuje się — w ramach nawet prostych metrów, a może przede wszystkim w ich ramach — ciągłe zmiany układu, przemieszczenia tzw. akcentów (dziś metrum straciło wiele ze swego pierwotnego akcentacyjnego charakteru), zmiany modelu ruchowego. Przykład 32 pokazuje sposób przezwyciężania mechaniki metrycznej (przykład 32c stanowi konsekwentne rozwinięcie modeli z przykładu 32b).

d

Czas metryczny czy czas metryzowany może być sumowany i dzielony. Ustawiczna zmiana obu tych procederów kompozycyjnych, a przede wszystkim możliwe w muzyce stosowanie ich obu jednocześnie, równolegle, umożliwia ciekawe rozegranie nawet najprostszych metrów. Oczywiście, im bardziej złożona jest matryca metryczna, tym większe rezultaty można osiągnąć w zakresie artykulacji ruchu, aczkolwiek nie wynika to mechanicznie samo z siebie. Przykład 33 pokazuje prosty zabieg wzbogacania metrum przez przeciwstawianie sobie komórek rytmicznych (jest to niejako żywa ilustracja do metod pracy na modelach o charakterze motywicznym, które poznaliśmy z rozdziałów traktujących o rytmie z punktu widzenia jego wewnętrznych właściwości); przykład 34 pokazuje dialektykę ruchu ciągłego i punktualistycznego, przedzielanego pauzami — tu metrum ma już inną funkcję, przede wszystkim spajającą ów rozbity przez zastosowanie serialności tok ruchu; przykład 35 zamyka się w elementarnej dwoistości metrum: $\frac{2}{4}$ i $\frac{5}{8}$ (w kotłach) przeciwstawione są symultanicznie tak, aby żadne z obu równolegle kształtowanych metrów nie miało nad drugim przewagi; w przykładzie 36 narzucone z góry metrum umożliwia kompozytorowi rozegranie (konstruowanie) ruchu, czego by na innej drodze nie osiągnął; wreszcie w przykładzie 37 mamy do czynienia z wiązaniem bardzo różnych metrów (różnice są spotęgowane zmianami tempa), przez co tekst metryczny staje się wieloznaczny, a to może być zamierzonym przez kompozytora efektem.

e

Porównaj konsekwencje płynące z przeciwstawiania się założonemu metrum (przykłady 38—42, a także przykład 43 w konwencji współczesnego jazzu). Zbadaj, w jakim stopniu tekst końcowy odnosi się do założeń metrycznych, w jaki sposób można by się zbliżyć — jeżeliby można było — do podobnych rezultatów, stosując inne środki, a także czy możliwa i z punktu widzenia czytelności opłacalna byłaby redukcja tekstów do metrów najprostszych (różne formy ujednolicenia pod tym względem, zamiana tekstu na podobny, ale prostszy etc.).

c

Biorąc za model postępowania kompozycyjnego przykłady 40 i 41, skomponuj wyłącznie w rytmach dłuższy fragment muzyki (około 2-minutowy), ożywiającej z góry ustalone metra („przykładów-modeli" nie należy naśladować; jest to możliwe, ale zupełnie wbrew zasadom etyki twórczej i psychologii tworzenia; takie zalecenia — rzadkie zresztą — zwalniają autora z obowiązku wybierania od początku wszystkich wątków kompozycyjnych).

## 26

q

Możliwości współczesnego kompozycyjnego wyzyskania metrum. Gra za pomocą metrum, dalszy rozwój technik metrycznych

i

Współczesna muzyka zmierza wyraźnie ku ametryczności. Jednak metrum, traktowane nawet tylko jako matryca, może mieć wielkie znaczenie inspiratywne i konstruktywne: dzięki wprowadzeniu gry za pomocą metrum uzyskujemy nowe naświetlenie tekstu (aby się o tym przekonać, wystarczy poddać tekst muzyczny złożonej metryzacji). Zmierzanie ku ametryczności odnawia pojęcie czasu w muzyce, lecz jednocześnie gubi możliwości jego dynamizowania, przynajmniej w dotychczasowym sensie tego słowa. Samo komponowanie w metrum nie wystarcza, dlatego — idąc dalej — uciekamy się do gry metrycznej, która jest tym bardziej dynamiczna, im pełniej wyzyskane są jej możliwości metrycznego zdynamizowania. Przykład 44 ilustruje możliwości kształtowania czasu dzielonego metrycznie w sposób na tyle złożony, by komponowanie nie przestało być interesujące, ale też — tylko o tyle złożony, by nie zaprzeczyć metrum (tekst muzyczny powinien bez względu na to, jak się go tworzy, popierać wybraną metodę — w naszym wypadku nawet największe komplikacje rytmiczne powinny „popierać" metrum w jego zastosowanym kształcie, nie zaś całkowicie mu zaprzeczać!). Metody gry metrycznej nie są jednolite: przykłady 45—47 stanowią zaledwie wycinek ogólnych możliwości w tym zakresie.

d

Muzyka formowana na zasadzie zmieniającego się metrum stawia przed kompozytorem szereg problemów, niektóre z nich zawierają ostre antynomie. Oto dla przykładu tekst 48. Przy ustawicznej niemal zmianie metrum dostrzegamy sprzeczność pomiędzy założonym z góry metrum a jego rytmicznym uformowaniem (szczególnie krytyczne są takty 3—4 i 8—9). Takie antynomie trzeba wyławiać i dokładnie poznawać, natomiast nie należy ich traktować jako błędy, gdyż w gruncie rzeczy kompozytor ma prawo nie przypisywać wybranemu elementowi większej wagi (w tym wypadku wystarcza nam informacja, że kompozytor komponował na zmieniających się metrach, a nie: zmieniające się metra).

e

Biorąc za wzór modele 49, 50 i 51, ułóż 6—8 własnych rozwiniętych koncepcji tego typu.

c

Napisz dłuższy (około 3 minuty trwający) fragment, oparty na maksymalnie zmiennym modelu metrów w trzech wersjach: a) w wersji potwierdzającej zmienne metra, b) w wersji jaskrawo przeczącej układowi metrów i c) w wersji neutralnej, jakby idącej obok tego problemu (mimo to metra muszą być silnie zmienne).

## 27

q

Metrum dziś

i

Z muzyki współczesnej wybieramy 8 przykładów (52—59). Zastanówmy się, jakie są podstawy kompozycyjne tworzenia układów metrycznych w tych przykładach, w których przykładach kompozytorzy w pełni motywują posłużenie się zmiennością metrów i w których zmienność metryczna tworzy coś więcej niż zmienność samego punktu wyjścia, inaczej: w których przykładach zmienność metryczna tworzy — bo to jest ważne! — r e z u l t a t y, jakich by się nie osiągnęło w inny sposób? Zmienność metryczna może być zastosowana wielorako. W najprostszych przykładach będzie ona motorem dla tworzenia nowych konstrukcji, w bardziej złożonych staje się — jak już wiemy — matrycą, na której nadbudowuje się nowe układy, często przeciwstawne (przykłady 57 i 59) do założonego metrum, co przy pełnej świadomości rzeczy może być użyte celowo, jako środek do uzyskania wspomnianych powyżej rezultatów, nieosiągalnych inną drogą. Zdarza się jednak (a trzy ostatnie przykłady są tego dowodem), że

celowość takiego układu jest pozorna. Jak wygląda autentycznie celowe operowanie zmiennością metrum dla celów kompozycyjnych wyższego rzędu, ilustruje przykład 60.

e

Przeanalizuj dokładnie sposób wypełnienia metrów i rezultaty płynące z zestawienia różnych wartości rytmicznych w przykładach 61—66 (do przykładu 61 dołączony jest model analizy wybranych taktów).

c

Skomponuj dłuższy utwór kameralny na 6—8 instrumentów, stosując w nim jednocześnie wszystkie poznane techniki metryczne. Należy w tym utworze ściśle przestrzegać zasady właściwego wypełniania metrum, a więc niejako w pierwszym rzędzie ustosunkowywać się do założonego przebiegu metrycznego.

## 28

q

Muzyka ametryczna

i

Ametryczna muzyka wypływa z dwóch źródeł: jednym jest przeciwstawienie się metrum i jego ciążącej po dzień dzisiejszy nadrzędności w formowaniu czasu, drugim — idea czasu wyzwolonego od metrycznych przyporządkowań. Interesuje nas, w jakim punkcie znajdujemy się dziś w tym zakresie.

d

Jeśli przeanalizujemy uważnie stopniowo coraz bardziej ametryczny sposób formowania czasu (przykłady 67—82), zauważymy, że u podstaw ametrycznego kształtowania czasu leży tendencja do oderwania się od metrycznej gry akcentów. W przykładach 67, 68 i 69 kompozytorzy celowo przeakcentowują czas w układy nie dające się sprowadzić do metrum. Jednym z ważnych czynników kompozycyjnych jest tu celowe (67) lub pozorne (70) zatrzymanie czasu. Przykłady 71—80 dowodzą, że mimo posługiwania się wartościami rytmicznymi kształtowanie czasu zależy od ogólnych proporcji (typowe przykłady 75, 77, 79). Następne przykłady tej serii (81 i 82) ilustrują zastąpienie rytmu zmetryzowanego wartościami przybliżonymi (aproksymatywnymi): ich układy wynikają z praktycznego, wykonawczego sposobu rozumienia notacji, a tym samym z funkcjonalnego (pośredniczącego) charakteru nowej, ametrycznej notacji.

e

Napisz w proporcji: 1 sek. = 4 cm, trzy różne układy czasowe i przetransponuj je na kilka — twoim zdaniem wykonawczo najbardziej funkcjonalnych — sposobów ametrycznej notacji (model 83).

## 29

q

Czy istnieją i jak się przedstawiają nowe modele czasowe?

i

Czas można mierzyć w proporcjach niemetrycznych. Można go sumować z drobnych cząstek, traktując każdą cząstkę niezależnie od pozostałych nawet w układach metrycznych (przykład 84). Jest to najprostszy sposób prezentacji materiału, który rozwinięty do zasady nadrzędnej, może wytworzyć swoistą dialektykę form ruchu. Przykład 85 demonstruje sposób montażu przebiegu z drobnych cząstek, przykład 86 — uzależnienie rytmiki od modelu proporcjowego (same proporcje wynikają tu z praktycznych możliwości realizacji przebiegów; rytmika jest więc tutaj rezultatem, nie podstawą przebiegu). Te trzy przykłady dowodzą istnienia stałej zależności przebiegu czasowego od narzuconej przez kompozytora struktury.

d

W przykładach 87—91 widoczne są tendencje do przekroczenia dotychczasowej granicy w formowaniu czasowym. Proporcje, jakie w tych przykładach zachodzą, są różne: ścisłe, matematyczne (87); konsytuacyjne (88, 89); programowane w pionowych asymetriach (90); rozmyślnie równomierne (91); rozbijające narzucony schemat (92—94, w wypadku 94 mamy do czynienia z podwójnie komponowanym rozbiciem schematu — dzięki zmiennemu metrum i dysproporcjowemu rozmieszczeniu rytmów); wreszcie narzucające nawet określony typ formalny, oparty na zestawieniu przebiegu z cząstek o wyraźnie strukturalnym profilu (95—98).

e

Przeanalizuj samodzielnie możliwości przekładu jednej metody organizacji czasu na inne; zbadaj, w jakim stopniu przyjęte metody organizacji czasu ograniczają pole działania kompozycyjnego w innych zakresach.

c

Skomponuj krótki — około 2 i pół minut trwający — utwór kameralny o oryginalnej projekcji czasowej (rytmy, metrum, proporcje, podziały czasowe).

## 30

q

Złożoność modeli rytmicznych

i

Przykłady 99—103. W każdym z pięciu przykładów inaczej przedstawia się sam przebieg czasowy. Jak widzimy, może on być formowany z nierównych cząstek (99), z uwzględnieniem zmian tempa, przez co struktury różne stają się „podobne" (100), przez wyostrzenie artykulacji dynamicznej (ma to większy sens tam, gdzie w innych zakresach zachowana jest jednolitość — 101), wreszcie może być zestawiany kompozycyjnie z różnych cząstek w idealnie asynchronicznym układzie czasowym (102, 103). Złożone modele rytmiczne (104—112) dowodzą, że istnieje różny sposób formowania czasu przy udziale konwencjonalnych systemów notacyjnych (przeciwstawiają się temu najbardziej układy 109 i 112). Dopiero dalsze jeszcze rozwarstwienia przebiegu (113—116) umożliwiają wydobycie z materii rytmicznej pełniejszej skali zróżnicowań.

d

Aby zdać sobie dokładnie sprawę z tego, że dziś dysponujemy zupełnie innym materiałem wyjściowym w zakresie rytmiki, należy raz jeszcze wrócić do samego aktu formowania czasu. Jest jasne, że rezultaty są tym ciekawsze, im bardziej zmienny jest układ materiału, ale też rozrzut jest tym atrakcyjniejszy, im mniej ma cech rozrzutu statystycznego, inaczej mówiąc, decyzja co do układu materiału musi mieć cechy wyraźnej dyspozycji; np. dwa różne układy — same w sobie maksymalnie zmienne — mogą dać rezultat o wiele mniej zmienny (czego należy unikać). Wszelkie metody mechanicznej dyspozycji są zgubne dla rezultatu, metody schematyczne można stosować tylko wtedy, gdy gwarantują one otrzymanie odrębnych rezultatów końcowych, inaczej, metoda nie ma za zadanie potwierdzać samą siebie, lecz służyć czemuś innemu (np. rozbiciu czasowemu, nie zaś komplementarnej redukcji). Na drodze najprostszych przemian wewnątrz przyjętych proporcji można otrzymać rezultaty bardzo subtelnego cieniowania czasowego. Złożoność modeli rytmicznych wynika wówczas z prostych manipulacji proporcjowych (ten typ zestawień zawierają przykłady 112 i 113).

e

Biorąc za punkt wyjścia model 117, napisz około 20 takich zestawień, wnikając dokładnie w istotę proporcji czasowych pomiędzy poszczególnymi wartościami rytmicznymi.

c

Napisz krótki — czterdziestosekundowy — złożony pod względem rytmicznym fragment muzyki na sześć różnych instrumentów, stosując przynajmniej trzy z trzynastu (104—116) podanych wzorców (należy unikać łączenia różnych wzorców w jednym głosie).

## 31

q

Zmiany i nawarstwiania metrów oraz rytmów w ramach metrum

i

Zestawianie różnych wartości rytmicznych w pionie i poziomie tworzy konsytuacje o nie znanym dotąd w muzyce układzie rzeczy. Na przykładzie 118 widzimy, jak dalece punktualistyczne wyizolowanie wartości rytmicznych przyczynia się do nowej artykulacji czasu. Im bardziej wartości rytmiczne wiązane są w grupy (przykłady 119, 120), tym mniej można mówić o emancypacji elementu rytmicznego w ramach ustalonych metrów.

d

Rezultatem pionowego nawarstwiania złożonych tworów rytmicznych bywa często przebieg krańcowo prosty (przeanalizuj szczegółowo przykład 121, a także 122 i 123). Zmiany metrów mogą mieć różny charakter. Istnieje zmienność metryczna, która nie odgrywa większej roli ani jako środek dynamizujący ruch, ani jako środek konstrukcyjny. Typowy pod tym względem jest przykład 124: i dynamika ruchu, i konstrukcja są tu

bardzo przekonywające, jednakże nie należą do sfery metrycznej, są osiągnięte niejako mimo braku dynamicznego i konstruktywnego działania metrum. W przykładzie 125 trzy pierwsze modele ruchu są wyabstrahowane i nie sugerują dalszego toku rytmicznego, jednakże potencjał działania rzeczywistych i wypadkowych zmian metrum jest spory; przykład 126 prezentuje metrum zneutralizowane (niemal wszystkie takty są połączone synkopowo), 127 — metrum porządkujące, 128 — metrum beztaktowe niemal (przyśpieszenia i zatrzymania ruchu rekompensują całkowicie z góry założoną amorfię ruchu).

e

Przeanalizuj dokładnie przykłady zmienności metrów i rezultaty ich złożonego pod względem rytmicznym zakomponowania (przykłady 129—134; przykład 134 zaopatrzony jest we wzór analizy wyjściowej orientującej; nad nią należy nadbudować analizę bliższą technologii kompozycyjnej).

c

Skomponuj krótki — czterominutowy — utwór na trio smyczkowe, w którym problemy zmian i nawarstwiania metrów byłyby wysunięte kompozycyjnie na plan pierwszy. Zbadaj — ex post — dokładnie, jakie są możliwości zbliżenia się do obranego typu muzyki z ominięciem problematyki metrycznej lub z jej zneutralizowaniem. Napisz kilka próbek takiej redakcji muzyki.

## 32

q

Komplikacje rytmiczne

i

Na przykładzie 135a uwidoczniona została możliwość dwojakiego rodzaju komplikacji w zakresie samego rytmu: w taktach 81—82 mamy do czynienia z zbiorowym zestawieniem różnych układów irracjonalnych, przy czym warto zauważyć, że nie wystarczy operować wspólnym mianownikiem dla wartości irracjonalnych, lecz trzeba również — nawet w wypadku nieobecności wartości prostych, jak w podanym przykładzie — liczyć się z wartościami elementarnymi, wyjściowymi (przykład 135b, wspólny mianownik — 504); pod koniec przykładu pojawia się w wszystkich pięciu głosach ten sam model septymoli, zakomponowanej jednakże każdorazowo inaczej (135c). Pomiędzy tymi dwoma modelami komplikacji rytmicznych istnieje cała skala komplikacji pośrednich.

d

Problem komplikacji rytmicznych nie należy do łatwych. Przede wszystkim sama złożoność zapisu nie zawsze przenika do rezultatu wrażeniowego, muzyka zapisana bogato może się w odbiorze wydać prosta — przykład 135c mówi nam o tym niedwuznacznie: od połowy taktu 82 mamy po prostu nowy model ruchu($\frac{7}{32}$), który sam dla siebie nie jest złożony (zobaczymy, co się dzieje, jeśli „przepiszemy" ów tekst na wartości większe — przykład 135d; jest jasne, że mamy tu do czynienia wręcz z nowym metrum, co przesuwa problem rytmiczny poza jego autonomiczny zasięg!). Zadaniem kompozytora będzie więc użycie komplikacji rytmicznych w autonomicznym sensie tego ujęcia, bez uproszczeń i stale mając na uwadze potrzebę takiego ujęcia (pojawia się ona wtedy, gdy w inny, prostszy sposób nie osiągnęlibyśmy określonego rezultatu).

e

Biorąc za podstawę przebieg rzeczy w przykładzie 135, porównaj sposoby zestawienia rytmów w przykładach 136—140. Zbadaj, w jakim stopniu pojawienie się większej ilości różnych form rytmicznych faktycznie wzbogaca muzykę (a nadto jakie powiązania z grą metryczną i ze zmianami tempa wpływają na wyrazistość rysunku rytmicznego). Z ekwiwalentów liczbowych w przykładzie 141 wyprowadź własne (choćby ogólne) zasady analityczne dla przykładów 142—144 (ujęcia proste) i 145—147 (ujęcia złożone). Przy analizie pierwszej grupy przykładów należy skoncentrować się na problemie gry form rytmicznych wobec siebie. Warto przy tym uwzględniać wpływ czynników dodatkowych na kształtowanie się obrazu rytmicznego, np. wpływ artykulacji, która niejako skraca wartości rytmiczne, dalej znaczenie charakteru instrumentu dla rytmiki (np. w wypadku dokładnie wypisanych wartości rytmicznych na harfę, która musiałaby być precyzyjnie wytłumiana, aby instrument mógł oddać w pełni intencje rytmiczne kompozytora); takich kwestii znajdzie się więcej, należy je stale odnotowywać i wyciągać z nich własne technologiczne konsekwencje. Przy analizie drugiej grupy przykładów należy zastanowić się przede wszystkim nad możliwością transpozycji problemu komplikacji rytmicznych na wartości fakturalne (przykład 147 ilustruje dokładnie opłacalność stosowania bogatych form pauzowych — dzięki nim złożone formy

rytmu są w stanie spotęgować wrażenie swego własnego bogactwa, ujawniającego się właśnie bardziej na tle „otwartego" czasu niż w ujęciu ciągłym, zwartym, w którym rytm traci na swojej autonomii i notabene przypomina mozolną polifonię głosów). Zaprojektuj własne rozwiązania analityczne dla co najmniej dwu z czterech przykładów bardzo złożonych z punktu widzenia rytmicznego (z przykładów 148—151).

c

Skomponuj na osiem instrumentów przebieg muzyczny (około czterdzieści sekund w średnim tempie) oparty na stopniowo zgęszczającym się rezultacie sumarycznym w zakresie rytmiki (należy: 1. unikać przerzucania punktu ciężkości z elementu rytmicznego na inne elementy; 2. uwzględnić zamknięty zasób środków komplikacji rytmicznych; ująć całość w postaci czytelnej, bez zbytniej złożoności zewnętrznego obrazu). W zadaniach kompozycyjnych tego typu należy stale mieć na uwadze konieczność mówienia przez fragment o całości; zadany przebieg muzyczny musi zatem mówić o potencjalnej możliwości rozwoju (rozrostu) muzyki w oparciu o przyjęty model postępowania, inaczej, powinno się mieć wrażenie, że kontynuowanie takiej gry mogłoby być dla kompozytora ciekawe, łatwe, pouczające, zachęcające (kompozycja nie jest rozwiązywaniem zadań, lecz „zabawą w zadania").

## 33

q

Złożoność metryczna

i

W ramach prostych nawet metrów można uzyskiwać bogate rezultaty przez ustawiczne niweczenie ich nadrzędności. W aktualnym stanie kompozycji tzw. polimetria okazuje się rozwiązaniem zaledwie połowicznym. Oparta na monometrycznych podstawach, polimetria przez długie lata funkcjonowała jako antidotum na „rymującą się" prostotę rytmu i ruchu. Niezmiennemu metrum z stałym symetrycznym rozkładem akcentów przeciwstawiano polimetrię, odznaczającą się nieregularnością akcentacyjną; ta jednak działała tylko jako przeciwstawienie „wobec" systemu monometrycznego. W dzisiejszej muzyce, kiedy wartości rytmiczne są już w pełni wyemancypowane, gra akcentów — ich różne rozmieszczenie, operowanie nimi — straciła swoje walory już choćby z tej racji, że aby ją zastosować, należałoby najpierw — optycznie, systemicznie i wrażeniowo — pokazać model prosty i dopiero na nim zbudować kontrastujące z nim układy. Dziś polimetria może być traktowana tylko jako jeden z czynników zmienności materiałowej, a jej działanie (połączone np. z serializacją innych elementów) jest już pod względem dynamiki samego ruchu znikome. Mimo to można ją stosować jako matrycę dla wartości rytmicznych, co jest celowe już choćby ze względów inspiracyjnych (na złożonej metrycznie kanwie ruchu buduje się ciekawsze konsytuacje niż na prostej). Ogólnie można powiedzieć, że złożoność metryczna przejmuje obecnie na siebie rolę nie koncentracji elementu ruchu, lecz jego dekoncentracji, i że wprowadzana jest przez kompozytorów głównie dla uwieloznacznienia procesu muzycznego.

Aby zdać sobie sprawę z nowych możliwości metrycznych, należy pojedyncze takty, wypełnione rytmami komponującymi metrum niejako „od wewnątrz", zestawiać pionowo (model 152 przedstawia sposoby wypełniania czasu przez proporcje metryczne — od 3 do 10 jednostek).

d

Istnieją metody złożonej pracy w zakresie metrum, które nie prowadzą do większych rezultatów, co wypływa z faktu, że metryczne rezultaty osiągamy dziś na innej drodze; mimo to — jak powiedziano powyżej — można je i warto stosować dla samego wzbogacenia procesu w pionie i w poziomie. A oto przykłady kompozycyjnie wartościowych układów metrycznych: 153—155; wszędzie tutaj zmiany metrum i różne sposoby ich wypełnienia biorą na siebie funkcje przemian materiałowych. Istnieje możliwość dynamizacji przebiegu przez konfrontacje metrów w poziomie (przykłady 156—160), w pionie (przykłady 161—163) oraz w zbiorczym układzie pionu i poziomu (przykłady 164—168). Pozioma konfrontacja metrów jest łatwiej uchwytna niż pionowa, mniej jest natomiast „mówiąca" z punktu widzenia konstrukcyjnego (również fakturalnego); pionowa konfrontacja metrów może dać różne rezultaty, wiele zależy tu od tego, co się pionowo konfrontuje (zbyt wielka ilość głosów przesuwa informację w niebezpieczną — z metrycznego punktu widzenia — chaotyczność przebiegu, na czym jednakże może nam niekiedy zależeć); podobnie ma się rzecz z konfrontacjami pionowo-poziomymi — typowy przykład 168 — które niejako przez sam fakt dwustronnych relacji wytwarzają różne rezultaty, często nieprzewidziane przez kompozytora, albo też przez niego zaledwie wyczuwane (warto zauważyć, jak bardzo silnie lgną kompozytorzy do

tego typu uformowań, z pewnością wyzwalają one u nich idee, do których by nie doszli na innej drodze).

e

Przeanalizuj przykłady 164—168 z punktu widzenia złożoności metrycznej. Zbadaj, w którym punkcie zaczyna się pojawiać niejasność metrycznej informacji i w jakich zakresach ta niejasność może być uważana za kompozycyjnie korzystną. Postaraj się uchwycić i wypunktować — możliwie najdokładniej — różnice pomiędzy przykładami 167 a 168.

c

Biorąc za podstawę zmienność pionową i poziomą, skomponuj krótki utwór na zespół kameralny (prowadzony przez dyrygenta), dający pogląd na zależność przebiegu muzycznego od założeń metrycznych. (Zbadaj ex post, w jakim stopniu udało się nadbudować na założonych metrach uformowania bynajmniej w prostej linii z nich nie wynikające.)

## 34

q

Koncepcje powiązań rytmiczno-dźwiękowych

i

Wysokości dźwiękowe i wartości rytmiczne odbierane są na innej zasadzie i jako takie powstają niezależnie od siebie. Wysokości dźwiękowe odnoszą się do naszego układu odbiorczego niejako przygotowanego od razu do percepcji, podczas gdy wartości rytmiczne wymagają uzmysłowienia ich sobie, uchwycenia proporcji, a ich odbiór — tak można ogólnie stwierdzić — odbywa się na zasadzie logicznej, nie słuchowej. Pomiędzy wysokościami dźwiękowymi a wartościami rytmicznymi (czasowymi) istnieją pewne powiązania, o których możemy się przekonać choćby dzięki prostej obserwacji, co dzieje się z wysokością dźwiękową przy dwukrotnie szybszym przesuwie taśmy itp.

d

W nowej muzyce możemy korzystać w pełni z możliwości zamienności parametrów. Modele 169 i 170 pokazują, w jakim stopniu zależności takie mogą być kompozycyjnie wyzyskane. Model 169 demonstruje równoległość zmian wewnętrznych przy użyciu pięciu wyznaczników rytmicznych i wysokościowych, przy czym równoległość ta opiera się na zasadzie przyporządkowania każdej wartości dźwiękowej wartości czasowej. Powiązania te są oczywiście umowne i równie dobre i kompozycyjnie sprawne mogłoby być obranie innego modelu zależności rytmiczno-dźwiękowych. Model 170 demonstruje bardziej rozwinięte formy przyporządkowania wzajemnego dźwięków i wartości rytmicznych. I tu uwaga: nie ulega wątpliwości, że zależność obu omawianych parametrów od siebie nie jest naturalna, mimo iż wszystkie interwały dźwiękowe dają się transponować na interwały czasowe. Nie jest naturalna, ale może być stosunkowo łatwo n a t u r a l i z o w a n a. Jak tego dokonać, uczy dopiero praktyka w tym zakresie, tu zatrzymujemy się na wytyczeniu samej możliwości.

e

Opracuj własną tabelę zależności pomiędzy wysokościami dźwiękowymi a wartościami rytmicznymi. Na jej podstawie zbuduj dość duży fragment muzyczny (dość duży, gdyż dopiero po jakimś czasie poznawania rezultatów przyjętego procederu kompozycyjnego dostrzegamy wszystkie jego walory i niedostatki), który w konsekwencjach byłby o wiele bardziej złożony niż założone aprioryczne punkty wyjścia (jako wzorce rytmiczne mogą posłużyć przykłady 171 i 172).

c

Biorąc za punkt wyjścia doświadczenie dokonane w powyższym ćwiczeniu, skomponuj utwór, który nie będąc mechanicznym wytworem założeń, miałby jednak w sobie cechy dzieła tak właśnie powstałego; komponuj spontanicznie, z lekka tylko stylizując jakby poprzedni rodzaj muzyki (nie należy absolutnie dążyć do idealnej pokrywalności poprzedniego rezultatu z nowym rezultatem). Obsada kameralna, co najmniej 5-głosowa faktura, forma rozbudowana (do 4 minut).

## 35

q

Konsekwencje kompozycyjne wynikające z powtórzenia tych samych wysokości dźwiękowych

i

W nowej muzyce wykryto możliwość zastąpienia zmienności w zakresie najważniejszego dotąd parametru wysokości dźwiękowych powtórzeniem tych samych wysokości lub kompleksów przy jednoczesnym pobudzeniu

zmienności w zakresie innych parametrów. Przykład 173 — zniwelowanie problemu kompozycyjnego do minimum (zauważmy, jaką rolę przypisuje tu kompozytor ostatniemu taktowi, którego reżyseria rekompensuje całkowicie brak czynnika kompozycyjnego w przedostatnich czterech taktach); przykład 174 — kompozycja materiału wysokości ograniczona do minimum (są to rozchodzące się w obie strony projekcje chromatyczne), mimo powtórzenia wątków całość ma charakter dynamiczny dzięki specjalnemu rozłożeniu akcentów rytmicznych w czasie; przykład 175 — redukcja problemu wysokości (perkusja) i rytmiczno-dynamiczne konstruowanie czasu; przykład 176 — włączenie do współdziałania powtórzeń dźwięków obok normalnej zmienności dźwiękowej; przykład 177 — wyjście od jednego dźwięku i dynamiczna (a także fakturalna) kompozycja owego dźwięku.

**d**

Komponowanie oparte na redukcji zmienności wysokości dźwiękowych kryje w sobie niebezpieczeństwo zobojętnienia wobec tego parametru. Dobrze jest, jeśli ta metoda służy jako środek obok (przykład 176) lub wśród (przykłady 177—180) innych metod, źle — jeśli stosuje się ją dla niej samej. Przykłady rozwinięć techniki powtórzenia dźwięków, grup czy kompleksów noszą numery 181—186; 181 — wypunktowane w czasie powtórzenia dopełniają obrazu całości (sama nuta leżąca, nawet wzbogacona pionowo i intonacyjnie, jak w tym przypadku, nie wystarczałaby); 182 — aproksymatywnie zestawiane powtórzenia mają charakter konstruktywny; 183 — dynamika i barwa dopełniają ekspresję powtórzonych, tu już obsesyjnie, tych samych wartości rytmicznych; 184 — powtarza się rodzaj dźwięku, ale nie wysokości (!); 185 — konstrukcja wynikająca z nierównomiernie rozplanowanych powtórzeń połączona jest z zatrzymaniem ruchu na pełnym akordzie; wreszcie 186 — zatrzymanie dźwięku (inaczej, powtarzanie go w ciągłości) zrekompensowane jest przez zmienianie jego walorów brzmieniowych. Z powyższych przykładów można wnosić, że z powtórzeniem nie musi się wiązać zobojętnienie wobec materiału, które następuje tylko wtedy, gdy powtórzeniu przypisuje się — z reguły bezskutecznie — rolę kształtującą proces. (Niemałe znaczenie posiada tu psychologia odbioru: „powtarza te same słowa tylko ten, kto stracił wątek", czyli właśnie powtórzenie domaga się tego, aby je specjalnie skomponować!) Można jednak powtórzenie zdegradować do roli drugorzędnej i przenieść się z ideami kompozycyjnymi na inny teren, ale musi to być pokazane jasno, niedwuznacznie!

**e**

Ułóż osiem różnych modeli celowego komponowania pojedynczymi dźwiękami przy użyciu zmienności w jakichś innych zakresach.

**c**

Na powyższych modelach skomponuj dłuższy fragment na kwartet smyczkowy, dbając o to, by z procesu kompozytorskiego wynikły konsekwencje sięgające poza samą zasadę powtórzeń, np. konsekwencje fakturalne.

## 36

**q**

Zależność pomiędzy ideą stałej zmienności a formowaniem rytmiki

**i**

W nowej muzyce istnieją przykłady rzutowania układów wywodzących się z serii dźwiękowych na rytmikę. Wiemy już, że oba elementy można z sobą powiązać, że można je wzajemnie przyporządkować. Przykład 187 demonstruje szkicowo takie przyporządkowanie (możemy je określić wprost jako odwzorowywanie serii rytmicznej z serii dźwiękowej). Na konsekwencje takiego postępowania wskazuje przykład 188, w którym cztery odrębne plany tworzą całość nie dającą się sprowadzić do żadnego schematu (na tym polega wartość tego typu metod kompozycyjnych).

**d**

Porównując z sobą przykłady 189—191, dochodzimy do wniosku, że rezultatem odwzorowań rytmiczno-seryjnych (lub też przyzwyczajeń kompozycyjnych wywodzących się z tego typu postawy technologicznej) są twory obdarzone cechą stałej zmienności, a przez to upodobniające się do siebie wbrew wyjściowym założeniom kompozytorów. Aby temu zapobiec, należy wprowadzać uzupełniająco swoistą metodę r o z u m i e n i a odwzorowań (np. przy jednoczesnym użyciu specyficznej redukcji wyznaczników — por. dynamikę i artykulację w przykładzie 187).

**e**

Ułóż kilka przykładów odwzorowań rytmicznych niezależnych od mechanicznego serializmu (należy przy tym: a) zachować wrażenie stałej zmienności większej części elementów, b) wprowadzić do rytmiki bogatsze relacje,

nie tylko mechaniczne, wywodzące się z addytywnego zestawiania jednostek rytmicznych, c) wytworzyć rezultaty fakturalne o wyraźnie rytmicznym rodowodzie i d) położyć nacisk na komponowanie na tym materiale, nie ograniczać się do mechanicznego spisywania rezultatów).

c

Skomponuj trzy krótkie utwory oparte na zasadzie zależności pomiędzy serią a rytmem, przy czym serią może być dowolny porządek dźwiękowy, a materiałem wartości rytmicznych każdorazowo inny układ wartości prostych i irracjonalnych, zestawionych z sobą na jednej płaszczyźnie (należy więc wytworzyć wrażenie, iż wartości proste są wartościami bardzo bliskimi wartościom irracjonalnym; osiąga się to łatwo wówczas, gdy się wprowadzi sporą przewagę wartości irracjonalnych nad wartościami prostymi).

## 37

q

Zależności rytmiczno-dynamiczne

i

Pomiędzy intensywnością brzmienia a wartościami rytmicznymi może zaistnieć bezpośrednia zależność. Jak ona wygląda w praktyce kompozytorskiej, pokazują fragmenty utworu pisanego na zespół wyłącznie perkusyjny (o nieokreślonej wysokości, przykład 192a,b,c). Najbardziej pouczający jest w tym zakresie przykład 192b, dowodzący istnienia bezpośredniej zależności trwania czasowego od siły uderzenia (i odwrotnie). Takie metody postępowania mają sens tylko wówczas, jeśli się wiążą z realną praktyką wykonawczą. Rozwinięcia tych metod ilustrują przykłady 193 i 194; 193 opiera się na konstrukcjach rytmicznych bezpośrednio zależnych od dynamiki, 194 traktuje dynamikę kompleksowo (obie linie są od siebie niezależne, w rezultacie następuje nakładanie się konstrukcji akordowych, których nasycenie również bezpośrednio mówi o dynamice i trwaniu wybrzmienia).

d

Zależności rytmiczno-dynamiczne stanowią bardzo naturalne powiązanie pomiędzy elementami. W poprzednim rozdziale poznaliśmy zależności czy przyporządkowania rytmiczno-dźwiękowe, które co prawda dają się naturalizować, nie są jednakże tak bezpośrednie i naturalne jak zależności rytmiczno-dynamiczne. Dlatego, aby w pełni poznać elementowe możliwości kompozycyjne, należy pomyśleć o możliwościach grania antynomiami, a więc np. odwrotnościami (wówczas dużej dynamice odpowiadałaby krótka wartość rytmiczna, małej — długa, bardzo małej — jeszcze dłuższa itp.). Gra antynomiami — ujęta w system lub w stały proceder postępowania — może być w całości naturalizowana (inaczej mówiąc, możemy do takiego zachowania się materiału przywyknąć).

e

Ułóż własny układ zależności pomiędzy rytmiką a dynamiką, również przy udziale gry antynomiami; zbadaj korzyści płynące z zastosowania metody stale zmiennej odwracalnej zależności; napisz krótki fragment muzyczny w dwu wersjach — naturalnej i antynomicznej — i porównaj je z sobą (należy wyciągnąć fakturalne i kompozycyjne wnioski z tego porównania).

c

Skomponuj dłuższy utwór na zespół perkusyjny (przewaga instrumentów z długim wybrzmieniem) — trwający co najmniej około 3 minut — uwzględniając poznane metody postępowania. Skomponuj krótki utwór na instrumenty o określonych wysokościach, posiadające długie wybrzmienie, dające się łatwo stłumić (tu należy wprowadzić na większą skalę grę antynomiami — również rytmiczno-artykulacyjnymi).

## 38

q

Rezultaty współbrzmieniowe pojawiające się na tle nowych konsytuacji rytmicznych

i

Obok możliwości wzajemnego uzależniania wartości rytmicznych i wysokości dźwiękowych istnieje również możliwość oddziaływania procesów rytmicznych (rytmizacyjnych) na współbrzmienia. Tego typu uzależnienia obrazują przykłady 195—201 (różne formy uzyskiwania nowych konsytuacji współbrzmieniowych, „harmonicznych", przy użyciu zmiennych wyznaczników rytmicznych). Przykład 195 — pion harmoniczny, skomponowany bogato i wieloznacznie, przerywa neutralny tok

poziomy i koncentruje naszą uwagę właśnie dzięki swojej strukturze; 196 — „grupowo" rozbudowane warianty modelu 195; 197 — piony stale zmienne dzięki aleatorycznej otwartości i wymienności materiału; 198 — kompleks harmoniczny działa tu w innej sferze, niż wynika z samego zapisu (szczegółowe zakomponowanie każdej nuty z osobna rozbija materię i tworzy całość w wysokim stopniu anonimową, wskutek czego rezultat nie daje zbyt wiele znać o swojej konsystencji); 199 — harmonika wypadkowa, tu rezultat harmoniczny jest wytworem sytuacji i jako taki „mniej ważny"; przykład 200 ilustruje dalszą jeszcze możliwość wielopostaciowości pionów, którą poznaliśmy z przykładu 197; wreszcie przykład 201 przenosi nas na teren nowej harmoniki, gdzie jednak to, z czego się owa całość składa, jest ważne (w przeciwieństwie do kompleksów typu cluster, w których suma interwałowa niemal automatycznie redukuje całość do bardzo strukturalnie ograniczonej i w gruncie rzeczy nieciekawej „barwy"). W wszystkich tych przykładach synchronizacja pionowa tworzy harmonię wyższego rzędu, mniej może uchwytną, bardziej za to wieloznaczną, na czym kompozytorom zależy.

**d**

Z całą pewnością jest to jedna z form kompensacji nie istniejącego już dziś czynnika harmonicznego. Możliwości zrównoważenia poziomu i pionu dowodzi przykład 195. Transpozycja zmienności poziomej na układ pionowy, jaką obserwujemy w czwartym takcie przykładu 198, jest nadbudowana na współczesnym systemie sztucznie (najlepszym dowodem jej rzadkie pojawianie się nawet w twórczości tegoż autora!) i może być rozpatrywana tylko jako możliwość. Z całą pewnością istnieje jeszcze długi szereg modeli konsytuacyjno-harmonicznych osiągalnych na prostszej, nie tak mechanicznej drodze. Aby je poznać, trzeba — rzecz paradoksalna — tworzyć je niejako bezwiednie, w sposób mniej przemyślany, bardziej za to spontaniczny.

**e**

Sporządź cztery różne wzorce zależności rytmiczno-współbrzmieniowych. Należy znaleźć rozwiązania o znaczeniu nie tylko harmonicznym, ale i fakturalnym. Głównym celem poszukiwań ma być nieznana konsytuacja, a nie „model harmoniki" (harmonika nie może być dziś, jak dawniej, traktowana na pierwszym planie, lecz albo jako twór wypadkowy, albo jako produkt pracy kompozytorskiej w innym zakresie; przejawia się więc w bardzo „nieharmoniczny" sposób).

**c**

Skomponuj dwanaście różnych układów pionowych na mały zespół kameralny; każdy z nich powinien mieć inną zasadę wyjściową, powinien też w rezultacie inaczej się przejawiać. Intencją kompozytora ma być w tych studiach możliwość działania harmonicznego bez tworzenia harmoniki, inaczej, możliwość osiągania rezultatów harmonicznych na drodze bardzo od harmoniki odległej.

## 39

**q**

Ograniczenie komponowania do zakresu wyłącznie rytmicznego lub przede wszystkim rytmicznego

**i**

Przy kształtowaniu partytur rytmicznych, a więc partytur, w których rytm staje się wartością pierwszoplanową, sposób dzielenia czasu jest niezmiernie ważny. Każda kompozycja składa się z serii różnych wartości rytmicznych, ale dopiero ich dobór i zakomponowanie decydują o znaczeniu elementu rytmicznego w utworze. Dla przykładu fragment utworu Schönberga (202). W granicach 3 taktów o 53 nutach autor operuje aż 10 różnymi wartościami rytmicznymi (a), w dodatku rozmaicie usytuowanymi w metrum. Do zestawienia dodano kilka wariantów deformujących stan rzeczy w cytowanym fragmencie (b). Tego rodzaju postępowanie pozwala na zorientowanie się, z jak wielkiego pola możliwości korzystał kompozytor: wystarczy zamienić lub zmienić ilości poszczególnych rytmów, aby uzyskać zupełnie inny rezultat (c). Na takie rozumowanie pozwala jednak tylko bogaty materiał wyjściowy muzyki Schönberga, w muzyce opartej na konwencjonalnych koncepcjach rytmicznych (Honegger) mimo zmian rezultatem będzie zawsze ten sam schematyczny puls rytmiczny. Istnieje możliwość operowania wyłącznie (203) lub przede wszystkim (204) rytmiką, to jest materiałem o nieokreślonej na ogół wysokości. Przykład 205 ilustruje metodę postępowania jednocześnie rytmicznego i quasi-linearnego. Przykład 206 stanowi jakby transpozycję idei partytury rytmicznej na materiał wysokości dźwiękowych. Dalsze przykłady partytur silnie „zrytmizowanych": 207—210. Przykład 207 pokazuje możliwość formowania procesu rytmicznego w oparciu o niejako różne tempa przebiegu; 208 — demonstruje ogólny rezultat fakturalny powstały w wyniku piono-

wego zebrania głosów, z których każdy ma własną, jakby niezależną od całości strukturę; 209 — opiera się na idei przesunięcia punktu ciężkości z jednego głosu na drugi, natomiast 210 stanowi jaskrawe przeciwieństwo tej metody, gdyż opiera się na idealnej wprost ekwiwalencji głosów, przez co dochodzimy do punktu, w którym mimo iż warstwa rytmiczna jest bogato zakomponowana, całość ma charakter anonimowy, statystyczny, w tym wypadku pogłębiony jeszcze przez stałą wartość dynamiczną, która niejako sumuje wszystkie elementy.

**d**

Redukcja komponowania do zakresu wyłącznie (czy głównie) rytmicznego wymaga silnego zainteresowania samą problematyką rytmiczną. Wiemy, że zmienność rytmiczna nie jest łatwa ani do zrealizowania, ani — później — do uchwycenia. W tym celu z ogólnej metody formowania rytmu na podstawie składania jego cząstek wybieramy metodę operowania komórkami rytmicznymi. Taką metodę i konsekwencje jej zastosowania przedstawia przykład 211. Pierwsza partia przykładu (a) pokazuje możliwość wynajdywania różnych formuł jednej i tej samej wartości (w tym wypadku — ćwierćnuty); dalsze partie demonstrują bardziej rozbudowane formy rytmiczne przy użyciu większych wartości irracjonalnych (b), a następnie układy dowolne, jakby przybliżone (c). Dwa piony przykładu d wskazują, jak bardzo istotny jest sposób zakomponowania rytmu w pionie: w pierwszym przypadku mamy do czynienia z różnicami mało zauważalnymi, mało więc istotnymi, w drugim przypadku z różnicami istotnymi, które przyczyniają się do drobnego podziału czasowego. Przykład 211e pokazuje jeszcze bogatsze piony rytmiczne (proporcje liczbowe unaoczniają bogactwo stosunków wewnętrznych w tak komponowanym materiale).

**c**

Napisz partyturę silnie „zrytmizowaną" i przetransponuj ją na materiał wysokości dźwiękowych (należy model partytury skonstruować tak, by transpozycja nie niweczyła jego pierwotnej złożoności).

## 40

**q**

„Artykulacja czasu"

**i**

Czas formowany rytmicznie może być rezultatem specjalnych koncepcji, na przykład transpozycji muzycznych wyobrażeń przestrzennych na grafikę sugerującą konkretną realizację. W modelu 212 posłużono się 12 jednostkami artykulacji czasu, który można rozumieć nie tylko bezpośrednio, a więc odwzorowując z grafiki poszczególne modele, ale również interpretując ją w znacznie bardziej złożony sposób (np. zamiast jednej nuty leżącej — dać pełniejszy obraz dźwiękowy).

**d**

Rytmika współczesna wymaga założeń niemechanicznych, już w swym zakresie kompozycyjnych. Konsekwencje takich założeń mogą być przyswojone jako metoda postępowania rytmicznego i, jako już pamięciowo opanowane, ujęte w program spontanicznego działania w tym zakresie. Różne postawy kompozytorów wobec problemu artykulacji czasu, w skali od ścisłego wymierzania aż po traktowanie aleatoryczne, widoczne są na przykładach 213—223. Przykład 213 — mierzenie czasu oparte na sumowaniu drobnych cząstek, a jednocześnie na dzieleniu wybranych całości czasowych; 214 — w czterech głosach zachodzą cztery różne procesy czasowe; z pozoru rytmika jest podobna, w rzeczywistości dzięki wprowadzeniu różnych temp stanowi materiał bogato różnicowany; 215 — możliwości osiągania różnych form artykulacji czasowej przy udziale tego samego materiału dźwiękowego: w każdym wariancie zmianie ulega rezultat fakturalny, inne są też wyniki współbrzmieniowe i linearne; widzimy tu wyraźnie, jak dalece kompozycyjnym czynnikiem jest materiał rytmiczny. Przykłady 216—223 demonstrują różne ujęcia artykulacji czasu, rozumianej już nie jako wynik komponowania rytmami, ale jako w pełni świadome działanie kompozytora w sferze czasowej. Dwa pierwsze przykłady, 216—217, to twory wynikające z autonomicznych koncepcji czasowych; 218 prezentuje szczególny rodzaj amorfii czasowej: mimo proporcjowego zapisu artykulacja czasu będzie tu zawsze tworem przypadkowym; jeszcze dalej w tym kierunku idzie przykład 219; 220 ilustruje, jak bardzo można odbiec od proporcjowości rytmicznej w stronę proporcjowości graficznej, przybliżonej; 221 pokazuje przekład artykulacji czasu na język stenografii partyturowej; 222 demonstruje pewną systematykę w układzie czasu, jednakże nie znajduje ona odbicia w rezultacie wrażeniowym; wreszcie 223, pod którym podano różne interpretacje czasowe, demonstruje otwartość czasową,

zamkniętą jednakże (bo czegoś należy się trzymać) w ramach wzajemnych proporcji. Czas muzyczny, któremu w nowej muzyce odebrano walor miarowości, a więc i logicznej wymierności, wymaga od kompozytora nowych metod dysponowania. Mogą one być wynajdywane spontanicznie (przykłady 216, 217 itp.), zawsze jednak u ich podstaw powinna leżeć świadomość konieczności stałej odnowy, stałej zmienności czasu rytmicznie formowanego. Nie wszystkie metody zapisu artykulacji czasowej mogą znaleźć sensowne odbicie w realizacyjnej praktyce, dlatego należy wychodzić stale od wykonawczo sprawdzalnych układów czasowych. Nie należy jednak przy tym obawiać się, że twory zbyt złożone nie mogą być realizowane z całą dokładnością; w nowej muzyce ważniejszy od ścisłości realizacji jest sam impuls do nowego działania w zakresie artykulacji czasowej.

**e**

Sporządź uniwersalny model nowej artykulacji czasowej, posługując się ograniczonym zasobem bardzo różniących się od siebie wyznaczników rytmicznych.

**c**

Skomponuj utwór o indywidualnie zakrojonej artykulacji czasowej (powinien to być utwór, w którym sposób ujmowania problematyki rytmicznej wybijałby się na pierwszy plan).

## II

### 41

**q**

Melika. Stosunek współczesnego kompozytora do meliki, jej znaczenie w strukturowaniu muzyki

**i**

Melodykę niezrytmizowaną określamy mianem meliki: jest to wyabstrahowany w czasie, poziomy układ materiału wysokości dźwiękowych. W nowej muzyce melika jest tworzywem oderwanym od pierwotnie ważnego centrum, jest tworzywem przenośnym, podlegającym transponowaniu, stąd też może być pojmowana przede wszystkim jako model interwałowy, a dopiero w kompozycyjnych konsekwencjach — jako materiał. Melika nie posiada dziś owego znaczenia pierwszoplanowego, jakie miała w poprzednich okresach rozwoju muzyki. Traktowana jako element podporządkowany nowej organizacji czasu muzycznego, pozbawiona jest też swojej dotychczasowej funkcji materiału tworzącego układy poziome. Mimo to wykazuje ona w twórczości kompozytorów własną, autonomiczną specyfikę, w optymalnym wypadku będącą desygnatem stylistycznym. W miarę rozwoju muzyki melika traci na swojej autonomii (przykład 224, pierwsze sygnały owego procesu), a w skrajnym wypadku może być zastąpiona przez melikopodobne ujęcia, które traktowane są jako jej pełny równoważnik (przykład 226).

**d**

Nasuwa się tu szereg problemów, które wymagają szerszego omówienia. Problem pierwszy: czy w muzyce współczesnej musimy wychodzić od materiału wysokości dźwiękowych; problem drugi: czy melika jako poziome uporządkowanie obdarzone możliwością transpozycji nie traci stopniowo na swoim pierwotnym znaczeniu; problem trzeci: w jakim stopniu można się dziś obejść bez meliki. Odpowiedzi na te pytania znajdziemy w twórczości współczesnych kompozytorów. Z całą pewnością istnieje dziś możliwość wyjścia w komponowaniu nie od materiału wysokości dźwiękowych, lecz od dowolnego parametru muzycznego; jako poziome uporządkowanie ma melika znaczenie tylko w muzyce faktycznie poziomo porządkowanej (na przykład w muzyce dodekafonicznej), natomiast w muzyce programowanej niepoziomo, „nietematycznie", nie ma ona już znaczenia strukturalnego i bardzo często może być zastąpiona przez inny (podobny lub nie) układ poziomy. Układ w poziomie jest więc dziś bardziej rezultatem melicznego działania niż wytworem myślenia melicznego. Przykład 225 ilustruje specyfikę i zarazem anonimowość stosowanych przez kompozytorów układów melicznych (przedstawione układy zaczerpnięte są z przykładów 2, 4, 17 i 24).

**e**

Napisz 240-dźwiękowy układ meliczny, postępując według następujących zasad: pierwsze 60 wyznaczników powinno powstać jako rezultat tradycyjnego, „tematycznego" myślenia melicznego, dalszy ciąg — jako wytwór myślenia dodekafonicznego (pięć różnych lub podobnych serii), jeszcze dalszy — jako spontaniczna gra wybranymi interwałami, ostatni zaś odcinek —

jako szereg dźwięków skomponowanych bez określonego celu melicznego i bez określonej myśli strukturalnej. Porównaj z sobą cztery fragmenty napisanego układu, stosując analizę materiałową, interwałową (częstotliwość pojawiania się pewnych interwałów), wreszcie estetyczną. Skoryguj napisany układ w najbardziej drastycznych punktach i sprawdź ex post, jakie były kryteria owych poprawek.

## 42

### q

Pierwszoplanowość i wtórność meliki

### i

Przykłady 227—236 informują nas przeglądowo o procesie przesuwania się meliki z pierwszego planu na plan dalszy; przykład 227 — dominowanie wątku melicznego (pierwsze cztery dźwięki melodyczne są później powtórzone w zmienionej formie rytmicznej, co dowodzi prymatu meliki nad innymi elementami; całość oparta na podkładzie harmonicznym, towarzyszącym linii górnej; ujęcie pod tym względem tradycyjne); przykład 228 — dominowanie linii melodycznych powierzonych wybranym instrumentom nad innymi elementami, wciąż jeszcze towarzyszącymi; przykład 229 — polimelodyka harmoniczna zestawiona na prawach głosów głównych i pobocznych (rezygnacja z tematyzacji meliki); przykład 230 — redukcja meliki do wtórnej roli fakturalnej (zwróćmy uwagę na transponowanie układów melicznych); przykład 231 — przerzucenie punktu ciężkości z poziomego układu na układ figuracyjny w pionie (melika przestaje tu znaczyć, skoro w tym samym czasie pojawia się wraz z swoimi wariantami); przykład 232 — fakturalne, nie meliczne rozumienie muzyki; podobnie przykład 233, w którym pion wynika z przemyślanej asynchronizacji melicznej poziomu; przykład 234 — rozrzucenie punktów melicznych w czasie, przez co melika przestaje mieć znaczenie układu poziomego; przykład 235 — redukcja znaczenia meliki na rzecz zmienności barw instrumentalnych (wyznacznikiem melicznym jest tu zmienność instrumentów); przykład 236 — zastąpienie meliki układami przybliżonymi.

### e

Przeanalizuj dokładnie przykłady 227—236 pod kątem znaczenia meliki; zbadaj, w jakim wypadku melika może stanowić punkt oparcia w formowaniu kompozycji, inaczej, jak należy kształtować warstwę meliczną, aby osiągnąć potrzebną w kompozycji zmienność materiałową.

## 43

### q

Zakres zmienności w melice

### i

Skoro melika jest traktowana drugoplanowo, wykorzystanie czynnika zmienności w jej ramach możliwe jest tylko w małym zakresie. Przykład 237 ilustruje minimalne cieniowanie wysokości melicznych (jednak w rezultacie wykorzystania innych parametrów zmienności kompozytor eksponuje tu melikę bardziej, niż gdyby faktycznie operował jej zmiennością!).

### d

Nasuwa się tu problem następujący: maksymalna zmienność meliki (por. przykłady 234 i 235 z poprzedniego rozdziału z przykładami 238 i 240) tworzy coś w rodzaju anonimowości wyznaczników tego elementu; aby zwrócić uwagę na melikę, wystarczy zmieniać ją w jakimś specyficznym wąskim zakresie (przykłady 244, 245). Chcąc się o tym przekonać, trzeba dokładnie przeanalizować zmienność meliczną w wszystkich podanych przykładach. Przykład 238 — rozrzut rejestrowy wyznaczników melicznych; melika jako pochodna linii ciągłej jest tu zneutralizowana przez rozbicie na różne rejestry w ten sposób, żebyśmy nie odnosili wrażenia warstw melicznych, wówczas bowiem mielibyśmy do czynienia z konwencjonalnym ujęciem wielogłosowym; 239 — celowo niekomplementarne rozrzucenie materiału w sześciu głosach; 240 — optymalne pomieszanie głosów melicznych daje w rezultacie tkankę fakturalną o nie dającej się sprowadzić do pierwotnego punktu wyjścia masie dźwięków rozrzuconych w przestrzeni muzycznej; 241 — jeszcze większe spotęgowanie poprzedniej technologii rozbicia melicznego; 242 — rozrzucenie pojedynczych dźwięków po różnych głosach, wskutek czego pierwotnie ciągła linia meliczna musi być niejako „zebrana" w taki sam sposób, jak została przez kompozytora rozrzucona; 243 — celowo niejasne co do ilości i charakteru głosów rozrzucenie materiału po wszystkich rejestrach — z pozoru jest to jeden głos przekazany automatycznie różnym rejestrom bez względu na konsekwencje, w rzeczywistości jednak jest to produkt meliczny wynikający z absolutnej równoważ-

ności wszystkich zakresów rejestrowych; 244 — w czterech akcjach przykładu znajdujemy cztery różne rozwiązania fakturalne, dzięki czemu melika może być już tylko rekonstruowana analitycznie (prawdą jest jednak, że pierwotnie mogła ona być podstawą takiego procesu, nawet zachowując immanentną cechę swoich następstw dźwiękowych; 245 wreszcie — przesunięcie meliki na plan drugi z jednoczesnym eksponowaniem jej walorów (ćwierćtony).

e

Napisz sześć krótkich fragmentów muzyki ukształtowanej podobnie jak w przykładzie 237, dbając o to, by zmienność meliczna była mimo swego małego zasięgu wyraźnie słyszalna.

c

Skomponuj dłuższy utwór oparty na powyższej zasadzie. Należy uwzględnić różne rodzaje zmienności melicznej. Czas trwania utworu około 8 minut, obsada kameralna (co najmniej 5 głosów).

## 44

q

Kompozycyjne odczytywanie wątków melicznych

i

Przykład 246 przedstawia szereg sposobów odczytywania wybranego czterodźwiękowego układu poziomego (również — w pionie). W wypadku większej ilości dźwięków sposób ich odczytywania przestaje się zamykać w tak małej ilości wariantów (dlatego problem ten dobrze jest rozwiązywać na szczupłych ilościowo modelach). Diagram wskazuje na wielki potencjał możliwych zmian dokonywanych na identycznym materiale; w tej sytuacji melika przestaje być tworem jednoznacznym i jest bardziej zasobem dźwiękowym niż poziomym uporządkowaniem.

d

W nowej muzyce dochodzi do głosu najwyraźniej tendencja do nieprzeciwstawiania sobie pionu i poziomu, a także tendencja do potraktowania uporządkowań tylko jako rezultatu określonego stanu rzeczy, jako wyniku komponowania, nie zaś jako świadomej operacji poziomej dźwiękami. Na konsekwencje takiego ujmowania meliki wskazuje przykład 247.

e

Biorąc za podstawę przykład 246, zbadaj możliwości i konsekwencje kompozycyjne dowolnego czytania pionu i poziomu w przykładzie 247.

c

Skomponuj utwór muzyczny oparty na sześciu wybranych wątkach czterodźwiękowych, stosując wszystkie — dosłownie wszystkie! — sposoby ich odczytywania. Utwór powinien być napisany na zespół dający możliwość czytelnego wysłyszenia pracy kompozycyjnej w tym zakresie.

## 45

q

Zależność struktury akordów od zawartości pionu melicznego

i

Na przykładzie 248 widzimy, w jaki sposób należy dziś pojmować analizę współbrzmień. Punktem wyjścia w analizie jest nie suma dźwięków składających się na współbrzmienie, lecz suma strukturalna, przez którą należy rozumieć zbiór wszystkich składników interwałowych (interwały liczymy półtonami od 1 do 6, przewroty interwałów mogą być oznaczone kropkami przy cyfrze; zob. też rozdz. 49, *Notacja interwałowa*).

d

W nowej muzyce również akordyka (współbrzmienia) jest tylko rezultatem pionowego zespalania dźwięków, dlatego nawet najbardziej dokładna analiza pionów nie jest w stanie nic wyjaśnić, a w każdym razie nie na niej powinna spoczywać obserwacja metod kompozycyjnych. Mimo to warto sobie zdawać sprawę, z jakiego typu specyfiką akordową mamy do czynienia i jakiego rodzaju jest owa — powstająca jako rezultat zestawiania dźwięków — „harmonika". W przykładach 249 i 250 jest to harmonika wypadkowa; w przykładzie 249 z pozoru wydaje się, że pojedyncze głosy są niezależne, a jako takie nie mogą stanowić zespołu głosów dających w sumie wspólny mianownik harmoniczny, tak jednak nie jest: w istocie rzeczy zastosowana tu ultrachromatyka tworzy coś w rodzaju harmonicznego klimatu, który zawsze dojdzie do głosu; w przykładzie 250 możemy zaobserwować zneutralizowanie harmoniki choćby przez zastosowanie różnych rodzajów akordów,

a dający się jednak uchwycić klimat harmoniczny wypływa tu raczej z modelu fakturalnego niż z uporządkowań dźwiękowych, mimo że i w tym zakresie można by znaleźć sporą ilość „zgodności".

e

Napisz trzy serie (po 24 elementy każda) cztero-, pięcio- i sześciodźwięków i porównaj je z sobą, biorąc pod uwagę ich sumy strukturalne. Zauważ, jak mają się do siebie akordy zbudowane symetrycznie, czytane w odwrotnej kolejności itp.

## 46

q

Kompozycyjne zastosowanie akordyki

i

Przykłady 251—257 ilustrują nowe funkcje akordyki. Na przykładzie 251 widzimy, że wybrany przez kompozytora interwał stanowi centrum konsytuacji melicznych (do przykładu dodano diagram stosowanych dźwięków wraz z skalą częstotliwości pojawiania się poszczególnych wyznaczników; warto zwrócić uwagę na transcendentną obecność tradycyjnego myślenia harmonicznego — rola dźwięków prowadzących); przykład 252 ilustruje tendencję do oderwania się od zależności pionowych: a) przez eksponowanie równoległych interwałów, b) przez eksponowanie zestawień nietonalnych, politonalnych, rozmyślnie dysonansowych; przykład 253 pokazuje akordykę w jej autonomicznym działaniu (zauważmy, jak bardzo specyficzny jest dobór interwałów tworzących współbrzmienia); przykłady 254 i 255 — współbrzmienia jako współczynnik wzmagający ruch; przykład 256 — współbrzmienia jako „towarzyszenie" głosowi wokalnemu; przykład 257 — operowanie konsytuacyjnymi zmianami w pionach współbrzmieniowych.

d

W nowej muzyce współbrzmienie nie ma już ani działania formotwórczego, ani strukturalnego; bywa jednak stosowane specyficznie, a nawet (przykład 257) tworzy sytuacje, które by nie zaistniały bez jego współudziału. Jeżeli przyjmiemy, że akordyka może być wypadkową zejścia się głosów, otrzymamy rezultat, który będzie znacznie wykraczał poza nasze dotychczasowe doświadczenia w tym zakresie. Modele w przykładzie 258 ilustrują specyficzne „zachowanie się" materiału dźwiękowego w momencie wprowadzenia swobodnej techniki zestawiania i krzyżowania głosów; w wypadkowych pionach uzyskujemy konsekwencje akordowe o bezwzględnie różnych walorach, czego dowodem są sumy strukturalne podane pod każdym modelem.

e

Biorąc za wzór metody postępowania kompozycyjnego widoczne w powyższych przykładach, ułóż trzy różne modele o wyraźnie harmonicznym charakterze, skupione na problemach a) organizacji ruchu i b) nowej faktury.

c

Opierając się na powyższych modelach, skomponuj trzy dłuższe fragmenty muzyki na orkiestrę kameralną.

## 47

q

Organizacja mikrostrukturalna

i

Operując trzema dźwiękami, które w muzyce opartej na serii stanowią jej wycinek, możemy uzyskać rezultaty warte — jako zamknięte pod względem melicznym — szerszego omówienia. Zamykanie się w małych grupach trzydźwiękowych neutralizuje niejako ważność samego czynnika melicznego; aby się o tym przekonać, wystarczy dokładnie przeanalizować modele komponowania w muzyce opartej na zasadach organizacji mikrostrukturalnej: przykład 259a ilustruje rozrzut materiału trzydźwiękowego w różnych instrumentach, przy czym dla kompozytora było już obojętne, czy dana mikrostruktura tworzy ekwiwalent pasażu, motywu, tematu, akordu lub gry współbrzmień; przykłady 259b i c dowodzą możliwości rozwinięcia tej metody postępowania. Przykłady 260 i 261 pokazują technikę mikrostrukturalną w konstrukcjach ciągłych zamkniętych; z punktu widzenia organizacji materiału dźwiękowego jest to duże zubożenie, stąd w podanych przykładach zastosowano różne metody wewnętrznej zmienności w materiale. Przykłady 262 i 263 dostarczają materiału analitycznego dla techniki operowania grupami czterodźwiękowymi (przykład 263 — w formie swobodniejszej).

d

Wobec wyczerpywania się możliwości operowania małymi grupami dźwięków (jedynie twórczość Weberna przeczy temu, Webern jednak posługuje się materiałem melicznym mechanicznie i w rezultacie kładzie o wiele większy nacisk na formalny przebieg utworu) powstaje problem nieschematycznej metody organizowania materiału muzycznego. Wydaje się, że można by tu wprowadzić prawo pewnej zależności: im bardziej muzyka zamyka się w grupach mikrostrukturalnych, tym więcej uwagi należy poświęcić fakturalnym zmianom dokonywanym na materiale. Samo „odmienianie" materiału mikrostrukturalnego za pomocą transpozycji, odwrócenia, odczytywania rakiem i rakiem w odwróceniu nie wystarcza; aby uniknąć nieuchronnej monotonizacji przebiegu, należy dopełnić metody organizacji materiału dźwiękowego innymi parametrami (rytmika, faktura, zmienność barw instrumentalnych itp.).

e

Zbadaj dokładnie kompozycyjne metody w przykładzie 264; ustal, ile różnych czynników bierze udział w formowaniu procesu muzycznego.

c

Biorąc za punkt wyjścia własne modele mikrostrukturalne, skomponuj cztery krótkie utwory, posługując się różnymi metodami rozszerzania czynnika zmienności poza sferą meliki. Obsada: 1. dwa fortepiany, 2. trio smyczkowe, 3. kwartet instrumentów dętych i 4. obsada kameralna — 6—13 instrumentów różnego rodzaju.

## 48

q

Interwały i ich rola w muzyce współczesnej

i

W nowej muzyce zdarza się coraz częściej, że interwały są ważniejsze od materiału wysokości dźwiękowych; istnieje nawet możliwość pracy kompozycyjnej ograniczonej do dyspozycji interwałowej (zob. rozdziały 57 i 58). Interwały zawierają znacznie więcej informacji niż materiał wysokości, o czym można się przekonać choćby transponując muzykę (istota pozostaje niezmieniona, nie decyduje więc o niej sam materiał). Interwały — dobrane lub preferowane — mogą też zadecydować o klimacie harmonicznym muzyki (przykłady 265—267). W przykładzie 265 muzyka opiera się na dwu koncepcjach jednocześnie — na linearnej i harmonicznej; jak dalece dwoistość ta jest istotna dla muzyki, dowodzą różnice w planach dynamicznych utworu. Przykład 266 ilustruje bardziej rozwiniętą koncepcję pionowego i poziomego kształtowania materiału. W tym przykładzie interwały odgrywają o wiele większą rolę niż w poprzednim z kilku względów; po pierwsze, zasób interwałowy wydobyty jest na pierwszy plan jako warstwa (tu można użyć tego słowa) ekspresyjna; po drugie, wszystkie współbrzmienia — genetycznie przeważnie dwudźwiękowe — kryją w sobie również ową interwałową meliczną jakość (ich zasięg jest olbrzymi: od małych sekund aż po interwały przekraczające pięć oktaw!); po trzecie, z obu koncepcji wynika rezultat fakturalny bardzo odrębny dzięki bogactwu użytych interwałów. W przykładzie 267 interwalistyka meliczna spotęgowana jest współgrającymi lub antynomicznymi interwałami w zakresie dynamiki i bardzo złożonych wartości czasowych.

e

Przeanalizuj wpływ interwałów na specyfikę języka dźwiękowego w przykładach 265—267; zbadaj, jakie elementy wiążą się ze zmiennością interwałową, a jakie są od niej niezależne.

c

Skomponuj dłuższy utwór fortepianowy — trwający około 4′30″ — uwzględniając możliwość pracy kompozycyjnej ograniczonej do dyspozycji interwałowej. Na tym utworze skomponuj drugą wersję, w której — na zasadzie przyporządkowania, ale też i antynomii — inne elementy dopełniłyby obrazu całości.

## 49

q

Notacja interwałowa

i

Wszystkie interwały zamykają się w półoktawie. Najmniejszym interwałem jest półton, największym — tryton; interwały większe od trytonu oznaczamy jako przewroty, dodając do nich kropkę przy cyfrze; poszerzenia oktawowe zaznaczamy kreską przy cyfrze (zestawienie 268).

d

Zapis powyższy zamyka w sobie szereg praw strukturalnych bardzo istotnych dla kształtowania muzyki, a niezależnych od dotychczasowych nawyków w zakresie meliki. Ograniczenie się do trytonu i uznanie wszelkich interwałów wykraczających poza tę odległość za przewroty i poszerzenia oktawowe pozwala na uniwersalne spojrzenie na materiał muzyczny. W praktyce wszelkie rozwinięcia interwałów od sekundy małej do trytonu są tylko interpretacją konkretnego zdarzenia interwałowego.

e

Biorąc za podstawę sposób notowania interwałów stosowany w przykładzie 268, przedstaw w notacji interwałowej układ materiału przykładów 269—271.

## 50

q

Analiza interwałowa meliki

i

Materiał dźwiękowy można ujmować jako przebieg wyłącznie interwałowy, w którym do wynotowania pozostają jedynie interwały (od 1 — sekunda mała, do 6 — tryton) i zmiany ich kierunków (kierunek pierwszego interwału oznaczamy strzałką, zmiany kierunku — kreską pomiędzy wyznacznikami interwałowymi; zapis 272).

d

Rzecz wymaga bliższego wyjaśnienia: w omawianym tu zapisie cyfrowym zachodzi bardzo istotna zależność pomiędzy wielkością interwału a jego kierunkiem. Septyma wielka w górę (↑1·, np. *c-h*) odpowiada dźwiękowo sekundzie małej w dół (↓1, *c-H*), a sekunda mała w górę (↑1, *c-des*) jest czymś zasadniczo innym niż sekunda mała w dół (czego dowodzi już choćby sama zmiana nazwy dźwięku: *c-des* oraz *c-H*). Dlatego właśnie, zapisując na przykład serię wielointerwałową w jak najmniejszym zasięgu całościowym (np. w oktawie), musimy zaznaczyć w notacji ambiwalencję interwałową. Notując interwały wraz ze zmianami kierunków, odnotowujemy istotną, dającą się dowolnie przetransponować treść meliczną układu dźwiękowego bez uciekania się do operowania nazwami dźwięków, a zatem — w pewnej abstrakcji, która jest konieczna tam, gdzie nie chcemy fetyszyzować samego materiału wysokości dźwiękowych.

e

Zapisz w notacji nutowej przebieg meliczny przykładu 273 i sprawdź wynik z podanym pod tematem zadania rozwiązaniem. Napisz w notacji interwałowej przebieg meliczny przykładów 274—276.

## 51

q

Wybór interwałów; konsekwencje selekcji interwałowej

i

Wybór interwałów (przewaga pewnych interwałów nad innymi czy — w skrajnym wypadku — ograniczenie przebiegu melicznego do kilku interwałów) tworzy rodzaj stałego klimatu harmonicznego, na którym może kompozytorowi zależeć. Przykład 277 ilustruje sposób doboru interwałowego i płynące z niego konsekwencje dźwiękowe i akordowe.

d

Nasuwa się tu szereg problemów, które wymagają wyjaśnienia. Przede wszystkim: czy istnieje konieczność wyboru interwałów? Jest jasne, że takiej konieczności nie ma. Rozmyślne ograniczenie procesu melicznego do wybranych interwałów bynajmniej nie stoi w żadnej sprzeczności ze zmiennością materiału dźwiękowego. Istnieją grupy interwałowe, które w prosty sposób umożliwiają układanie nie kończących się serii o stale zmiennych wysokościach dźwiękowych (tylko niektóre interwały, np. 2, 4, 6, ograniczają mechanicznie możliwość operowania wszystkimi dźwiękami). A zatem ograniczenie się do kilku interwałów nie tworzy zasadniczych skrępowań, daje natomiast okazję do zdyscyplinowanego formowania materiału przynajmniej pod jednym względem, tzn. pod względem interwałowym, dzięki czemu utwór muzyczny, poddawany najróżnorodniejszym operacjom, jest jednak zintegrowany w sferze środków interwałowych.

e

Zbadaj pionowe i poziome konsekwencje płynące z ograniczenia meliki do interwałów:

a) 1, 5;
b) 1, 4;
c) 1, 4, 5;
d) 1, 6;
e) 1, 4, 6;
f) 1, 5, 6.

c

Skomponuj trzy krótkie utwory fortepianowe oparte na specyficznym doborze interwałów (konsekwencje pionowe tego wyboru mogą wykraczać poza obraną interwalistykę).

## 52

q

Modele pięciodźwiękowe zamknięte w obrębie tercji wielkiej

i

Pięć sąsiadujących z sobą dźwięków chromatycznych można zestawić w różne warianty (przykład 278). 120 możliwych wariantów modelu pięciodźwiękowego uzyskujemy w ten sposób, że każdemu dźwiękowi przypisujemy na stałe odpowiednią cyfrę i kolejno zmieniamy porządek cyfr (a więc i dźwięków). Materiał ograniczony do interwału tercji wielkiej (w naszym wypadku wszystkie dźwięki pomiędzy *dis* a *g*) stanowi bez względu na jego uporządkowanie wartość stałą. Strukturalną konsekwencją zmiany kolejności interwałów w takim zamkniętym układzie jest różna zawartość interwałowa modeli pięciodźwiękowych (np. 0220 oznacza brak małej sekundy i wielkiej tercji oraz obecność 2 wielkich sekund i 2 małych tercji, 4000 oznacza obecność wyłącznie 4 małych sekund itd.); jej analiza pozwala z kolei na usystematyzowanie różnych modeli w grupy o tej samej zawartości interwałowej ($D_1$, $D_2$, $D_{20}$; model A pojawia się tylko na początku — $A_1$ — i na końcu — $A_2$ — wykazu). Konsekwencje ograniczenia struktur do pięciodźwiękowych ugrupowań są zależne wyłącznie od metody kompozycyjnego postępowania.

d

Model pięciodźwiękowy może nam służyć jako układ doświadczalny; na jego materiale widać dość przejrzyście rezultaty wewnętrznych zmian układu dźwiękowego. W praktyce kompozytorskiej nie ma potrzeby ograniczania materiału do tak wąskiego zasięgu, ale układy takie można stosować, a już na pewno warto się nimi posługiwać, nadbudowując je nad sobą w postaci zespołu układów.

e

Zbadaj konsekwencje płynące z zamknięcia układu dźwiękowego do pięciu dźwięków; zbadaj możliwości transpozycji tych modeli na inne elementy.

## 53

q

Praca na modelach sześciodźwiękowych zamkniętych w obrębie kwarty

i

Zestawienie 279 ilustruje wszystkie możliwe warianty wyjściowego modelu chromatycznego w obrębie kwarty. Sposób indeksowania tego typu modeli znamy już z poprzedniego rozdziału, tu tylko — aby nie iść po linii najbardziej konwencjonalnej — posłużono się odwrotnością instrumentacji. W katalogu 720 wariantów pełnego uniwersum chromatycznego podano także dla każdego modelu kierunek ruchu i wielkość kolejnych interwałów, ilość zmian kierunku ruchu, zawartość interwałową oraz wielkość odstępu pomiędzy 1. a 6. dźwiękiem.

d

Nie wszystkie warianty modelu 279 mogą mieć pełne zastosowanie w kompozycji, wszystkie jednak razem stanowią bogaty materiał porównawczy, łatwo uchwytny na skutek ograniczenia się do połowy ciągu chromatycznego. Przykład 280 demonstruje ograniczenie się do wariantów serii o rozszerzających się interwałach.

c

Biorąc za podstawę ideę przykładu 280, skomponuj dłuższy utwór na fortepian, wyczerpujący warianty przyjętego przez siebie modelu.

## 54

q

Analiza zawartości wariantów sześciodźwiękowego uniwersum chromatycznego

i

Zestawienie 279 pozwala na sporządzenie jeszcze innego katalogu: 281. W tym zestawieniu punktem wyjścia jest zawartość interwałowa modeli sześciodźwiękowych. Z natury samego układu wynika, że każdemu uporządkowaniu odpowiada jego wariant odwrócony (porównaj dla przykładu motywy 347 i 374; drugi motyw jest dokładnym odwróceniem pierwszego, co jednocześnie łączy się z faktem, że może być odczytany jako jego rak). Prawo odpowiedniości motywów działa tu w całej rozciągłości. Pośród motywów znajdują się motywy zupełnie nieinteresujące, np. motyw 50000 (1 i 720), zdarzają się jednak motywy obdarzone szczególnymi cechami, np. motyw 11111 (seria wszechinterwałowa), bardzo bogato reprezentowany, czy wspomniany już motyw 00320 (347 i 374), oparty wyłącznie na tercjach. Dzieląc motywy na kategorie, uzyskujemy pełniejszy niż dotąd obraz różnic dzielących warianty tego samego modelu wyjściowego.

e

Wybierz kilka innych modeli pięcio- i sześciodźwiękowych i zbadaj (ograniczając się tylko do prób) poznane ostatnio konsekwencje, wynikające z uporządkowanego zmieniania miejsc w danym układzie (przykład 282).

## 55

q

Modele harmoniczne

i

Zestawienie 283 ilustruje jakość modeli harmonicznych w układzie tropowym. Koło tropowe dzielimy na 12 odcinków półtonowych w postępie chromatycznym. Wyznaczając dla każdego dźwięku modelu harmonicznego punkty i łącząc je z sobą, uzyskujemy na kole tropowym obraz układu dźwięków, który możemy oczywiście transponować, odwracać itp. (a) — model harmoniczny zostaje wówczas ten sam (b). W przykładzie 283 podano jedynie wzór kształtowania modeli harmonicznych oraz sposób badania wszystkich możliwości (sposób programowany) znanym nam już dobrze układem porządkowym (c); do przykładu dołączono kilka rozwiązań szczegółowych (d: program trzech pierwszych pozycji).

e

Rozwinąć dokładnie przykłady 283. Ponadto przyjąć za punkt wyjścia koło ośmiodźwiękowe i zbadać na nim modele pięciodźwiękowe, a także koło dziewięciodźwiękowe i zbadać na nim modele czterodźwiękowe.

c

Skomponuj 3 krótkie utwory zbudowane na modelach kół ośmiodźwiękowych i dziewięciodźwiękowych. Zastosuj progresję w odchodzeniu od przyjętych modeli: pierwszy utwór może być ujęty w sposób bardzo jeszcze „harmoniczny", ostatni powinien zawierać zaledwie ślady wstępnego, preformacyjnego zestawienia dźwięków.

## 56

q

Studia interwałowe

i

Przykłady 284—289 przedstawiają różne sposoby operowania interwałami i różne rezultaty działania na interwałach. W przykładzie 284 mamy do czynienia z materią tylko z pozoru prostą, w istocie rzeczy interwały pomiędzy dźwiękami wzbogacone ćwierćtonowymi zamiennikami nie dają się sprowadzić do prostej sumy strukturalnej; jest to twór na pewno interwałowy, jednocześnie jednak nie interwały są tu ważne, lecz barwa wewnętrznych relacji dźwiękowych. W przykładzie 285 tekst pojedynczych głosów jest wprawdzie wyjątkowo przejrzysty w swej konsystencji interwałowej, lecz przebieg całościowy nie da się sprowadzić do materiału, z którego został utworzony (wrażenie to pogłębia polimetria, ujęcie całego procesu w trzech różnych metrach). W przykładzie 286 trzy linie opierają się na własnej interwalistyce; dzięki nadaniu procesowi wspólnych cech agogicznych, a także dzięki krzyżowaniu głosów materia interwałowa staje się anonimowa. Przykład 287 przedstawia pewną całość muzyczną zbudo-

waną na wątkach wszystkich możliwych interwałów. Tendencja do wypełnienia przestrzeni muzycznej pełnym zasobem dźwiękowym uwidoczniona jest w przykładzie 289, gdzie kompleks 24 różnych dźwięków jest powoli tworzony z motywów interwałowych podobnego rzędu. Wreszcie przykład 288 ilustruje możliwość wariatywnego konstruowania tekstu muzycznego za pomocą obniżania i podwyższania jego cząstek.

**e**

Przeprowadź dokładną analizę powyższych przykładów, dodaj do nich nowe, własne, rozwinięte w różnych zakresach. Przeanalizuj dokładnie sposób redakcji interwałowej w przykładzie 288 i napisz dłuższy fragment oparty na podobnej zasadzie (zachowanie redakcji innych elementów poza interwałami jest konieczne).

## 57

**q**

Studium w diagramie — idea

**i**

Idea studium w diagramie opiera się na infinitywności możliwych wersji utworu. Przykład 290 ilustruje i komentuje zarazem tę ideę, przedstawiając: a) muzykę, zapis, b) komentarz interpretacyjny, c) model postępowania — studium możliwości, d) wybór materiału zmiennego (zakładający niepowtarzanie dźwięków). Kilka wyjaśnień zasadniczych: zapis analizowanego przez nas utworu (290a) składa się z dwu warstw: w górnej podane są teksty muzyczne, w dolnej — ilość możliwości dla danego układu. Przykład 290b komentuje zapis: element k (komórka dźwiękowa) składa się z dwu dźwięków, strzałka wskazuje kierunek ruchu interwału, cyfry oznaczają rodzaj interwału, przy czym zamiast małej sekundy może to być mała nona, zamiast małej tercji mała decyma itp.; przykład 290c ilustruje zasób wszystkich możliwości, jeśli przyjmiemy, że punktem wyjścia będzie dźwięk *a* (wszystkich możliwości jest zatem 12 razy więcej!). Dźwięki podane w ramkach są r ó ż n e i jako takie wypełniają bardzo istotny warunek zmienności materiałowej; przykład 290d zestawia te zmienne układy dźwiękowe.

**c**

Skomponuj podobne studia, biorąc za punkt wyjścia własne idee kompozycji infinitywnej.

## 58

**q**

Studium w diagramie — realizacja

**i**

Przykłady 291a, b, c demonstrują problemy realizacyjne studium w diagramie, przykłady 292 a, b dotyczą osobnego problemu wyboru możliwości z punktu widzenia szerszej zmienności materiału dźwiękowego.

**e**

Przeanalizuj przykłady 291—292, wybierając przede wszystkim zagadnienia zmienności materiału. Należy znaleźć własne rozwiązania realizacyjne: niektóre przykłady można rozwiązywać diametralnie różnie — wtedy unaoczni się bogactwo środków płynących z przyjęcia samej zasady studiów w diagramie. Studia w diagramie przenoszą nas z relatywności kompozycyjnej w sferę konkretnych zadań, w naszym przypadku o tyle interesujących, że nadbudowanych na nie istniejącym materiale. Okazuje się — w realizacji widać to szczególnie wyraźnie — że możemy idee kompozycyjne wyabstrahowywać z materiału wysokości dźwiękowych, zachowując dla muzyki pewne prawidłowości. I tak np. w naszym przykładzie istnienie określonego klimatu harmonicznego gwarantowane jest przez sam wybór idei kompozycyjnej, mimo że w realizacji możemy operować stosunkowo dowolnymi interwałami. Z idei interwałowych możemy się łatwo przenieść na idee pokrewne, odnoszące się do innych zakresów muzycznych.

**c**

Skomponuj dłuższy utwór w postaci diagramu, wybierając dla niego inne idee dźwiękowe. Należy mieć na uwadze konkretny instrument, można jednak przedstawić kompozycję w postaci oderwanej od konwencjonalnego myślenia fakturalnego.

## 59

**q**

Kody

**i**

Kody — rozszerzona wersja studium w diagramie — obejmują infinitywność w szczegółach determinowaną, ale ograniczoną apriorycznie w wielu zakresach do tego

stopnia, że nie mając informacji o dźwiękach, możemy być poinformowani o rodzaju („stylu") muzyki, której rozmaite wersje będą się bardzo różniły w pewnych tylko zakresach, w innych pozostaną podobne. Przykłady 293—294 ilustrują problemy związane z określonymi dyspozycjami. Dysponowanie muzyki w ten sposób, że zamiast konkretnych rozwiązań piszemy kody, jest szczególnie pouczające z punktu widzenia obserwacji „zachowania się" materiału dźwiękowego w różnych sytuacjach. Decydując o tym, w jakich granicach zamyka się muzyka — bo kody delimitują wyraźnie pewne zakresy muzyki — kompozytor przerzuca punkt ciężkości z konwencjonalnego działania w konkretyzacji na działanie otwarte, na działanie, którego istotną cechą jest przybliżoność (aproksymatywność). Aktualne doświadczenia kompozytorskie skłaniają nas do innego niż dotąd rozumienia muzyki: jeżeli zakładamy, że jakiś element może być wtórny, a inny pierwszoplanowy, to możemy przyjąć, że wypadkowa dotąd forma może być elementem pierwszoplanowym, natomiast „wypełniająca" ją materia — elementem wtórnym, zapisanym w naszym wypadku za pomocą otwartych kodów.

**e**

Przeanalizuj — własną metodą — przykłady 293—294, każdy z innego (wybranego) punktu widzenia. Należy pójść raczej w kierunku dokładnego zbadania drobnego wątku kompozycyjnego, niż zajmować się realizacją większej całości. Jeden z przykładów można zbadać również pod kątem odwracalności (zamienności) parametrów.

**c**

Napisz krótki utwór oparty na idei kodów, stosując inne niż dotąd poznane metody przybliżonego traktowania materiału dźwiękowego (utwór na mały zespół kameralny, złożony z pojedynczych różnych instrumentów).

## 60

**q**

Melika aproksymatywna

**i**

Ostatnie rozdziały dotyczyły precyzacji jeśli już nie wysokości dźwiękowych, to przynajmniej materiału interwałowego. Istnieje jednak możliwość jeszcze dalszej swobody w zakresie materiału wysokości dźwiękowych. Może ona polegać na aproksymatywności. Przykłady 295—308 wystarczająco ilustrują problematykę: przykłady 295, 296 pokazują, jak dalece materiał gęsto zmieniany staje się już przez ten fakt obojętny, neutralny; przykłady 297, 298 dowodzą jeszcze większej anonimowości samego materiału mimo roli, jaką kompozytorzy przypisują jego zmienności; przykłady 299 i 300 demonstrują przełożenie tego stanu rzeczy na materiał perkusyjny lub quasi-perkusyjny; przykład 301 dowodzi możliwości traktowania zmiennego (neutralnego) materiału jako bazy wyjściowej dla operacji w zakresie barwy (tu należą też przykłady 302—304); aproksymacja (i sens jej zastosowania) w muzyce wokalnej: 305, 306, w muzyce instrumentalnej: 307, 308.

**d**

Melika aproksymatywna operuje materiałem przybliżonym, wrażeniowo identycznym lub podobnym do materiału zapisanego ściśle i bynajmniej nie oznacza dla realizatora zupełnej swobody: ekwiwalent braku określenia wysokości i interwałów tworzy determinacja w innych zakresach, np. w zakresie formy.

**e**

Przeanalizuj przykłady 295—308, wybierając z nich szczególnie te problemy, które zawierają informacje na temat możliwości ominięcia precyzacji materiału dźwiękowego.

**c**

Skomponuj dłuższy utwór kameralny, stosując wyłącznie melikę aproksymatywną (do kompozycji dołącz obszerny komentarz, mówiący o tym, jak należy rozumieć poszczególne metody zapisu aproksymatywnego).

# III

## 61

**q**

Nowy typ traktowania orkiestry

**i**

W nowej muzyce wyróżniamy dwie tendencje — kameralizację orkiestry i monumentalizację. Klasyczna

obsada orkiestrowa jest dziś — praktycznie biorąc — nie do przyjęcia, jej miejsce zajmuje obsada niezależna od konwencji symfonicznych, np. zespół instrumentów perkusyjnych (zob. przykład 309 — obsada, zapis i rozmieszczenie instrumentów). Rozwój języka dźwiękowego, polegający na stopniowej atomizacji materiału, przyczynił się do zasadniczych przemian w traktowaniu zespołu orkiestrowego. Poszczególne linie zespołu są traktowane solistycznie i jeśli nawet tworzą w sumie zestawienie homogeniczne, to zachowują przy tym pełną niezależność głosów (przykłady 310—313). Typowym modelem nowego, solistycznego traktowania orkiestry jest twórczość Weberna (przykład 314). Inne możliwości traktowania solistycznie obsadzonej orkiestry przedstawiają przykłady muzyki punktualistycznej (315 i 316).

**d**

Atomizacja materiału dźwiękowego w nowej orkiestrze ma na celu rozbicie jednolitości muzyki; atomizacja poszczególnych cząstek pionu orkiestrowego nie przeczy wszakże możliwości nowego zestawienia w jednolitą całość, czego dowodem jest większość współczesnych dzieł awangardowych. Przykład 317 ilustruje kameralne (bo na ogół czterogłosowe) potraktowanie wielkiego, 40-osobowego zespołu orkiestralnego, prowadzące do ustawicznych zmian barwy instrumentalnej; przykład 318 przedstawia podobną sytuację (w obu wypadkach mamy do czynienia ze stale, choć niemetodycznie zmieniającą się grą interwałami barwnymi).

**e**

Biorąc za punkt wyjścia obsadę w przykładzie 318, skonfrontuj w pionie najbardziej różniące się barwy instrumentalne.

**c**

Wymyśl 10 różnych — kameralnych i orkiestrowych — obsad zespołowych i napisz na każdą z nich kilkunastosekundowy, pełny fragment muzyki o charakterze materiałowej i barwowej ekspozycji.

## 62

**q**

Selekcja i uspecyficznienie barwy

**i**

W ramach ogólnych możliwości zestawiania barw i konfrontacji głosów instrumentalnych i wokalnych możliwe jest uspecyficznienie barwy. Dokonuje się ono na drodze szczególnego rodzaju selekcji, polegającej na zawężeniu problematyki technicznej do jakiegoś wybranego zjawiska, aby tym pełniej można było wydobyć z materiału jego odrębność. Odrębność nie przypadkową, lecz właśnie specyficzną, każącą nam widzieć w utworze wyraźne rozwiązanie wybranego problemu technicznego dzięki jego wyeksponowaniu. Należy zaznaczyć, że uspecyficznienie barwy może obejmować bardzo krótki wycinek całego utworu. Oto przykłady: 319 — pierwsze takty rozbudowanego utworu, pełnego (przy całej monotonii obsady) różnych rozwiązań fakturalnych i dźwiękowych; barwy rozgrywają się w pionie przy jednoczesnej redukcji głosów z pięciu do trzech (współbrzmienie fletowo-klarnetowe daje znać o neutralności początku muzyki); 320 — redukcja materiału do możliwie najmniejszej ilości głosów (trio smyczkowe reprezentowane przez dwoje skrzypiec przy mało znaczącym materiale: nuty przytrzymane, powtarzane motywy etc.); 321 — redukcja substancji muzycznej do nut zatrzymanych, „neutralne" zachowanie się materiału w fragmencie 4-sekundowym itd. Do specyficzności materiału i procesu przyczynia się tu sama redukcja, ale bywają przypadki jeszcze staranniejszego wyboru (komponowania): przykład 322 składa się z dwu pionów bardzo starannie wewnętrznie skomponowanych, dzięki czemu tworzą one niepowtarzalne w utworze zespolenie głosów: motywy różnych instrumentów w pierwszym pionie, dynamiczna projekcja cząstek akordu w drugim pionie.

Przykład 323 ilustruje selekcję barwy i jej redukcję do perkusyjnych instrumentów metalowych: odrębność tak zredukowanej muzyki potęguje się przez daleko idące różnicowania dynamiczne; w przykładzie 324 redukcja dźwiękowa widoczna jest również w ograniczeniu ambitusu głosów, dzięki czemu z tak „zubożonej" muzyki wytworzyć się może specyficzny klimat emocjonalny. W celu uzyskania swoistych klimatów dźwiękowych kompozytorzy posługują się specjalnie wyszukanymi zestawieniami: klawesyn na tle bogatego instrumentarium perkusyjnego (325), rozmyślna redukcja materiału do minimum (326). Rzecz jasna, że specyficzność muzyki łatwiej można uzyskać dzięki niestereotypowemu traktowaniu instrumentów: zamiast operować konwencjonalną barwą, kompozytor stosuje szereg środków realizacyjnych, które przesuwają punkt ciężkości z barwy na odrębność brzmienia; w przykładzie 327 będzie to wyzyskanie bogatego repertuaru środków wykonawczych na saksofonie altowym. O wiele łatwiej jednak można osiągnąć specyficzność brzmienia, jeśli się zastosuje zmienność w ramach homogeniczności (328).

d

Nasuwa się tu problem kompozycyjnego wyzyskania idei fakturalnych, które niejako automatycznie rozszerzają walory nowej barwy instrumentalnej: wystarczy nawet proste układy dźwiękowe zestawić z sobą w specyficznym przemieszaniu, aby uzyskać rezultat wrażeniowy odległy od konwencji wynikających z samych elementów, z których całość została złożona (przykłady 329, 330).

e

Przeanalizuj dokładnie rezultaty płynące z selekcji i uspecyficznienia barwy instrumentów na materiale przykładu 330.

c

Skomponuj dłuższy utwór na 24 różne instrumenty, koncentrując się na selekcji i uspecyficznieniu barwy zespołu.

## 63

q

Preparacja instrumentów

i

Pewna niezbyt wielka część instrumentów umożliwia zmianę ich barwy dzięki preparacjom. Preparować można fortepian, instrumenty smyczkowe i niektóre instrumenty perkusyjne. Dzięki preparacji uzyskujemy nie tylko nowe barwy instrumentów, co w końcu nie wystarcza na długo, lecz przenosimy się na teren materiału znacznie rozszerzonego. A zatem preparacja obok normalnego traktowania instrumentów — i to nie w celu odnowienia barwy, lecz w celu uzyskania szerokiej skali materiałowej i interwałowej (dźwięk preparowany obok dźwięku niepreparowanego tworzy specyficzny rodzaj interwału, porównaj przykłady 331 oraz 332). Elementarną i bardziej kunsztowną preparację instrumentów przedstawiają przykłady 333 (fortepian) i 334 (smyczki).

d

Wchodzi tu w grę problem zasadniczy: preparacja nie ma na celu zastąpienia autentycznej barwy instrumentu nową, inną barwą (znacznie — rzecz zrozumiała — gorszą, mniej efektowną, choć odrębną), lecz uzyskanie nowego efektu wrażeniowego, pozostającego zawsze w jakiejś relacji do niepreparowanego oryginału.

e

Ułóż krótkie zestawienie preparacji na fortepian, mając na uwadze przede wszystkim barwę dźwięków preparowanych.

c

Biorąc za podstawę powyższe zestawienie środków preparacji, skomponuj dłuższy utwór na fortepian, motywując kompozycyjnie sens stosowania instrumentalnej preparacji.

## 64

q

Preparacja w zespołach wokalnych i instrumentalnych

i

Obok możliwości preparacji jednego źródła dźwięku istnieje możliwość — w różnym stopniu zaawansowanej — preparacji większych zespołów. Może się ona odbywać na zasadzie a) preparacji homogenicznej (w celu uzyskania nowego, ale jednolitego zmienionego brzmienia) i b) preparacji poligenicznej, w której każdy głos preparowany jest inaczej (w celu uzyskania jak najszerszej skali różnych odmian dźwiękowych). Pierwsze kroki zmierzające ku preparacji mogą polegać na odmiennym niż dotąd traktowaniu samej faktury (przykład tak elementarnie preparowanej muzyki wokalnej — 335). Preparacja rzeczywista wymaga zmiany dotychczasowych funkcji wykonawczych poszczególnych głosów (przykłady: dla muzyki wokalnej — 336, dla muzyki instrumentalnej — 337).

d

Nie każda odmienna forma traktowania instrumentu może być określona mianem preparacji. Istnieje wiele przykładów preparacji pozornej. W tych wypadkach chodzi kompozytorom o rozszerzenie dotychczasowej skali środków barwnych (z poprzedniego rozdziału wiemy, że takie przeciwstawienie barwy preparowanej barwie organicznej, elementarnej daje rezultaty właśnie dlatego, że mamy oryginał i jego przekształcenie; nie znaczy to jednak, by ta metoda miała wyższość nad metodą preparacji totalnej, która stawia kompozytora w zupełnie nowej sytuacji, a to w dzisiejszej muzyce znaczy wiele).

e

Przeanalizuj dokładnie przykłady z tego rozdziału pod kątem kompozycyjnego zasięgu preparacji.

c

Napisz dwa krótkie utwory o cechach preparacji — na zespół wokalny i na zespół instrumentalny (do 12 osób).

## 65

q

Dźwięk zmienny

i

Materiał wysokości dźwiękowych możemy traktować jako materiał wynikający z transpozycji jednego dźwięku, możemy zatem określać go względem jakiegoś punktu stałego, wobec którego jest on dźwiękiem transponowanym. Operowanie jednym dźwiękiem, jedną i tą samą wysokością jest możliwe tylko wówczas, jeśli zmienność (owo transponowanie) przerzucimy na inne elementy. Można wszakże komponować zmiennością samych dźwięków; wówczas zmienność ta musi być przeprowadzona wielozakresowo. Domyślamy się, że nie można w kompozycji opierać się na samym tylko ciągu zmiennych dźwięków, gdyż byłoby to co prawda kompozycyjnie bogate, ale też zbyt jednostronne. Wiemy, że jeśli seria jako materiał poziomy miała sens, to tylko jako uporządkowanie zwalniające od porządkowania w tym zakresie, a tym samym zmuszające kompozytora do stosowania zabiegów kompozycyjnych obejmujących inne zakresy (przykłady 338 i 339 ilustrują takie „więcejzakresowe" metody zmienności: 338 — dzięki kontrastowemu potraktowaniu poszczególnych cząstek przebiegu, 339 — dzięki dowolnościom interpretacyjnym w ramach podanego zapisu). Dźwięk zmienny jest zatem wynikiem nie tylko operacji transpozycyjnych, ale również kompozycyjnych konsytuacji. Ilustrują te zjawiska przykłady 340, 341.

d

Dźwięk zmienny nie jest zatem wartością dającą się wyizolować. Pojawiając się jako funkcja szczególnego rodzaju wielowymiarowych zmienności, dźwięk zmienny obarczony jest nie tylko własnymi parametrami, tzn. tymi cechami, którymi sam się odznacza, ale również parametrami pośrednimi, tzn. tymi, które wynikają z jego ulokowania w konkretnej sytuacji kompozycyjnej. Komponować znaczy więc w tym wypadku „odnawiać" dźwięk przez stale zmienne usytuowanie go wobec innych dźwięków, a także przez ustawiczne zmiany jego funkcji wobec innych dźwięków.

e

Ułóż dwa sporej długości modele dźwięków zmiennych, które przez swoją wielowymiarową zmienność będą miały znaczenie zmiennych wyznaczników fakturalnych.

c

Na obu powyższych modelach skomponuj dwa dłuższe utwory: a) na zespół kameralny (poligeniczny, obsada typu: flet, trąbka, fortepian, wibrafon, głos i altówka), b) na wieloosobowy zespół kameralny (solistyczna orkiestra kameralna, instrumenty różne). Oba utwory nie powinny przystawać do przykładów cytowanych w tym rozdziale, powinny wynikać niejako automatycznie z założonej wieloparametrowej zmienności samych modeli.

## 66

q

Dźwięk przekształcony

i

Przekształcenie dźwięku może się odbywać w różny sposób. O wiele łatwiej jest wytworzyć wrażenie przekształcenia masy dźwiękowej niż dźwięku pojedynczego (przykład 342: na materiale konwencjonalnym dokonano tu nieskomplikowanego zabiegu zmiany materiału dzięki tak prostemu czynnikowi jak artykulacja). Szczególne rodzaje przekształceń — i o takie nam chodzi — opierają się na zmianach akustycznych (343—344). Przykład 345 pokazuje samo rzeczywiste przekształcenie dźwięku, oparte na celowo asynchronicznym dobarwianiu każdego nowego wejścia instrumentów smyczkowych przez fortepian (rezultat słuchowy kojarzy się z jakimś nowym, nieznanym instrumentem).

d

Jeśli dźwięk zmienny uzależniał się od konsytuacji, tzn. jeśli mógł być potraktowany jako zmienny właśnie przez sytuację, w której się znalazł, to dźwięk przekształcony musi niejako sam na sobie skupić uwagę

(przykłady 346 i 347). Dźwięk przekształcony powinien więc mówić sam za siebie, może być jednak także wprowadzony jako komponent konsytuacyjny (wówczas tekst musi być odpowiednio zredagowany; przykłady 348 i 349). Przekształcenia takie należą do gatunku pozornych (typowy przykład 349 — tu odbieramy wrażenie przekształcania się całej masy dźwiękowej, gdy sam pojedynczy dźwięk pojawia się w formie względnie naturalnej).

**e**

Przeanalizuj dokładnie sposoby przekształcania dźwięku w układach pojedynczych (przykład 350) i układach zbiorczych (przykład 351).

**c**

Napisz dwa krótkie utwory na: a) mały zespół kameralny o pojedynczej obsadzie i b) solistyczną orkiestrę, możliwie homogeniczną (np. smyczki). W pierwszym wypadku należy operować rzeczywistymi przekształceniami dźwięku, przy czym przekształcenia te musimy odbierać jako rzeczywiste; w drugim wypadku przekształcenia mogą być pozorne (czy częściowo pozorne), a w optymalnym wypadku powinny dojść do sukcesywnego zetknięcia metody przekształcania pozornego z metodą rzeczywistego przekształcania, przy czym nie może już chodzić o słyszalność tych przekształceń z osobna.

## 67

**q**

Dźwięk przenośny

**i**

Powiedzieliśmy w jednym z poprzednich rozdziałów, że pojedynczy dźwięk może być traktowany nie tylko jako cząstka jakiegoś układu (dawniej — skali, w nowej muzyce — serii), ale i jako dźwięk wynikający z transpozycji jednego tylko dźwięku, wobec którego tworzy on zawsze jakąś relację. Relacjami tymi są interwały. W konsekwencji, jeśli możemy jeden dźwięk przesuwać po różnych interwałach, to równie dobrze możemy większą ilość dźwięków przesuwać po jednym interwale. Taki proceder — wyrażony językiem kompozycyjnym — byłby jednak nieznośny, niemożliwy do przyjęcia. Powiadamy więc, że dźwięk może się przenosić z jednej wysokości na inną, przechodząc przez dźwięki pośrednie bez zatrzymywania się na nich (glissando). Taki dźwięk nazwiemy dźwiękiem przenośnym. Przykład 352 przedstawia najprostsze wzorce dźwięków przenośnych, 353—358 — kompozycyjne zastosowanie tychże modeli.

**d**

Nasuwa się tu zagadnienie dwoistości praktycznego zastosowania omawianego zjawiska w kompozycji: można bowiem dźwięk przenośny traktować jako dopełnienie czy antidotum przeciw dźwiękowi traktowanemu konwencjonalnie (przykład 354), lecz można również traktować go samoistnie, nadając mu cechy konstrukcyjne, formalne (358) lub — jakby przeciwnie — strukturalne, motywiczne (353, 355—357). Niektóre przykłady (np. 352) ilustrują jeszcze jeden osobny problem: każdy wyznaczony przez kąt pochylenia element muzyczny możemy potraktować jako osobny komponent muzyczny, co więcej (przykład 357), możemy operować pełną zależnością pomiędzy odległością interwałową a czasową. W tym ostatnim przypadku zachodzi jednak zjawisko zbyt mechanicznego traktowania dźwięku przenośnego, stąd dla analizy omawianego zjawiska większe znaczenie mają te metody traktowania dźwięku przenośnego, które wychodzą poza ciasny krąg determinant interwałowo-czasowych.

**e**

Ułóż ograniczone w założeniu, ale możliwie najpełniejsze zestawienie modeli opartych na idei dźwięku przenośnego. Przeanalizuj dokładnie te przykłady, które mają związek z ułożonym zestawieniem.

**c**

Skomponuj trzy krótkie utwory na różne zespoły instrumentalne, stosując każdorazowo odmienną metodę organizacji materiału dźwiękowego przy zastosowaniu dźwięków przenośnych. Pierwszy utwór powinien być ograniczony do prostych układów instrumentalnych (zespół typu: 4 puzony i 4 wiolonczele) i zawierać elementarne ujęcia dźwięku przenośnego, drugi utwór powinien zawierać już strukturalne lub konstrukcyjne idee operowania dźwiękiem przenośnym (można je umieścić w dużym zespole solistycznie traktowanych instrumentów, dysponujących dźwiękiem przenośnym wprost — jak w poprzednio wymienionych instrumentach — lub pośrednio, np. przez użycie chromatyki w instrumentach nie dysponujących glissandem), trzeci wreszcie utwór może sięgać po dyspozycje polichóralne, przestrzenne (większy zespół orkiestrowy, traktowany grupowo).

## 68

q

Kompozycja jednym dźwiękiem

i

Istnieje możliwość ograniczenia materiału wysokości dźwiękowych do jednego dźwięku. Wówczas — rzecz jasna — uwaga kompozytora koncentruje się na innych parametrach, a ograniczenie się do jednego prostego dźwięku nie jest dla kompozytora większym ograniczeniem niż znane mu dobrze ograniczenie się do obranego języka rytmicznego czy do obranej obsady. Kompozycja jednym dźwiękiem wymaga nie tylko przeniesienia uwagi na inne parametry, ale również umiejętności podkreślenia sensu takiego ograniczenia (przykłady 359 i 360).

d

Z całą pewnością ten problem kompozycyjny należy traktować bardziej jako pouczający o zachowaniu się materiału dźwiękowego niż jako umożliwiający zamianę innych metod komponowania na kompozycję jednym dźwiękiem (trudno sobie wyobrazić kompozytora piszącego wyłącznie tak zdeterminowany utwór; tworząc tylko w ten sposób, kompozytor miałby, być może, coś przez to udowodnić, nie wiemy jednak bliżej co, podobnie jak kompozytor, który komponowałby wyłącznie tria smyczkowe). Mimo to przypisujemy temu problemowi wielką wagę — z wielu względów. Po pierwsze, kompozycja jednym dźwiękiem wymaga intensyfikacji procesu tworzenia w zakresach niedźwiękowych, a to już jest wiele; po drugie, metoda ta umożliwia wynajdywanie równorzędnych ograniczeń, które zastosowane w innych warunkach, mogą mieć wielkie znaczenie dla kompozycji; po trzecie, takie ograniczenie pozwala zrozumieć indywidualnie, jak dziś należy pojmować dysponowanie materiałem wysokości dźwiękowych.

e

Napisz sześć studiów ograniczających materiał dźwiękowy do jednego dźwięku, każdorazowo intensyfikując zmienność w zakresie innych, różnych parametrów lub par parametrów.

c

Wybierając za punkt wyjścia unisonowy dwudźwięk smyczkowy, skomponuj na nim dłuższy fragment muzyki, sięgając po te parametry pozadźwiękowe, które nie deformują istoty wybranej jednodźwiękowości.

## 69

q

Interwały barwy

i

Zarówno preparacje, jak i operowanie dźwiękiem zmiennym, przekształconym, przenośnym czy wreszcie prostym, ograniczonym do jednego wyznacznika — to przede wszystkim zjawiska barwy. Są to jednak metody uzyskiwania barwności na drodze pośredniej. Operowanie barwnością bezpośrednią jest możliwe dopiero wówczas, gdy wprowadzi się parami interwały barwy (przykład 361). Interwały barwy mogą być tworzone na unisonach albo też na różnych interwałach.

d

Istnieje cały szereg możliwych rozwinięć operowania interwałem barwy. Wydaje się, że kompozytorzy lekkomyślnie pomijają konsekwencje stosowania gry interwałami barw. Są one różne, a ich zakres sięga od odnowy dotychczasowego traktowania nawet tak konwencjonalnych technik jak instrumentacja aż po możliwości komponowania wyłącznie barwą instrumentalną, na czym kompozytorom — skądinąd — tak bardzo zależy.

e

Ułóż dwa różne modele dyspozycji interwałów barw, sięgając po jak największą ilość różnych barw (w zespole wokalnym — po różne odrębne głosy, w zespole instrumentalnym — po różne instrumenty).

c

Skomponuj dłuższy utwór oparty na technice interwałów barw, biorąc za punkt wyjścia założenie, że w dużym zespole solistycznie traktowanych instrumentów istnieje określona ilość różnych pionowych kombinacji (zestawień) barwnych, przy czym liczy się tutaj zarówno dany interwał barwy, jak i jego odwrócenie (zestawienie np. flet — fagot jest czym innym niż fagot — flet itp.).

## 70

q

Deformacje

i

W celu uzyskania pełniejszej odrębności materiału dźwiękowego stosuje się deformacje. Polegają one — z grubsza biorąc — na nowej roli instrumentów i głosów, co wiąże się z faktem, że aparat wykonawczy od wielu lat nie zmienia się, nie ulega dalszemu rozwojowi i że kompozytorom nie wystarcza dotychczasowe traktowanie tego aparatu, ponieważ nie odpowiada on wymogom całej nowej muzyki. Tendencja do deformacji muzyki jest bardzo dawna i datuje się od momentu, kiedy kompozytorzy zdali sobie sprawę z tego, że nie mogą istnieć elementy muzyczne niezmienne. Przykłady 362, 363 ilustrują najprostsze ujęcia deformacji, polegające na samej zmianie funkcji głosów instrumentalnych: teraz nie tworzą one jedności według ustalonej formy wyjściowej (dającej się dotychczas sprowadzić do wyciągu fortepianowego), lecz mają za zadanie zniweczyć to, co mogłoby być uznane za wspólne, a więc zdeformować brzmienie całości w kierunku tworu nowego, w optymalnych warunkach nie dającego się sprowadzić do elementów, z których utwór się pierwotnie składał. Przykłady 364—369 ilustrują dalszy etap tak pojmowanej deformacji muzyki (tu należy dodać, że deformację osiąga się tym łatwiej, im więcej stosuje się głosów i barw instrumentalnych). Technikę deformacji poszerzają znakomicie te sposoby traktowania głosów, które deformują materiał skali: przez „fałszowanie" obrazu dźwiękowego dzięki nieczystym intonacjom (365) lub przez wciągnięcie do współudziału techniki ćwierćtonowej.

d

Deformacje dźwiękowe mają na celu nie tylko poszerzenie dotychczasowej skali środków dźwiękowych i barwowych, ale i poszerzenie samych idei kompozycyjnych. Wydaje się, że im bardziej sugerują one kompozytorowi i wykonawcom konieczność wyjścia poza wytworzone dotąd standardy, tym bardziej mogą przyczynić się do rozwinięcia nowych typów myślenia kompozycyjnego.

c

Napisz trzy drobne utwory na różne obsady, stosując każdorazowo inną metodę deformacji.

## 71

q

Denaturyzacja dźwięku

i

Deformacja tworzy nowe jakości brzmieniowe dzięki zabiegom kompozycyjnym. W nowej muzyce możliwe są jednakże takie formy rozwinięcia barwy, które wynikają z zastosowania specjalnych aparatów przekształcających. Na przykładzie muzyki elektronicznej (370) i na przykładzie muzyki instrumentalnej, na którą oddziałuje się układami elektronicznymi (371), możemy uchwycić skalę środków denaturyzacyjnych, stosowanych w kompozycji nie dla nich samych, lecz dla poszerzenia dotychczasowego języka dźwiękowego. Jak widać, mogą one być ujmowane zarówno słownie („literacko"), jak i w ściśle wymierzalnych parametrach.

d

Można dyskutować nad samym terminem „denaturyzacja"; w istocie rzeczy nie chodzi tu tyle o scharakteryzowanie nowej jakości dźwiękowej, ile o uwydatnienie faktu jej odbiegania od dotychczasowych konwencji (por. polemikę wokół terminu „atonalność").

e

Przeanalizuj dokładnie konsekwencje płynące z zastosowania idei denaturyzacji dźwięków (przykłady 370, 371).

# IV

## 72

q

Seria — problem wariabilności

i

W celu zagwarantowania muzyce stałej zmienności stosuje się seryjny układ materiału. Już samo powtarzanie tego układu budzi jednak niepokój, czy jest to właściwe rozwiązanie problemu zmienności. Na przykładzie analizy elementu rytmicznego zredukowanego do minimum widzieliśmy, że problem zmienności bynajmniej nie leży w samym układzie wyznacznika, w samym sposobie uporządkowania, lecz w zakresie nieustannej

potrzeby zmienności, w tendencji kompozytora do uzyskiwania wewnętrznej wariabilności. I zmienność materiału zamyka się w problemie zmienności właśnie wewnętrznej, którą można osiągnąć poprzez równoległe zastosowanie pewnej ilości metod dotyczących różnych aspektów zmienności. Najpierw jednak o samej serii. Przykład 372 ilustruje możliwości układania serii dwunastodźwiękowych z pełnego materiału chromatycznego (badając serie, należy je przegrywać poziomo, melicznie, ale też rozbijać je fakturalnie w pionie i poziomie, aby usłyszeć praktyczne funkcjonowanie wyznaczników materiałowych). Przykład 373 ilustruje możliwość uzyskiwania szczególnego rodzaju pochodnych serii. Przykład 374 pokazuje funkcjonowanie serii w układach pionowych, poziomych i diagonalnych; przykład 375 informuje o możliwości preferowania pewnych interwałów układu, którego suma strukturalna nie ulega zmianie (a więc w jej ramach); przykład 376 demonstruje stosowanie zmiennych interwałów (w kolejności), w rezultacie czego uzyskujemy powtórzenia dźwięków; przykłady 377 oraz 378 i 379 zawierają modele mikroserii zamkniętych i otwartych; przykład 380 przedstawia zależność pomiędzy modelem serii a możliwościami jego rozwijania.

**d**

Muzyka oparta na seriach stale wzbudza kontrowersje. Główny zarzut stawiany serii jako modelowi muzycznemu dotyczy tego, że pretenduje ona do obejmowania całokształtu zagadnień melicznych, wnosząc z sobą zaledwie sposób porządkowania materiału. Pytanie, czy uporządkowanie jest muzyce potrzebne. Z doświadczeń nad muzyką przedseryjną wiemy, że układ materiału służy tylko jako model wyjściowy, na którym budowało się w miarę rozwoju muzyki coraz to nowe, rozbudowane modele. Seria jest uporządkowaniem bardzo sztucznym, dlatego należy ją układać mając na uwadze jak największą jej podatność na potrzebną w muzyce zmienność. Im bardziej seria jest „definitywna", tym mniejszym przeobrażeniom może podlegać w kompozycji, im bardziej jest zamknięta (co kompozytorom nieraz imponuje), tym bardziej zamknięte są możliwości jej kompozycyjnego wyzyskania (co w praktyce utrudnia bardzo wyraźnie swobodne komponowanie). Jest faktem, że zastosowanie serii zamykających się zbyt „doskonale" zmusza kompozytora do przeniesienia punktu ciężkości z materiału na inne zakresy (typowy przykład: *Opus 30* Weberna). Przykład 381 ilustruje zastosowanie otwartych serii, które zawierają w sobie możliwości dowolnych rozwinięć i powtórzeń.

**e**

Posługując się stworzonymi przez siebie modelami, napisz 120 różnych serii (w tym 30 zamkniętych, 30 w różny sposób „definitywnych" i 60 dowolnych, otwartych). Zbadaj poziome, pionowe i diagonalne rezultaty zastosowania tych serii.

**c**

Napisz swobodną kompozycję na 3 instrumenty dęte drewniane, posługując się trzema różnymi seriami w taki sposób, aby mimo powtórzeń serii muzyka spełniała optymalnie warunek wewnętrznej wariabilności.

## 73

**q**

Postacie serii

**i**

Wiemy, że obok postaci oryginalnej możemy serią dysponować w postaci wstecznej, w postaci inwersji oraz w postaci wstecznie czytanej inwersji. Te cztery postacie różnią się od siebie, zamykają się jednak w tych samych relacjach interwałowych, dzięki czemu wyznacza się im funkcje pełnoprawnych pochodnych serii (teoretycy muzyki seryjnej rozróżniają jeszcze dalsze pochodne serii, co jednakże nie ma dla kompozycji niemal żadnego praktycznego znaczenia). Przykład 382 ilustruje zależności pomiędzy poszczególnymi postaciami serii. To, czy są one większe lub mniejsze, zależy w bardzo dużym stopniu od sposobu porządkowania samej serii. Przykłady 383—386 ilustrują sposób wyzyskiwania różnych postaci serii w utworze.

**d**

Zachodzi tu kwestia równoprawności pochodnych serii. Jeżeli bowiem zakładamy, że seria odczytana w inwersji czy wstecznie może być równoprawna z serią oryginalną dlatego, że zawiera identyczne relacje interwałowe, to z równą słusznością możemy utrzymywać, że każda seria zamykająca się w podobnych relacjach interwałowych będzie mogła pełnić funkcje (dalsze oczywiście) pochodnych danej serii.

**e**

Napisz 12 różnych serii wraz z ich pochodnymi, dołączając do nich po sześć układów pokrewnych na zasadzie podobieństwa interwałowego.

c

Napisz dłuższy utwór na cztery instrumenty dęte drewniane, stosując 48 różnych postaci wybranej serii (po 12 transpozycji każda).

## 74

q

Serie determinujące język dźwiękowy

i

W aktualnym stanie rozwoju kompozycji można zastosować metodę następującą: zamiast ustalania serii, obarczonej zawsze jakąś cechą delimitującą język dźwiękowy, zakładamy, że nie ów język ma być rezultatem zastosowanej serii, lecz że seria może być rezultatem apriorycznie ustalonego języka dźwiękowego. Ponieważ o języku dźwiękowym decyduje bardziej interwalistyka niż materiał wysokości dźwiękowych, ustalamy na początku rodzaj interwałów tworzących język dźwiękowy, pozostawiając układanie serii na dalszym planie. Przykłady 387—389 ilustrują zastosowanie takiej metody. Rezultaty jej są w praktyce kompozytorskiej o wiele lepsze niż rezultaty wynikające z ścisłego trzymania się raz obranego uporządkowania.

d

Problem ten jest oczywisty tylko dla tego, kto przeszedł trud komponowania ścisłego, artystycznie nieopłacalnego, gdyż właściwie nie wiadomo bliżej, co się przez to osiąga. Ścisłość dla samej ścisłości — taka dewiza nie znaczy dla kompozytora wiele, ścisłość dla dyscypliny — znaczy już więcej, mimo to nie ona jest w kompozycji ważna. Obserwując rozwój muzyki opartej na seriach, dostrzegamy w niej jeden ważny motyw: dzięki definitywnemu uporządkowaniu materiału uwaga kompozytora przesuwa się z rejonu wysokości dźwiękowych w inne wymiary i tak uzyskuje się rezultaty fakturalne, których nie znalibyśmy, gdyby nie stosowanie owej dyscypliny dźwiękowej. Z drugiej strony jednak o wiele atrakcyjniejsze dla kompozytora jest działanie w zakresie dopuszczającym swobodne dysponowanie, jak choćby operowanie spontanicznie pisanymi seriami, wynikające z wyboru interwałów.

e

Napisz sześć 120-dźwiękowych serii opartych na wybranych interwałach.

c

Skomponuj dłuższy fragment muzyki fortepianowej, operując w poziomym uporządkowaniu wyłącznie trzema wybranymi interwałami (np. 1, 2, 6 lub 1, 5, 6; model 390).

## 75

q

Serie wielointerwałowe

i

Pracując nad problemem zmienności wewnętrznej, kompozytor powinien poznać jeden szczególny aspekt zmienności: równoległa zmienność w dwóch zakresach, w zakresie materiału wysokości dźwiękowych i w zakresie interwałów. Istnieje możliwość budowania serii złożonych nie tylko z dwunastu różnych dźwięków, ale również z jedenastu różnych interwałów. Model 391 pokazuje taką możliwość w jej najprostszych aspektach: interwały rosną lub maleją w porządku liczbowym. Istnieje jednak możliwość konstruowania serii zawierających wszystkie interwały, jednakże nie w kolejności numerycznej. Takie serie są obdarzone cechami układu podwójnego i jako takie mogą kompozytora zainteresować swoją specyficzną uniwersalnością. Serie wielointerwałowe (nazywane też seriami wszechinterwałowymi) stanowią antypody układów mikroseryjnych, układów dających się sprowadzić do seryjnego minimum. Przykład 392 ilustruje sposób wynajdywania takich serii, zestawienie 393 służy orientacji w pełnym materiale, przykład 394 pokazuje zastosowanie takiej serii w kompozycji. Przykład 395 przedstawia rezultaty płynące z przestawiania serii wielointerwałowej metodą numeryczną (1, 12, 2, 11, 3 ...). Zauważmy, że w ten sposób otrzymujemy coraz to nowe piony akordowe o stale się zmieniającej „treści harmonicznej".

d

Obok serii wielointerwałowych (zestawiony w tabeli 393 materiał służy bardziej orientacji w problemie, niż ułatwia praktyczne zastosowanie) możliwe są inne ujęcia modelu dźwiękowego: a) serie 24-dźwiękowe (materiał ćwierćtonowy) i b) serie modyfikowane kątowo. Serie 24-dźwiękowe mogą opierać się na 23 różnych interwałach. Modyfikowane kątowo serie wielointerwałowe to problem oddzielny.

e

Napisz sześć serii 24-dźwiękowych (materiał ćwierćtonowy) i dwie serie 36-dźwiękowe (materiał $\frac{1}{6}$-tonowy). Przeanalizuj rezultaty kątowego pojmowania serii wielointerwałowych.

c

Skomponuj dwa utwory, biorąc za podstawę wybraną serię 12-dźwiękową i 24-dźwiękową (pierwszy utwór na fortepian, drugi na kwartet smyczkowy).

## 76

q

Dalsze modele serii

i

Przykład 396 ilustruje możliwość traktowania dowolnego zbioru numerycznego jako serii. Oczywiście, możliwe jest praktyczne zastosowanie takiej metody w kompozycji. Jest to metoda bardzo prosta, żeby nie rzec, prymitywna, może ona jednak oddać znakomite usługi wówczas, gdy materiał ma być zmienny, a jednocześnie nie musi być formowany świadomie i celowo. Możliwa jest również metoda pośrednia: wybieramy dowolną serię interwałową i — nie oglądając się zbytnio na ścisłość zmienności — budujemy na niej dowolne układy dźwiękowe, które mogą się stać podstawą uporządkowania materiału. Można też porządkować materiał dźwiękowy posługując się dyspozycjami interwałowymi, determinującymi układ pozostałych dźwięków w serii. Zestawienie 398 ilustruje problem zależności układów dźwiękowych od trzydźwiękowego materiału wyjściowego; w każdym wypadku końcowy materiał trzydźwiękowy jest rakiem w odwróceniu materiału wyjściowego. Pozostałe dźwięki ułożone są na tej samej zasadzie. Trzydźwiękowy materiał determinuje zasób interwałowy serii, stanowiąc nie tylko o jego wewnętrznym uporządkowaniu, ale również o relacjach pomiędzy grupami dźwięków.

d

Tego typu rozszerzenia naszego dotychczasowego pojmowania serii niewątpliwie umożliwiają wyjście poza niewłaściwie dotąd traktowane komponenty języka dźwiękowego. Tworzą one jednak bardzo istotne odchylenia od samej idei uporządkowania (tak np. ma się rzecz z seriami modyfikowanymi kątowo). Ponieważ ograniczenie się do dwunastu dźwięków (obojętnie czy „tematyzowanych", jak u Schönberga, czy „skracanych", jak u Weberna) nie pozwala kompozytorowi na swobodniejsze myślenie w zakresie materiału dźwiękowego (zbyt łatwo bowiem następuje znane nam już „wyczerpywanie się" materiału), należy sięgnąć do takich układów dźwiękowych, które by uwalniały kompozytora od ustawicznego transponowania czy zmieniania postaci serii, do układów, które — jak pokazuje przykład 397 — składają się z wielu dowolnych „podserii" i umożliwiają pracę na materiale dźwiękowym w szerszym niż dotąd zakresie. Układy takie nazywamy m a k r o s e r i a m i.

e

Napisz makroserię złożoną z 240 dźwięków, dbając o to, by nie powtarzały się zbyt blisko siebie podobne sytuacje dźwiękowo-interwałowe.

c

Na powyższym materiale skomponuj dłuższy utwór na flet solo, biorąc za podstawę wybrany model fakturalny.

## 77

q

Serializacja rytmiki i dynamiki

i

Seria jako uporządkowanie numeryczne daje się przenieść również na rytmikę i dynamikę. W zakresie rytmicznym możliwe jest przede wszystkim wprowadzenie prostych serii, polegających na mnożeniu najmniejszej wartości rytmicznej (przykład 399). Takie serie są jednak za mało specyficzne. Obok tego istnieje więc możliwość wprowadzenia wartości rytmicznych różniących się minimalnie między sobą (przykład 400) lub też różniących się pomiędzy sobą maksymalnie (przykład 401). Istnieje możliwość operowania grupami wyznaczników bliskich sobie, przy czym każda grupa opiera się wówczas na innym modelu wartości.

W zakresie dynamiki zróżnicowania nie mogą być tak wielkie jak w zakresie rytmiki, toteż można je ograniczać do 6 czy 8 wyznaczników; stosując bogate cieniowanie, możemy dojść do 12 wyznaczników (przykład 402); możemy też wciągnąć do współudziału wewnętrzną zmianę dynamiki (tam gdzie to jest możliwe, a więc w głosie wokalnym, w instrumentach o ciągłym brzmieniu lub przy użyciu tremola, jeśli instrument

nie posiada ciągłego brzmienia itd. — przykład 403). Przykłady 404—414 ilustrują rezultaty różnego typu serializacji rytmiki i dynamiki.

**d**

Wprowadzenie do kompozycji serializacji opartej na bogatych zróżnicowaniach rytmicznych i dynamicznych wzbogaca w stopniu dawniej nieosiągalnym repertuar środków w tym zakresie. Z tego punktu widzenia serializacja obu tych elementów ma duży sens i znaczenie. Wątpliwy bywa jednak często rezultat serializacji, głównie przez to, że większość serializacji staje się w odbiorze nieuchwytna. To jednak nie powinno kompozytorowi przesłaniać sensowności używania serializacji rytmu i dynamiki — wystarczy, że tworzy on rezultaty, których na innej drodze by nie osiągnął. Jeśli takie rezultaty powstają, serializacja w tym zakresie może być użyta jako jeden z elementów technologii zmienności.

**e**

Napisz 30 różnych serii rytmicznych i dynamicznych, biorąc za punkt wyjścia różne metody ich zestawienia.

**c**

Stosując serializację rytmiczną i dynamiczną, skomponuj trzy krótkie utwory: a) utwór oparty na serializacji rytmicznej przy wyrównanej dynamice; b) utwór oparty na serializacji dynamicznej przy lekko zróżnicowanej rytmice; c) utwór oparty na pełnej (maksymalnej lub optymalnej) serializacji zarówno rytmiki, jak i dynamiki (dwie różne serie).

## 78

**q**

Artykulacje serialne

**i**

Podobnie jak materiał rytmiczny i dynamiczny możemy też serializować artykulacje, czyli sposoby inicjacji dźwięków (w muzyce instrumentalnej często sposoby uderzenia dźwięku). Przykład 415 ilustruje metodę wynajdywania serii artykulacyjnych, których wprowadzenie w utworze przyczynia się już nie tylko do zróżnicowania materiału muzycznego, ale dzięki temu, że artykulacje są jednocześnie akcentacjami, wręcz do wypunktowywania czasu; stąd bardziej na miejscu jest termin „artykulacja serialna" niż termin, który nasuwa się przez analogię do innych parametrów — „serializacja artykulacji". Następne przykłady ilustrują praktyczne zastosowanie materiału artykulacyjnego w utworach.

**d**

Artykulacje nie mogą być traktowane w oderwaniu od dynamiki już choćby przez sam fakt, że część ich opiera się na materiale sforzata; bywa, że kompozytorzy stosują artykulację niezależnie od dynamiki, w skrajnych wypadkach jaskrawo przecząc naszemu dotychczasowemu doświadczeniu w zakresie integracji obu tych elementów (przykład 416). Podobnie rzecz ma się z powiązaniami artykulacji z rytmiką: spora część znaków artykulacyjnych dotyczy wręcz czasu trwania, a więc wyznacznika rytmicznego. Przykład 417 demonstruje powiązania i antynomie pomiędzy artykulacją a rytmiką. Przykład 418 rozszerza artykulację serialną do granic systemu, przy czym bardziej chodzi tu o rezultaty niż o demonstrację metody. Przykład 419 pokazuje możliwość stworzenia katalogu artykulacji wyższego rzędu, według właściwości wybranych instrumentów, celem wydobycia z nich par excellence artykulacyjnych efektów.

**e**

Napisz sześć różnych serii artykulacyjnych, biorąc pod uwagę różne instrumenty czy zespoły wykonawcze.

**c**

Skomponuj dłuższy utwór na orkiestrę kameralną, kładąc nacisk na artykulację, którą należy serializować o wiele silniej niż pozostałe elementy, np. rozbudowując artykulację do 16 wyznaczników przy zawężeniu materiału rytmicznego do 10, dynamicznego do 6 itp.

## 79

**q**

Serializacja a punktualizm

**i**

Serializacja obejmująca kilka elementów jednocześnie rozbija materiał dźwiękowy, atomizuje go w tak dużym stopniu, że rezultatem — materiałowym i wrażeniowym — staje się muzyka, o której możemy powiedzieć, że składa się bardziej z punktów niż z linii. Wielką rolę odgrywają tu pauzy, pojawiające się bądź

jako wartości rytmiczne odbierane rytmowi, bądź jako autonomiczne komponenty kompozycyjne; przykłady 420—422 dowodzą, że można by komponować pauzami; w skrajnych wypadkach punktem wyjścia musiałby być negatyw materiałowy: pauzy wkraczałyby wtedy niejako w miejsce wartości rytmicznych. Przykłady 423—426 ilustrują różne rezultaty serializacji punktualistycznych (nie wszystkie przykłady są wytworem pełnej serializacji wieloparametrowej, mimo to wszystkie zawierają w sobie podstawowe cechy serializacji punktualizmu).

e

Przeanalizuj serialność elementów w przykładach 427, 428, wynotowując katalogi wyznaczników serialnych.

c

Skomponuj dwa utwory serialne oparte na tym samym katalogu wyznaczników, różniące się pomiędzy sobą maksymalnie tym, że pierwszy utwór będzie apunktualistyczny, a drugi — par excellence punktualistyczny zarówno w zakresie materiałowym, jak i wrażeniowym.

## 80

q

Serializm „wahadłowy" i „modulujący"

i

Serializm pełny zawiera w sobie niepokojące ograniczenia: zdeterminowanie w wielu jednocześnie zakresach nie pozostawia kompozytorowi koniecznych w muzyce swobód. Wydaje się, że kompozycja jest tu zdeterminowana już przed swoim powstaniem, że jest ograniczona w sposób, który nie pozwala na dojście do głosu fantazji. A przecież rezultat pełnego serializmu przedstawia się dla wielu odbiorców jako chaos, jako materia nieuporządkowana, niezorganizowana. Aby tak nie było, potrzebne są pewne rozwinięcia serializmu. Z wielu możliwych wybieramy tu dwa typy serializmu. Pierwszy stanowi narzucone ograniczenie o charakterze oscylacyjnym; jest to tak zwany serializm „wahadłowy" (przykłady 429, 430). Drugi serializm, „modulujący", odznacza się kierunkowością przemian, dzięki której możemy powiedzieć, że żywa jest nie tylko materia, ale również jej organizacja, o czym dotąd zapominano (model 431, przykład 432).

d

Oba powyższe typy serializmu wymagają komentarza; w obu zastosowano metodę czasowego ograniczenia materiału, dzięki czemu dyscyplina dźwiękowa ulega wyrównaniu: z jednej strony nadal w grę wchodzi pełny materiał serialny, z drugiej natomiast muzyka pozbawiona jest owej nie zawsze pożądanej cechy materiału statystycznego.

e

Zestaw własne modele omawianego serializmu w różnych zakresach, osobno i jednocześnie (integracyjnie i dezintegracyjnie).

c

Skomponuj dwa utwory na niewielkie zespoły kameralne, opierając się na obu opisanych typach serializmu.

## 81

q

Serializacja modalna

i

Osobny typ serializacji opiera się na modalności: przykłady 433—436 pokazują podstawy materiałowe (przykład 433b: analiza serii dźwiękowej, rytmicznej i dynamicznej utworu oraz wykresy głosu najniższego, środkowego i najwyższego) i ostateczny rezultat serializacji modalnej. Serializacja modalna nie musi być wiązana z linearyzmem, może być traktowana również punktualistycznie.

d

Serializacja modalna stanowi bardzo wąski wycinek ogólnych możliwości serializacyjnych, dzięki czemu dla jednych będzie oznaczała indywidualizację, dla innych ograniczenie, a może nawet zubożenie. Komponowanie w tej technice jest jednak bardzo instruktywne i powinno być praktykowane w możliwie różnych zakresach.

e

Przeanalizuj najdokładniej modalność przykładów 433—436 i zbadaj różnice zachodzące pomiędzy serializacją modalną a serializacją pełną.

c

Biorąc za podstawę własny projekt modalności, skomponuj dłuższy utwór na instrument klawiaturowy na trzech systemach.

## 82

q

Serializacja totalna; zamienność elementów serializowanych

i

Pełna serializacja może być w utworze muzycznym realizowana w ten sposób, że każdemu elementowi przypisuje się równą ilość wyznaczników serializowanych, które pojawiają się w stale zmiennych układach (taki program poliserialny i jego realizację demonstruje przykład 437, a w ujęciu graficznym — przykład 438; w modelu 437 zaprogramowano serię wysokości dźwiękowych, rytmiczną, artykulacyjną, dynamiczną i barw instrumentalnych; wszystkie możliwe warianty wyczerpane zostały przez przeszeregowywanie z góry założonych układów numerycznych). Wymienności tej — jakkolwiek by była dokonywana — uchwycić niepodobna, mimo to można ją w kompozycji stosować dla specyficznego ograniczenia samych metod kompozycyjnych lub też mając na celu kompletną determinację materiału muzycznego (przykład 439).

e

Przeanalizuj najdokładniej przykład 439, zbadaj jakość wprowadzonych w nim zależności.

c

Skomponuj dwa utwory totalnie zorganizowane: pierwszy utwór — na fortepian, drugi — na kwartet smyczkowy (kwartet smyczkowy wymaga dopełnienia serializacji w zakresie sposobów wykonawczych).

## 83

q

Problemy totalnej serialności

i

Z totalną serialnością wiąże się integralnie problem mechanicznej determinacji muzyki. Z przykładów 440, 441 wynika jedno: totalna serialność nie zawiera w sobie dodatkowych możliwości zróżnicowań, gdyż są one już podane w materiale zdeterminowanym. W związku z tym konieczne są dodatkowe korektury, np. w postaci „odserializowania" dynamiki, które przeciwstawiają się schematyzmom wynikającym z totalnej serializacji.

c

Skomponuj w dwu wersjach — w totalnie zorganizowanej i w skorygowanej — krótki utwór na kwartet smyczkowy (uwaga: korektura nie powinna zanadto zubożać wyjściowego tekstu).

## 84

q

Technika odschematyzowań

i

W materiale serialnym wystarczy zastosować przeciwstawioną totalnej zmienności metodę powtórzeń wybranych wyznaczników, aby z muzyki statystycznej uzyskać muzykę dynamiczną, żywą przez fakt przeciwstawienia się modalnej zmienności: przykłady 442—445.

c

Skomponuj w czterech wersjach krótki utwór na dowolny instrument solowy w ten sposób, by każda nowa wersja stanowiła coraz bardziej zdynamizowany proces, konsekwentnie stopniowo przeciwstawny wyjściowemu serializmowi. Należy znaleźć własne metody odschematyzowań, nie polegając na poznanych przykładach.

## 85

q

Technika redukcji elementów monotonizujących serialność

i

Dysponując wyrobionymi technikami odschematyzowań, możemy przystąpić do redukcji w zakresie monotonnej, predeterminowanej serialności (założeniem niniejszej książki jest stale przechodzenie przez pewnego rodzaju wyrafinowanie do prostoty, stąd też redukcja pojawia się tu dopiero przy końcu omawiania problemów serii i serializacji). Redukcje tego typu przedstawiają przykłady 446—449.

d

Najistotniejszym problemem jest tu sam sposób redukowania elementów. Aby sobie z tego problemu zdać sprawę, trzeba odróżnić redukcję od wyboru: redukcja jest pomniejszeniem ilości wyznaczników, wybór natomiast jest ustaleniem materiału z góry; redukując dokonujemy również wyboru, ale nie z ogólnej skali możliwości, lecz z zadysponowanego zasobu środków.

e

Przeanalizuj dokładnie przykłady 446—449 i dokonaj w nich innego typu własnych redukcji; redukcje te powinny prowadzić do ożywienia muzyki (inaczej: nie mogą być dokonywane tylko dla nich samych, mechanicznie, obojętnie).

c

Stosując technikę redukcji elementów monotonizujących serialność, napisz w dwu wersjach dłuższy fragment utworu na solistycznie obsadzoną orkiestrę kameralną, wychodząc od serializacji totalnej (a zatem pierwsza wersja serialna, druga — zredukowana).

## V

### 86

q

Przekształcanie struktur w twory fakturalne

i

W nowej muzyce jednym z najważniejszych zjawisk jest odnowienie faktury. Nawet najbardziej mikrostrukturowe układy dźwiękowe mogą stać się podstawą odnowy dotychczasowych ujęć fakturalnych (przykład 450: przekształcanie struktur w twory formalne). Już samo rozbicie materiału na drobne cząstki tworzy rezultaty fakturalne o innym niż dotąd charakterze. Przykłady uzyskiwania różnych rezultatów fakturalnych z prostych elementów: 451 i 452; ich rozwinięcia: 453—458. Przykłady 451 i 452 opierają się na zasadzie homogenicznych zestawień materiału: faktura wytwarza się tu niejako mechanicznie, jako rezultat procesu komponowania, zauważmy jednak, że głównym tematem komponowania jest ona sama (por. sposób zestawienia pionów czasowych w 451, uzupełniający charakter zestawienia dwu głosów w 452). Przykłady 453 i 454 demonstrują bardziej rozwinięte formy organizacji rezultatu fakturalnego; przykłady 455 i 456 pokazują, że faktura może być wytworem zestawienia kilku planów (w przykładzie 456 — gra obu rąk); jeszcze pełniejsze metody przekształcania struktur w twory fakturalne obserwujemy w dwóch ostatnich przykładach (457, 458), w których wyraźnie widoczna jest tendencja do rozbudowywania wielogłosowej faktury, nawet wówczas, gdy głosów jest stosunkowo niewiele.

d

Nasuwa się tu pytanie, w jakim stopniu rozbicie materiału w pionie i poziomie tworzy fakturę wewnętrznie zróżnicowaną, a kiedy i w jakim stopniu tworzy ono fakturę upodobnioną, a więc rezultat — pod względem fakturalnym — nie najpełniejszy. Wydaje się, że tylko wówczas możemy mówić o problemie przekształcania się form strukturalnych w fakturę, gdy faktura jest komponowana rozmyślnie, jej odnowa jest przez kompozytora zamierzona.

e

Przeanalizuj najdokładniej przykłady 453—458 i spróbuj wykonać następujące doświadczenie: na podstawie wybranych pięciu przykładów ułóż krótkie ujęcia fakturalne uproszczone i (przeciwnie) złożone, inaczej, spróbuj zredukować fakturalnie do minimum (zadanie a) i rozszerzyć do maksimum (zadanie b) materiał zaprezentowany przez kompozytora.

c

Na podstawie wybranego układu 24 dźwięków skomponuj próbki 12 różnych faktur (w układzie fortepianowym).

### 87

q

Studium faktur

i

Przykłady 459—473 ilustrują mechanikę tworzenia różnych faktur. Różnice fakturalne wynikają tu nie tylko z sposobu czasowego dysponowania materiałem i jego rozbicia, ale również z indywidualnego sposobu rozumienia problemu faktury. Przykłady 459—461: rezultat fakturalny jest stworzony świadomie, wynika już nie tylko z założeń materiałowych, ale i z przyjęcia pewnego rodzaju konwencji fakturalnej. Jak takie konwencje

można poszerzać, wskazuje przykład 462: trzeci fragment przykładu — sam w sobie mało interesujący — jawi się nam jako fakturalnie ciekawy właśnie w zestawieniu z obu poprzednimi tekstami. Przykład 463 dowodzi, że fakturę można tworzyć poza wszelką konwencją: ani płynne glissando, ani w kolistej formie zbudowany kompleks nie wyrasta z dotychczasowych konwencji czy przyzwyczajeń, obie postacie fakturalne należało dopiero stworzyć. Przykłady 464, 465 pokazują działanie kompozycyjne w sferze faktury opartej na „półkonwencjach", na konwencjach stworzonych ad hoc dla danego układu rzeczy w konkretnym utworze. Rozwinięcie tej idei przedstawiają przykłady 466—469: modele, przy których komponowaniu faktura miała możliwość samodzielnego rozbudowania się, są tu w różny sposób uzupełniane. Można też komponować, wychodząc od założeń fakturalnych; dowodzi tego przykład 470, zbudowany z podwójnego układu czasowego (pierwszy układ — to program temp, drugi — tworzywo dźwiękowe, fakturalnie uformowane na świadomie różnych zasadach). Przykłady 471—473 ilustrują różne koncepcje fakturalne, wytworzone dla danych utworów: faktura tych przykładów nie daje się transponować.

**e**

Przeanalizuj dokładnie przykłady 459—473. Zbadaj, które rodzaje faktur nadają się do transponowania, a które nie. Ułóż własny program formowania faktur na następujące instrumenty i zespoły instrumentalne: a) fortepian, b) harfa, c) czelesta, d) klawesyn, e) wibrafon, f) 5 instrumentów dętych drewnianych, g) 6 instrumentów dętych blaszanych, h) 8 instrumentów smyczkowych.

## 88

**q**

Seria i jej rozbicie fakturalne

**i**

Przykłady 474—478 ilustrują rezultaty quasi-fakturalne, wynikające z rejestrowego rozbicia materiału. Materiał dźwiękowy — szczególnie materiał serii — rozbity na kilka rejestrów sam przez się dostarcza rezultatów, które mogą mieć cechę rozbudowanej faktury. W przykładzie 474 wrażenie to pogłębia użycie najwyższych i najniższych dźwięków obu instrumentów, w 475 — krzyżowanie głosów, ale nie permanentne, gdyż wówczas uzyskalibyśmy rezultat statystyczny, który dla naszych rozważań nie miałby większego znaczenia. Przykład 476 demonstruje możliwość operowania rezultatami quasi-fakturalnymi przy zachowaniu minimum dźwiękowego; przykład 477 ilustruje pionową zmienność fakturalną uzyskaną przez wciągnięcie do współudziału większej ilości instrumentów (barw instrumentalnych). Przykład 478 przedstawia rezultat fakturalnego rozbicia serii: powtarzanie wciąż tych samych interwałów (prosty wynik posługiwania się serią i jej elementarnymi odmianami) byłoby tu niemożliwe, dlatego kompozytor musiał się uciec do przeniesienia zasad komponowania z materiału na fakturę.

**d**

Nasuwa się tu problem zależności faktury od mechaniki seryjnej. Na ogół — bezpodstawnie — utrzymuje się, że seria determinuje muzykę. Tak dzieje się jednak tylko w przypadku, gdy uwaga kompozytora koncentruje się na właściwościach serii. W większości udanych utworów kompozytorzy przechodzą jakby ponad właściwościami serii, tworząc w zakresie innych elementów, a jednocześnie dbając o to, by faktura dzieła muzycznego wychodziła poza pierwotne, „historyczne" konwencje.

**e**

Napisz cztery 36-dźwiękowe układy i zestaw z nich cztery różne ujęcia półfakturalne.

## 89

**q**

Seria i jej zrytmizowanie (faktura pozioma)

**i**

Przykłady 479—481 ilustrują możliwość operowania modelami wiążącymi serie i sposób ich rytmizowania. W przykładzie 479 uderza nas przyporządkowanie każdego dźwięku wartości rytmicznej i dynamicznej — jest to najprostsza forma wiązania dźwięków z rytmem; przykład 480: rytmy wiążą się z dźwiękami w bardziej kunsztowny sposób — nie jest to już operowanie wariantami addytywnymi (jak w 479), lecz wartościami proporcjowymi, bardzo różnymi; przykład 481: niemal każdej wysokości dźwiękowej odpowiada inny wymiar

rytmiczny, dzięki czemu faktura pozioma niejako wewnętrznie ulega zmianie. Jaskrawe przeciwieństwo tej ostatniej metody znajdujemy w przykładach 482 i 483, gdzie powtórzenia dźwiękowe redukują fakturę poziomą do minimum.

d

Problem faktury poziomej wymaga dłuższego wyjaśnienia. Często zdarza się, że wytworem (rezultatem) kilku bardzo prostych faktur poziomych jest ogólna faktura, o której możemy powiedzieć, że została w pełnym tego słowa znaczeniu skomponowana. Mimo to należy zwracać uwagę na kształtowanie faktury nawet jednogłosowej. Chodzi tu o to, aby w wąskim zakresie współdziałania elementów osiągnąć możliwe maksimum wewnętrznych zrelacjonowań. Z całą pewnością układ rytmiczny w przykładzie 479 zredukowany do jednolitych wartości nie przedstawiałby niczego, co by można określić choćby w przybliżeniu mianem kompozycji. Aby osiągnąć maksymalnie sprecyzowany rezultat fakturalno-rytmiczny można posłużyć się dyspozycją wyjściową o dokładnie wymierzonej ilości konkretnych wartości rytmicznych i rodzaju pauz (przykład 484).

e

Ułóż 6 własnych modeli serii zrytmizowanych. Zbadaj, jakie są możliwości fakturalnego ujęcia różnych (w tym celu specjalnie dobranych) układów dźwiękowych.

c

Skomponuj dłuższy utwór instrumentalny (flet, wibrafon, fortepian lub trio smyczkowe), w którym faktura pozioma byłaby tworem kompozycyjnie pierwszoplanowym.

## 90

q

Możliwości fakturalnego zmelizowania serii lub poziomych układów dźwiękowych

i

Przykłady 485—488 pokazują różne sposoby fakturalnego przedstawienia serii lub poziomych układów dźwiękowych. Przykład 485 — klasyczny w swej postaci — demonstruje najbardziej elementarny sposób fakturalnego przedstawienia poziomego ciągu dźwiękowego; zachowanie tych samych rytmów przy zawężeniu właściwości strukturalnych serii przesuwa punkt ciężkości właśnie na fakturę: ją to słyszymy przede wszystkim. W przykładach 486, 487 mamy do czynienia z różnymi konsekwencjami poziomego zestawienia faktur: w elementarnym przypadku (486) faktura pozioma jest stale lub z reguły jednogłosowa; w przykładzie 487 pojawienie się pojedynczych dźwięków czy dwudźwięków wynika nie ze schematu, lecz z dowolnego traktowania faktury poziomej; innymi słowy, chodzi tu o to, by faktura pozioma nie ograniczała się do prezentacji pojedynczego głosu. W przykładzie 488 mamy szereg ujęć poziomych, które przez inne niż dotąd, bo fakturalne rozumienie meliki, stają się czymś więcej niż zwykłym ciągiem dźwiękowym (nie będącym przecież jeszcze muzyką).

e

Ułóż cztery różne przebiegi poziome, uwzględniając jak największą ilość form fakturalnego zmelizowania. Należy posłużyć się różnymi metodami „zgrubień" fakturalnych. W praktyce chodzi bowiem bardziej o to, aby pojedynczy głos nie był wynikiem następstwa pojedynczych dźwięków, lecz by był dowolnie w pionie zgęszczany, niż o to, aby mechanicznie zestawiać kilka prostych linii nad sobą.

c

Uwzględniając doświadczenia wynikające z analizy możliwości fakturalnego zmelizowania poziomych układów dźwiękowych, skomponuj dłuższy utwór fortepianowy, w założeniu jednak uwzględniający możliwość dowolnego (nawet bardzo dużego) zgęszczania pionu (pisać na jednym systemie liniowym, dodając do niego w razie potrzeby linię górną, dolną lub obie naraz).

## 91

q

Przykłady faktur czterogłosowych (kwartet smyczkowy)

i

Przykłady 489—498 ilustrują możliwości różnego ujmowania identycznego, homogenicznego czterogłosu. Jak widać z przykładów, wiele zależy tu od rodzaju zastosowanej w kwartecie smyczkowym techniki dźwiękowej. Nie da się jednak zaprzeczyć, że na tym — zda-

wałoby się — wąskim polu można dokonywać operacji o bardzo odkrywczym charakterze. Warto zauważyć, że linearyzm muzyki nie jest w kwartecie obowiązujący, mimo iż z reguły mamy do czynienia z tą samą ilością głosów.

d

Nasuwa się tu problem pochodzenia wyżej wspomnianych różnic: często wynikają one z historycznego rozumienia muzyki kwartetowej, często z technologii dźwiękowej czy barwnej, nierzadko wreszcie z autentycznej odrębności postawy kompozytora wobec możliwości fakturalnego ujęcia materiału w zespole kwartetowym. W cytowanych przykładach kompozytorzy zadbali przede wszystkim o to, aby czterogłos kwartetowy nie dał się ująć jako zwykła transpozycja dowolnego zespołu czterech głosów na kwartet smyczkowy. Oto wybrane problemy wiążące się z niemechanicznym traktowaniem faktury kwartetu: operowanie dowolną ilością głosów (489, 490, 497b), wciągnięcie różnych rodzajów zgęszczeń do współudziału (496, 497a, 497e), zachwianie proporcji pomiędzy głosami (495, 497a, 497h), zmienianie faktur (490, 492, 493, 497g), rozluźnienie proporcji dźwiękowych (491, 495, 497b), wreszcie różne formy fakturalnego przedstawienia muzyki (typowe przykłady: 494, 497d, 497f, 498). Dłuższy zmienny proces formowania muzyki za pomocą zmian jej faktury przedstawia obszernie przykład 496, prezentujący — mimo ograniczenia się do prostych form notacyjnych — szeroką skalę konsytuacji przyporządkowanych delimitującej wszystko idei stałego czterogłosu.

c

Skomponuj około 200-taktowy kwartet smyczkowy, biorąc za podstawę własne modele fakturalne.

## 92

q

Faktura fortepianowa

i

Przykłady 499—514 ilustrują możliwości różnego traktowania faktury na jednym instrumencie, w naszym wypadku na fortepianie. W nowej muzyce fortepian stanowi jaskrawy dowód, jak dalece konwencjonalny jest świat wyobrażeń dźwiękowych wyniesionych „wprost z klawiatury". Z całą pewnością nową muzykę fortepianową należy pisać ponad problematyką aplikaturową: podane przykłady w największej części pokazują sposoby przezwyciężania zwyczaju wychodzenia od wyobrażeń klawiaturowych, nawet wówczas — jak w przypadku przykładu 500 — gdy materiał dźwiękowy związany jest z właściwościami układu dźwięków na klawiaturze. Pierwsze przykłady, 499—501, zamykają się w rozwiniętych formach tradycyjnej jeszcze faktury (przykład 499 przedstawia obszernie, jak na podstawie znanych ujęć fakturalnych można zbudować nowe rozwiązania fakturalne: rytmika i faktura pokonują tu barierę konwencjonalnego rozumienia instrumentu). Odmienne rozwinięcia fakturalne tego typu muzyki znajdujemy w przykładach 502 i 503. Przykłady 504—507 ilustrują inny rodzaj tendencji kompozytorów do pokonywania zastanych i przekazanych przez tradycję konwencji; w tych przypadkach dźwięki na klawiaturze traktuje się jako dźwięki ustalone niezależnie od jakiegokolwiek systemu, który można by rozumieć jako system związany z właściwościami uporządkowania dźwięków na klawiaturze (nawet najbardziej atonalna muzyka fortepianowa zamyka się w układach podporządkowanych „systemowi" głosów na klawiaturze, czego dowodem jest przykład 508). Zdarza się, że kompozytor układa dźwięki w systemie zbliżonym do właściwości uporządkowania klawiaturowego, wtedy jednak są one transponowane (przykład 506: przesunięcie centrum z $a^1$ na $as^1$ dałoby idealną zgodność tekstu muzycznego z właściwościami klawiatury). Przykład 509 dowodzi, że zarówno linie, jak i punkty są na fortepianie możliwe do wydobycia, a tym samym możliwe do wprowadzenia jako czynniki fakturalnie kompozycyjne. Przykład 510 pokazuje sposób przezwyciężenia myślenia głosami, przykład 511 koncentruje problemy fakturalne na dynamice (skala dynamiczna od 0,0 do 10,0), przykład 512 — na wieloznaczności artykulacji. Ostatnie dwa przykłady (513, 514) demonstrują dwa różne sposoby rozumienia współczesnej faktury fortepianowej.

e

Ułóż z powyższego zestawienia pary faktur: a) maksymalnie podobnych, b) maksymalnie różnych. Spróbuj dokonać w wypadku b wymiany faktur pomiędzy przykładami.

c

Napisz długi, około 6-minutowy utwór na fortepian solo, uwzględniający co najmniej kilkanaście różnych sposobów ujmowania faktury na tym instrumencie.

## 93

q

Możliwości ujęć fakturalnych w większych zespołach

i

Przykłady 515—522 pokazują — skrótowo oczywiście — możliwości ujęć fakturalnych w większych zespołach. Tu należy zwrócić uwagę na fakt, że samo rozrzucenie materiału w kilkunastu głosach nie tworzy jeszcze rozbudowanej faktury (przykład 515, w którym więcej niż połowa materiału redukuje się jako materiał wtórny do minimum). Aby uzyskać pełniejszy obraz wielogłosowej faktury, należy każdemu głosowi zagwarantować autonomię rzeczywistą (517a) lub wyrazistość w zakresie barwy (517b, w którym mimo wielkiej ilości pauz słyszy się analitycznie każdy głos z osobna; oba przykłady składają się z tych samych dźwięków). Wielogłosowość często redukuje się do jednego wspólnego mianownika, co ma sens tylko tam, gdzie jest to rzeczywistą intencją kompozytora (516). O tym, jak można kompleksy homogeniczne odczytywać wielogłosowo, mówi collage sporządzony z krótkiego utworu fortepianowego Schönberga (518). Przykłady 519—521 ilustrują różne rozwinięcia fakturalne w małych zespołach instrumentalnych czy wokalnych, w których mimo niewielkiej ilości głosów fakturalna wielogłosowość jest widoczna i słyszalna (w ostatnim przypadku, 521, dlatego że głosy nie są zestawiane komplementarnie).

e

Przeanalizuj pod kątem faktury przykłady 522—526, biorąc za punkt wyjścia badania nad rzeczywistą wielogłosowością.

c

Biorąc za podstawę własne modele fakturalne, skomponuj dwa krótkie utwory na 10 różnych instrumentów solowych.

## 94

q

Faktura a gęstość

i

Przykłady 527—540 ilustrują problemy związane z relacjami pomiędzy fakturą a gęstością w układzie pionowym i poziomym. Jest jasne, że parametr gęstości może być czytelny przede wszystkim wtedy, gdy materiał fakturalny informuje nas o rzeczywistej skali gęstości od jednego głosu do wielkich kompleksów o kilkudziesięciu głosach, w których — co ważne — nie może być miejsca na powtórzenia.

d

W nowej muzyce istnieje możliwość operowania parametrem gęstości na wzór innych parametrów. W wypadkach zbyt dużego zagęszczenia materiału słyszalność tego parametru zostaje poważnie zmniejszona, mimo to gęstość wpływa pośrednio na charakter komponowanej muzyki, ma więc siłę sprawczą i może być użyta jako kształtujący muzykę czynnik kompozycyjny. Przykłady 527 i 528 przedstawiają gęstość konwencjonalną, płynącą z zwyczaju traktowania pewnej sumy głosów jako nieodłącznego kompleksu (w kwartecie smyczkowym, w jazzie), 529 — tendencję do równoważności głosów (idealny przykład neutralności głosów). Przykłady 530 i 531 dowodzą, iż gęstość może się przejawiać nie tylko w pionie, ale i — dodatkowo lub faktycznie — w poziomie; przykłady 532—534 stanowią materiał poznawczy dla obserwacji czynnika gęstości z różnych punktów widzenia, w skali od problematyki czysto fakturalnej, jak 532, aż po kompozycję parametrów gęstości (533 i 534); przykłady 535, 536 ilustrują możliwości operowania czynnikiem gęstości jakby ponad problemem faktury.

e

Przeanalizuj dokładnie wpływ czynnika gęstości na ukształtowanie się muzyki w przykładach 537—540; zbadaj, w których przykładach czynnik gęstości komponowany był świadomie jako czynnik determinujący ostateczny kształt dźwiękowy muzyki.

c

Opierając się na własnym modelu, skomponuj dłuższy utwór, w którym byłby w pełni wyzyskany parametr gęstości.

## 95

q

Możliwości zgęszczania pionu przez pomnożenie materiału

i

Przykłady 541—548 informują nas o możliwościach zgęszczenia pionu przez pomnożenie materiału. Mnożenie materiału może być mechaniczne, wynikające z ogólniejszych założeń kompozycyjnych (przykłady 541 i 542). W nowej muzyce istnieje tendencja do mnożenia materiału w celu spotęgowania ekspresji (przykłady 543 i 544). Przykład 545 ilustruje inne źródła zastosowania metody zgęszczania pionu: tu chodzi już bardziej o intensyfikację samej faktury, która — gdyby pozostała w postaci statycznej — nie mówiłaby nic albo niewiele. Przykład 546 demonstruje możliwość elementarnego dodawania głosów celem uzyskania pełniejszego (a przy tym bardziej anonimowego) materiału, podobnie przykład 547. Ostatni przykład (548) ilustruje możliwość wprowadzenia do kompozycji czynnika collage'u, dzięki któremu materia muzyczna przechodzi w inny zupełnie stan.

d

Nasuwa się tu szereg problemów, które warto przynajmniej pobieżnie poruszyć. Po pierwsze, przez zgęszczenie pionu materia muzyczna traci wiele z swej pierwotnej substancji i staje się czymś innym, niż była pierwotnie. Po drugie, zgęszczając mechanicznie linie już skomponowane, dokonujemy na nich aktu dekompozycji, tzn. odbieramy muzyce wiele z pierwotnych związków, przydając nowych, jednakże nie w takiej ilości, jakby to wynikało z samej ilości zabiegów. Po trzecie (wiąże się to z punktem 2.), kompozytor musi sobie zdać sprawę z tego, że zgęszczając pion przez pomnożenie materiału, dokonuje aktu, który ma sens tylko wówczas, gdy faktycznie takie są jego intencje; inaczej, zgęszczanie pionów przez pomnożenie materiału należy stosować świadomie, nie mechanicznie.

e

Ułóż szereg własnych modeli zgęszczania muzyki w pionie.

c

Na najbardziej udanym modelu skomponuj dłuższy fragment muzyki na celowo zredukowaną obsadę instrumentalną.

## 96

q

Rozrzut materiału

i

Przykłady 549—559 demonstrują tzw. rozrzut materiału. Polega on — przynajmniej w założeniu — na równomiernym rozłożeniu materiału we wszystkich głosach, bez preferencji jakiegokolwiek miejsca w przestrzeni muzycznej czy głosu. Rozrzut materiału — typowy przykład 549 — polega więc na zamierzeniu idealnej ekwiwalencji pomiędzy wszystkimi jego cząstkami. Jednak taka idealna ekwiwalencja jest niemożliwa, czego dowodzi sama praktyka kompozytorska, niejako automatycznie skazująca materiał na nadrzędność i wtórność. Dlatego też łatwiej jest obserwować rozrzut materiału na większych przykładach, wtedy bowiem ujawni się równoważność materiałowa o wiele pełniej niż w przypadku odcinka (przykład 550, w którym mimo ekwiwalencji materiału pojawia się pewna sugestia hierarchii muzycznej). Przykłady 551—553 ilustrują rezultaty rozrzutu materiału, płynącego z różnych źródeł: z rozbicia materii po głosach i rejestrach (551), z traktowania ośmiogłosu jako matrycy rozrzutu (552) czy też z traktowania pojedynczych głosów tak, jakby to nie one były ważne, lecz suma, którą tworzą (553). Rozrzut może mieć zastosowanie w kształtowaniu barwy procesu muzycznego (554 i 555). Przykład 556 pokazuje nam materię muzyczną zestawioną na zasadzie rozrzutu, ale mimo to traktowaną homogenicznie. Przykłady 557—559 rozszerzają to, co zostało powiedziane na temat rozrzutu, w skali od zespołu kameralnego po większe zespoły; z przykładów wynika jasno, że rozrzut materiału wymaga — z natury samego fenomenu — solistycznego traktowania wszystkich instrumentów.

d

Zachodzi kwestia wyboru środków przekształcających optyczną linearność przebiegów w pulsującą materię oraz problem anonimowości materiału dźwiękowego. Technikę taką można stosować tylko wówczas, gdy kompozytorowi faktycznie zależy na statystycznym traktowaniu materiału dźwiękowego (należy pamiętać o tym, że nawet w najbardziej rozrzuconym materiale pewne jego cząstki wybijają się w realizacji jako ważniejsze, wyraźniejsze, lepiej słyszalne itp.).

c

Skomponuj sześć różnych krótkich pionów opartych na technice rozrzutu i przeznaczonych na maksymalnie różne zespoły instrumentalne i orkiestrowe.

## 97

q

Wpływ mechanicznego komponowania na fakturę

i

Przykłady 560—562: muzyka wynika tu z statystycznego rozrzutu materiału dźwiękowego po wszystkich rejestrach oraz z ustawicznego krzyżowania głosów. Przykłady te dopełniają — ogólnie biorąc — to, co można powiedzieć o rozrzucie materiału w przestrzeni, tu jednak chodzi bardziej o fakturalne rezultaty takiego traktowania materiału. Na przykładzie 560 uwidacznia się wyraźnie uniformistyczność cząstek materiału dźwiękowego; utwór nie straciłby nic ze swojej substancjalnej wartości, gdyby się głosy wymieniło, co jest najlepszym dowodem ekwiwalencji cząstek materiału. Przykład 561 pokazuje dwie symultaniczne formy rozrzutu materiału: materiał nut leżących i materiał krótkich nut akcentowanych. Mimo tego podziału tworzywa muzycznego na dwie kategorie sama idea rozrzutu została zachowana. Dla nas ważne jest, że tak zadysponowany materiał wpływa niejako mechanicznie na kształt faktury, która nie da się sprowadzić do konwencjonalnych form wielogłosowości. Jeszcze większy wpływ na fakturę ma automatyczny proces kompozycyjny, jak w przykładach 562a i b. Tu faktura jawi się jako najzupełniej mechaniczny wynik procederu komponowania pionu i poziomu bez względu na tradycyjne kanony wielogłosowości.

c

Skomponuj krótki fragment na kwartet smyczkowy oparty na zasadzie pełnego krzyżowania głosów i statystycznego rozsiewu materiału.

## 98

q

Konstrukcje łączne

i

Przykłady 563, 564. Przez pionowe i poziome wiązanie konstrukcji muzycznych uzyskujemy dalszy rozrost faktury. Przykłady te nie wymagają większych komentarzy, tylko w jednym punkcie należy je wyjaśnić: obserwując mechanikę układania wielu warstw czy tekstów muzycznych nad sobą, dochodzimy łatwo do przekonania, że materiał tak uzyskany wzbogaci się jednostronnie. Może to być jednak zamierzeniem kompozytora, który mając do czynienia z materiałem dającym się nawarstwiać, ma prawo w ten sposób dysponować muzyką, nawet za cenę czytelności pierwotnego tekstu. W dzisiejszej muzyce taka metoda pozwala na uzyskanie wielokształtności tworzywa muzycznego, które przez dłuższy czas można dowolnie „interpretować", dzięki czemu muzyka przechodzi z kategorii tworu jednoznacznego w sferę — w wielu wypadkach bardzo pożądanej — wieloznaczności.

d

Rzecz charakterystyczna: sama metoda wydaje się jednostronna, jej rezultaty są jednak wieloznaczne, a przez to wszechstronniejsze niż rezultaty bardziej uporządkowanego działania. Bywa tak dlatego, że w materii wielokrotnie nadbudowanej ujawniają się pewne procesy, które dotąd nie są nam znane, a które z natury swojej atrakcyjności okazują się pożyteczne, a ponadto są praktycznie przyswajalne. Metoda konstrukcji łącznych powinna być podyktowana nie jako technologiczne novum, lecz jako prosta konsekwencja rozwoju muzyki od jednogłosowości do wielogłosowości, a ściślej — w tej sytuacji — od „jednotekstowości" do „wielotekstowości".

c

Skomponuj na zasadzie łączenia konstrukcji kilkunastosekundowy fragment muzyki o trzech różnych rodzajach zadysponowania fakturalnego.

## 99

q

Fakturalne rezultaty zastosowania techniki grupowej

i

Przykłady 565—570: przez właściwe kompozycji nawarstwianie już nie pojedynczych dźwięków czy linii, lecz całych grup uzyskać można również specyficzny rozrost faktury w pionie. Technikę taką nazywamy techniką grupową. Polega ona na tym, że kilka lub kilkanaście głosów zestawia kompozytor w twór fakturalnie jednoznaczny mimo różnic dzielących pojedyncze głosy. Z takiego kompleksu głosów powstaje materia, która dzięki zastosowaniu odrębnych technik dla każdej z grup z osobna może mieć w sobie — mimo różnorodności swych cząstek — coś homogenicznego (typowy przykład — 565). W technice grupowej ujednoznacznia

się to, co jest pierwotnie wieloznaczne (przykład 566). Przykłady 567, 568 stanowią specyficzne formy redukcji grup instrumentalnych do kilku lub nawet do pojedynczych instrumentów. Przykłady 569, 570 ilustrują pełne rezultaty fakturalne wynikające z zastosowania techniki grupowej.

d

Nasuwa się tu kwestia wyrazistości tak formowanego przebiegu, na podstawie większości powyższych przykładów widzimy jednak, że nawet przy dużym zgęszczeniu pionowym muzyka może charakteryzować się wyższego rzędu wyrazistością, uchwytnością nie w szczegółach, lecz w ogólnej, organicznej całości.

c

Skomponuj krótki fragment muzyki opartej na technice grupowej.

100

q

Faktura wielkich form

i

Przy komponowaniu form większych konieczne są pewne redukcje fakturalne (przykłady 571—575). Uproszczenia takie mogą się wiązać z wyrazistością i bynajmniej nie muszą wynikać z zestawień materiału w ujęciach elementarnych. W każdym z podanych przykładów mamy do czynienia z materiałem inaczej skomponowanym, ale zawsze ułożonym w ten sposób, iż można sobie wyobrazić, że jest on częścią większej całości. Faktura nie zamyka się tu w stereotypach, lecz wykracza poza nie, znajdując dla każdej wybranej sytuacji dźwiękowej nowe, własne rozwiązanie. Wielkie formy, jeśli mają być jeszcze uprawiane, wymagają nieuniformistycznego traktowania faktury. W ten sposób dzieło przestaje być jednolite (co nie ma większego znaczenia), staje się za to w swej złożoności fakturalnej wielokształtne, a zarazem nie dające się zinterpretować w jakiś jeden określony sposób, co już samo przez się jest w praktyce kompozytorskiej interesujące. Rzecz jasna, tam gdzie w grę wchodzi stereotypia stylistyczna (572), wielka forma traktowana w podany sposób jest pewną iluzją. Przykładowi prezentującemu stereotypię stylistyczną przeciwstawiamy przykład 571, oparty w każdej części wielkiej formy, którą kompozytor założył, na materiale okresowo zmiennym. Od tych dwu prostych faktur wielkich form różnią się przykłady 573—575, które są wynikiem z góry ustalonych większych konstrukcji formalnych. W tych przypadkach faktura nie ogranicza się do zmian okresowych, lecz wypływa z przenikania różnych metod rozrostu materiału dźwiękowego w przestrzeni muzycznej.

e

Przeanalizuj powyższe przykłady, zwracając szczególną uwagę na wrażeniowy rezultat tak zestawionego materiału.

c

Posługując się własnym modelem, skomponuj dłuższy utwór oparty na specjalnie wyselekcjonowanym materiale dźwiękowym (należy umieścić w utworze przynajmniej 12 różnych wariantów fakturalnych).

# VI

101

q

Rzeczywiste komponowanie muzyki

i

Nie każda muzyka — również nie każda nowa muzyka — jest s k o m p o n o w a n a. Przez kompozycję rozumiemy taki układ informacji kompozycyjnej, którego rezultat jest bogatszy od tego, co zapisujemy. Musi więc muzyka zawierać szereg wewnętrznych relacji, które nie tylko wzbogacają utwór, ale go — i to w inny sposób, niż jest zanotowane — interpretują. Wszystkie relacje zachodzące w muzyce mają wartość semantyczną, znaczą coś, gdy sam zapis, sam obraz nutowy nie znaczy wiele. Bardzo istotną cechą kompozycji jest jej złożoność. Złożoność nie musi bynajmniej wyrażać się w ilości nagromadzonych środków — to byłoby zbyt proste. Złożoność kompozycyjną osiągamy wówczas, gdy w muzyce stwarzamy pole do jej różnych, możliwie najbardziej różnych zrelacjonowań. Relacje takie tworzą rodzaj otwartego systemu muzycznej dynamiki i im więcej jest ich w utworze muzycznym, tym pewniej możemy mówić o żywotności muzyki.

d

Powstaje tu problem: kiedy muzyka jest skomponowana, a kiedy nie jest skomponowana, kiedy jest tylko —

napisana. Problem ten nie jest zbyt łatwy do rozstrzygnięcia, z całą pewnością jednak wiele zależy tu od owej intensywności semantycznej, od tego, jak wiele chcemy powiedzieć. Stwierdzono, że wartość informacji nie zależy od jej ilości, lecz od bogactwa wewnętrznych zrelacjonowań. Już na przykładzie pierwszych ćwiczeń rytmicznych stwierdziliśmy, że intensywność zmienności w muzyce zależy od tego, jak ją pojmujemy. Kompozycja — w pełnym tego słowa znaczeniu — powinna zawierać maksimum zrelacjonowań przy małej ilości potrzebnych do tego środków (dlatego też w książce niniejszej trzymamy się przede wszystkim obsady kilkuosobowej lub małej orkiestry kameralnej, zachowując dla wielkich obsad możliwość „pomnożenia" środków, przez co — jak się domyślamy — zasób informacyjny nie zwiększa się, lecz ulega tylko dalszemu kompozycyjnemu rozwarstwieniu). Muzyka musi zawierać w sobie możliwości kilku lub wielu interpretacji (przez interpretację rozumiemy charakterystyczny dla poszczególnego odbiorcy sposób przyjęcia i rozumienia muzyki); jeśli muzyka interpretuje się całkowicie jednoznacznie, to bardzo odbiega od naszego ideału kompozycji. Aby więc napisać dobrą muzykę, należy komponować nie jednowymiarowo, lecz w wielu wymiarach jednocześnie. W tym celu nadbudowujemy na szkielecie kompozycyjnym drugą i dalsze kompozycje. Robimy to dlatego, że jednoznaczny zapis muzyki oddaje jedynie w najbardziej zewnętrzny sposób myśl kompozycyjną. Takie komponowanie na skomponowanym już materiale może gwarantować (nie musi) ową pożądaną przez nas pełnię zrelacjonowań. Jak to wygląda w praktyce, przekonamy się, analizując model 576.

e

Biorąc za podstawę modele rozwijające metodę przykładu 576, zestaw w kilku wersjach materiał muzyczny o coraz większej ilości zrelacjonowań (należy dopełniać nie tylko zrelacjonowania, ale również materiał, gdyż tylko wówczas możemy muzykę parokrotnie wzbogacać).

c

Opierając się na idei komponowania na materiale już skomponowanym, napisz około 80-taktowy fragment muzyki na kwartet smyczkowy w trzech wersjach: a) w wersji zwykłej, wyjściowej, b) w wersji wirtuozowskiej w sensie wykonawczym i c) w wersji wzbogaconej do maksimum pod względem kompozycyjnym.

## 102

q

Prekompozycja

i

Istnieje możliwość poprzedzenia całego procesu komponowania pracą przygotowawczą. Taka praca dokonuje się w nas wówczas, kiedy zamierzamy pisać nowy utwór, a w optymalnym wypadku nawet wówczas, kiedy takiego zamierzenia nie mamy, a kiedy jednak myśl nasza ustawicznie krąży wokół problemów możliwości muzyki. Ta przygotowawcza praca tworzy z punktu widzenia psychologii twórczości rodzaj stałej dyspozycji do komponowania. Ową dyspozycję możemy niekiedy praktycznie zdobyć, pracując nad muzyką bez szczególnej konkretyzacji jej kompozycyjnego przejawiania się. Możemy po prostu snuć w naszej wyobraźni bardzo wiele domysłów na temat możliwości muzyki bez wprowadzania jej w łożysko realnie zamierzonego utworu; możemy dysponować materiałem muzycznym, nie wiedząc jeszcze, do czego on nam posłuży (takim materiałem dyspozycyjnym jest większość modeli w niniejszej książce). Obok tego istnieje jeszcze możliwość konkretnej pracy przygotowawczej poprzedzającej komponowanie utworu i taką pracę określamy mianem prekompozycji. Praktycznie chodzi tu o wyjście z punktu zerowego i przejście do pewnej konkretyzacji. W dawnej muzyce prekompozycja nie była potrzebna, ponieważ istniały (choćby najogólniej zarysowane) p o d s t a w y do komponowania (zasady polifonii, zasady harmoniczne itp.). W dzisiejszej muzyce, kiedy podstawą komponowania jest tylko sama możliwość różnych muzycznych zrelacjonowań, warto się pokusić o opracowanie pewnych metod dysponowania materiałem, zanim jeszcze przystąpi się do właściwej kompozycji. Kompozytor może tworzyć (własne lub bardziej zbiorowo używane) modele dyspozycyjne, na których będzie komponował muzykę. Takim modelem jest seria, twór liczbowy, proporcje geometryczne, porządek barw itp.; np. w przykładzie 577 zadysponowane zostały instrumenty (barwa), materiał dźwiękowy dla każdego instrumentu (wybrane modele uniwersum chromatycznego — por. przykł. 279) oraz jednakowy dla całego zespołu materiał rytmiczny w 15 wersjach (w wersji pierwszej bez pauz).

d

Niezmiernie ważnym czynnikiem jest tu zakres możliwości działania na wybranym modelu. Jeśli ustalimy,

że naszym modelem będzie dowolny ciąg dwunastu różnych dźwięków, to z całą pewnością taki ciąg będzie mógł być w kompozycji dowolnie traktowany w pionie, poziomie itd. Gdy jednak ograniczymy się do jakiejś zamkniętej, podzielnej serii, wówczas to, co można z nią zrobić, będzie zamykało się w znanych nam już dobrze wariantach modeli, a więc w bardzo wąskim kręgu ujęć podobnych. Nie należy jednak traktować tej zależności jednostronnie, bo skądinąd (choćby z *Opusu 30* Weberna) wiemy, że jaskrawe ograniczenie w jakimś jednym zakresie (w tym wypadku w zakresie wysokości dźwiękowych) zmusza niejako kompozytora do rozszerzenia dyspozycji kompozycyjnej w innych zakresach, co muzyce znakomicie służy. Prekompozycja ma tu więc charakter nie tylko ograniczający, ale i pozytywnie determinujący, tworzy konieczność przeniesienia się w inne wymiary muzyki (aby w nich komponować!), czyli niejako automatycznie skłania kompozytora do rzeczywistego komponowania (bo przecież rozpisywanie serii w czasie nie jest jeszcze komponowaniem).

**e**

Przeanalizuj dokładnie przykłady 578—584 i zbadaj, jaki materiał mógł w nich być prekomponowany. Chodzi tu przede wszystkim o rekonstrukcję materiału dźwiękowego w kierunku form wyjściowych (większość przykładów dowodzi, że taką formą wyjściową nie musi być seria).

**c**

Ułóż cztery modele prekompozycyjne: a) model wysokości dźwiękowych, b) model interwałowy, c) model porządku barw i d) model rytmiczny, i zbuduj na nich kompozycję na małą solistyczną obsadę orkiestrową, dbając o to, aby rzeczywiste komponowanie odbywało się w innych niż podane modele wymiarach muzyki.

## 103

**q**

Komponowanie czasu

**i**

Prekompozycja stanowi jedno zaledwie ogniwo procesu kształtowania muzyki; zamiast niej możemy się posłużyć działaniem spontanicznym (choć i prekompozycja opiera się niekiedy na spontanicznym działaniu), które włączone do współudziału jako ważny komponent tworzenia, może się przyczynić do tego, że punkt ciężkości komponowania przesunie się w stronę gry wyobraźni. Działanie spontaniczne skierowane poziomo, to jest uwzględniające przede wszystkim przepływ czasu (komponowanie wzdłuż czasu), określamy mianem komponowania czasu. Wyobrażając sobie utwór, możemy starać się słyszeć go nie w brzmieniu, lecz w czasie. Przykład 585 pokazuje nam w wersji umyślnie pionowo ujętej — aby nawet ujęcie czasu nie było konwencjonalne — takie właśnie dysponowanie czasem. W miejsce konwencjonalnego sumowania cząstek czasowych w większe całości czy dzielenia większych okresów na drobne cząstki pojawia się tu idea jakby „przecinania" ciszy punktami o różnej doniosłości akcentowej. Jak łatwo spostrzec, regularność (proporcje niektórych odcinków pomiędzy sobą) jest tu przypadkowa, a wszelkie układy dające się uporządkować według jakiejś zbiorczej zasady są układami, które my (ex post) jesteśmy skłonni narzucić tekstowi, a które — same w sobie — są zależne tylko od spontanicznie sterowanej dyspozycji czasowej. Przykład 586 ilustruje bardziej tradycyjny, ale za to dla czytelnika, być może, wyraźniejszy sposób dysponowania czasem: w wolnym tempie pojawia się pewna ilość wątków, przy czym każdy skomponowany jest inaczej. Przez sam ten fakt, że wątki mają różny walor akcentowy, czas pozbawiony jest tu zarówno miary, jak i płynącego z naszego konwencjonalnego ujmowania czasu uporządkowania, inaczej, jest faktycznie tworzony, komponowany. Przykłady 587—589 pokazują różne rozwinięcia tego, co powiedziano.

**d**

W nowej muzyce gra idzie wciąż o komponowanie czasu. Ogólnie biorąc, wiemy, że możemy czasowi narzucić jakąś dyspozycję i że możemy z niego samego czerpać impulsy do kompozycyjnego działania. Jest pewne, że kompozytorzy komponujący rzeczywiście czas mają stale na uwadze działanie przeciw narzuconym przez metrum dyspozycjom czasowym. Przypatrzmy się uważnie przykładowi 590: z całą pewnością gra pomiędzy oczekiwaniem na zdarzenie muzyczne a samymi zachodzącymi później zdarzeniami jest w swojej funkcji czasowej jak najbardziej oczywista. Wydaje się, że im dłużej oczekujemy jakiegoś zdarzenia, w tym większym stężeniu musi się ono później pojawić. Przykład 590 pokazuje elementarne ujęcie akcji płynącej z oczekiwania na zdarzenie, natomiast przykład 591 ilustruje

zdyscyplinowanie takiego ujęcia w nowy kanon (gęsto zakomponowanej ćwierćtonowej muzyce kompozytor przeciwstawia pojedyncze dźwięki kształtowane w poziomie tym bardziej różnorodnie, im dłuższy jest czas im poświęcony). Przykłady 592—595 ilustrują inne rodzaje uwalniania się od narzucających się stale uporządkowań czasowych: pierwszy sposób opiera się na ruchomych proporcjach czasowych, drugi — wyrażony w różnych tempach — rozbija czas kompozycji, nie niwecząc przy tym własnych, autonomicznych struktur czasowych.

e

Przykład 596 jest początkiem pewnego utworu, a przykład 597 — zakończeniem. Zbadaj analitycznie oba przykłady i stwierdź, jak dalece sugerują one początkowe i końcowe dysponowanie czasu, jak dalece determinują one muzykę lub są przez nią determinowane.

c

Skomponuj po 12 fragmentów początkowych i końcowych w ten sposób, aby można się było z nich domyślić w pierwszym przypadku — dalszego ciągu czasowego zadysponowania, w drugim — tego, co mogło się pojawić przed zakończeniem. W obu wypadkach należy wprowadzić w drodze wyjątku domyślne dysponowanie materiałem: należy sobie wyobrazić, że ideałem muzyki jest tu równomierny rozruch zmiennych parametrów i relacji. Wszystkie fragmenty skomponuj na 5—8 głosów (wokalnych lub instrumentalnych). Po kilkuminutowej przerwie dołącz do wszystkich 24 fragmentów krótkie fragmenty „ze środka", dbając o to, by zawierały one jak najwięcej przeciwstawności w zakresie dyspozycji czasowych (fragmenty te nie powinny być oderwane od rodzaju faktury, sposobów dysponowania gęstością etc., którymi się odznaczały poprzednio napisane fragmenty).

## 104

q

Abstrakcja i konkret

i

Wiemy, że abstrakcja muzyczna nie istnieje. Każda rzecz pomyślana w muzyce jako abstrakcja konkretyzuje się już w momencie zapisu muzyki. W dotychczasowej konwencji komponowania zapis często zastępował komponowanie, komponowało się nie tylko za pomocą zapisu, ale często wręcz dzięki niemu. W nowej muzyce zachodzi potrzeba odrywania się od konwencji, a tym samym od zapisu. W tym celu kompozytor mniej uwagi poświęca pisaniu muzyki, jej zapisowi, więcej zaś tworzeniu idei tego, co ma być powiedziane, wierząc, że w wypadku udanej pracy konkretyzacyjnej idea ta urzeczywistni się pewnie i łatwo. Przyjrzyjmy się przykładowi 598. Jego idea wykracza poza konwencjonalne myślenie dźwiękowe, wchodząc w sferę szczególnego rodzaju wizji muzyki, dla której kompozytor znajduje w zapisie właściwe odpowiedniki. Jeśli zapis utworu porównalibyśmy z jego graficznym przedstawieniem, pojęlibyśmy łatwo, że kompozytor miał o utworze podwójne wyobrażenie: abstrakcyjne w formie idei muzyki i konkretne w formie zapisu. Dalsze przykłady (599—602) demonstrują nam bezpośrednią bliskość idei i jej odpowiednika w zapisie, abstrakcji i konkretu. Z całą pewnością wprowadzona tu niekiedy stenografia muzyczna pozwoliła zająć się kompozytorowi bezpośrednim urzeczywistnieniem idei, w tych wypadkach niejako identyfikującej się z konkretną formą muzyki.

d

Problem zamiany abstrakcji w konkret nie jest problemem nadrzędnym w komponowaniu, w wielu jednak wypadkach stanowi on punkt wyjścia dla oceny technologii komponowania. Wciąż bowiem nie możemy się oprzeć wrażeniu, że u podstaw muzyki musi leżeć jakaś idea, że muzyka nie może wypływać ze spontanicznej akcji samego p i s a n i a, z k o n w e n c j i z a p i s u, o co dziś tak łatwo (istnieje m o ż l i w o ś ć w y ł ą c z n e g o p i s a n i a muzyki, oparta na uzasadnionej w pewnym sensie wierze, że wszystko, co jest zapisane, jest muzyką). Szczególnie w zakresie muzyki serialnej i bezpośrednio poserialnej taki spontaniczny automatyzm pisania tworzy niejako z natury samego faktu pełnoprawne w swoim rodzaju twory kompozycyjne, często o cechach muzycznie kompletnych: przykład 603 — polaryzacja metod serialnych, 604—607 — działanie swobodne z uwzględnieniem samej idei serialności, 608—611 — „zabawa" w komponowanie pionowe i poziome, bez motywacji idei kompozycyjnej. Metody „automatycznego" pisania nie możemy traktować na równych prawach z metodą zamiany abstrakcyjnej idei w konkret; różnica polega na tym, że działanie wynikające z zapisu jest o wiele łatwiejsze,

mniej twórcze, praktycznie biorąc, dostępne dla każdego, kto zapozna się z ogólnymi prawami samego zapisu nowej muzyki.

e

Przeanalizuj dokładnie przykłady 603—611 z punktu widzenia niezależności muzyki od idei tkwiącej poza samym zapisem. Potraktuj materiał 612—614 jako materiał konwencjonalny i dopisz kilka dalszych taktów według własnego („zapisowego") uznania.

c

Podaj kilka wątków o pełnych cechach abstrakcyjnej idei. Zbadaj możliwości ich konkretyzacji.

## 105

q

Problemy estetyki

i

Problemy estetyki nie były nigdy rozpatrywane tam, gdzie była mowa o technologii komponowania. Są to jednak zagadnienia sięgające w głąb samej istoty kompozycji. Decydując o czymkolwiek w kompozycji, decydujemy również o estetyce; estetyka jest immanentną właściwością komponowania. Samo tworzywo muzyczne, sam dźwięk jest już tkanką estetyczną, zawiera w sobie przekaz w sferze piękna. Nie mamy bliższych danych co do kryteriów estetycznych, mamy jednak — zdobywany w trakcie dojrzewania estetycznego — pewien pogląd na to, co jest estetyczne, wartościowe. Pytanie jednak, czy kompozytor ma wychodzić od estetyki, czy ma się nią powodować. Rozwój muzyki, rozwój języka dźwiękowego poucza nas, że — nie. Piękno ulega takiemu samemu zatarciu jak nowość; ponadto — dostrzeżone przez większość, imitowane — staje się wartością obiegową, przestaje zachwycać. I chyba tym tłumaczy się fakt, że kompozytorzy chętnie sięgają po nowe środki estetyczne, które dla ogółu estetycznie nie znaczą nic lub znaczą niewiele. Jest tedy komponowanie działaniem „poza dobrem i złem" — w sferze estetycznej, oczywiście. Estetyka nie może więc być dla kompozytora punktem wyjścia, kompozytor nie może waloryzować swojego działania z punktu widzenia kryteriów estetycznych, gdyż stare kryteria, kryteria dotychczasowe nie są żadnymi kryteriami, a kryteria nowe stanowią wielką niewiadomą, jedną z tajemnic, których w sztuce jest tak wiele. Każdy, kto zajmował się twórczym działaniem w sztuce, wie, że wiele czynników artystycznych podlega swoistej nobilitacji: to, co dziś uznajemy za zaledwie możliwe, jutro może stać się — w sferze artystycznej — poszukiwane. Komponować znaczy więc działać niezależnie od estetyki, ale działać właśnie na jej rzecz, w imię jej później dopiero sprawdzalnych praw.

d

Kompozytorów będą jednak zawsze nurtowały problemy wiążące się z estetyką samego materiału. Materiał konkretny, materiał elektroniczny, nowe instrumenty, nowe traktowanie głosu, wprowadzenie nowych mediów — wszystko to stanowi przedmiot sporów. Nawet najbardziej — zdawałoby się — odpowiedzialni twórcy wahają się przed przejęciem nowych technik, zawsze tłumacząc się względami estetycznymi. Przypatrzmy się kilku przykładom nowej muzyki: 608—611. Z całą pewnością muzyka wyrażona w ten sposób może się wydać innym kompozytorom zbyt indywidualna, by zechcieli oni bez wahania przejąć ją i zużytkować jej technologię dla siebie. Już w samej możliwości adaptacji obcego wytworu dla własnych potrzeb tkwi problem estetyczny: kompozytor współczesny nie zawaha się napisać muzyki podobnej do dwóch pierwszych przykładów, tkwiących jeszcze w pewnej konwencjonalności, będzie miał jednak zasadnicze opory w stosunku do przykładów ostatnich. Ale właśnie na przezwyciężeniu owych prymitywnych zahamowań polega postęp myśli estetycznej. I jeśli muzyka współczesna nie rozwinęła się dotąd w stopniu, który by nas zadowalał, to w wydatnej mierze przyczyną tego stanu rzeczy są właśnie owe opory estetyczne, zupełnie nieuzasadnione tam, gdzie chodzi o rozwój sztuki. Z całą pewnością kompozytor współczesny odrzucający na przykład środki elektroniczne tylko dlatego, że pod względem estetycznym mu nie odpowiadają, przekreśla tym aktem swoje możliwości działania na polu estetycznym (sprawę tę pogłębia dziś fakt wzajemnych impulsów, jakie pojawiają się na tle komponowania w różnych zakresach!).

e

Przeanalizuj poznane uprzednio przykłady i postaraj się stwierdzić: a) które przykłady są bliskie twojej estetyce, b) z jakich przyczyn inne przykłady są dla ciebie estetycznie odległe; zbadaj, czy w grę wchodzi technologia muzyki, jej zapis, jej odrębność etc., etc. Stwierdź, w jakich warunkach mógłbyś nawiązać do dokonań zaprezentowanych w tych przykładach.

## 106

q

Kanony komponowania

i

W nowej muzyce nie mamy reguł komponowania. W ogóle to, co wiemy o regułach komponowania, wynika nie tyle z praktyki kompozytorskiej, ile z faktu, że w czasach krytycznych sięgano często po wzorce dawnej muzyki, aby na ich przykładzie demonstrować możliwości kompozytorskie. Gdy więc dawniej możliwości pokazywano na przykładach wcześniejszych, dziś, w dobie rozwiniętych nauk, w wielu zakresach o wiele łatwiej poznajemy właśnie możliwości niż wskazówki praktyczne, które dałoby się potraktować jako reguły. Stąd znikoma ilość reguł kompozycyjnych i ich indywidualne ujmowanie (to, co dla jednego kompozytora mogłoby być regułą, dla innego nie musi mieć takiego znaczenia). Możliwości nowej muzyki opierają się więc nie na systemie, lecz na otwartym działaniu. Za podstawowy kanon możemy w aktualnym stanie rozwoju materiału muzycznego i jego zrelacjonowań uznać poznaną już dobrze w różnych aspektach samą zasadę zmienności. Naturalnie może ona dotyczyć najróżniejszych zakresów, od materiału aż do sposobów komponowania czasu.

e

Przeanalizuj z punktu widzenia kanonów zmienności przykłady 615—621. Zbadaj, w których przykładach kanon zmienności ma znaczenie kompozycyjne; zbadaj, w których przykładach kompozytorzy stosują zmienność w komponowaniu czasu (chodzi tu głównie o zmienność w tych zakresach, które dotąd w muzyce nie były przedmiotem specjalnej uwagi kompozytorów).

## 107

q

Przeciwwskazania, zakazy

i

Pojawiająca się za kompozycją — w odstępie kilkudziesięciu z reguły lat — teoria komponowania przez długie lata formowała nie tylko założenia formalno-techniczne muzyki, ale i jej zasady. Przekazywano w teorii — przenoszone do praktyki — zbiory prawideł i zakazów, formułowane autorytatywnie „co wolno robić, a czego nie wolno". Rozwój muzyki, szczególnie ostatnich lat, pokazał wyraźnie, że zawdzięcza ona wiele tym, którzy potrafili omijać zalecenia i zakazy, którzy ponad kanony — wciąż zmienne — potrafili postawić samą muzykę, kształtowaną według jej autonomicznych praw, rodzących się dopiero w trakcie tworzenia. Tradycyjne zasady (kanony i zakazy) wynikają raczej z przesłanek historycznych niż z bezpośredniej oceny estetycznej (obserwacji samego przebiegu — w niezależności od tego, co się o muzyce pozornie wie). Muzyczna praktyka — w naszym wypadku sama twórczość kompozytorska — przezwyciężała stale wszelkie reguły i zakazy, nawet te — zdawałoby się — najbardziej niewzruszone. Jeśli ten sam człowiek zmienia z biegiem lat — w miarę tempa rozwoju sztuki — swoje poglądy i zasady, gdyż inaczej niczego by nie dokonał, to tym bardziej sztuka — ujmowana całościowo — musi ulegać zmianom. Zakazy są zawsze anachroniczne, a bezbłędność, pozornie powstająca w wyniku ich stosowania, w sztuce nie okazuje się bynajmniej tak doskonała, jak by się to mogło wydawać. Tego typu bezbłędność jest tylko zwykłą pedanterią, która nie chroni kompozytora od błędów daleko istotniejszych, płynących z nieumiejętności wyobrażenia sobie sztuki jako gry wolnej, swobodnej, gry fantazji, a nie płodów umowy. Reguły i zakazy są bowiem umowne: to, co dla jednej epoki jest błędne, dla innej może być — i bywa najczęściej — zasadą. Wytworzone w pewnej epoce (lub z niej zaczerpnięte) kanony i zakazy miałyby obowiązywać w następnej — trudno o większe nieporozumienie. Destruktywna rola tego rodzaju zakazów jest oczywista. Mogą one mieć pewne znaczenie instruktywne, nie w pełni estetyczne, tylko w tych okresach, w których są formowane. W nowej muzyce moglibyśmy także wytypować kilka takich (nie pretendujących do trwałości) zakazów, znakomicie orientujących w dzisiejszej twórczości. Dla przykładu: 1. unikanie powtórzeń (gdyż powtórzenie ma sens jedynie wówczas, gdy ma na celu utrzymanie ciągłości; nie trzeba podkreślać, że wystarczającym kryterium może tu być sam smak estetyczny kompozytora); 2. unikanie progresji, szczególnie łatwo słyszalnej progresji materiałowej; 3. unikanie komplementarności (należy starać się o zawsze nowe konsytuacje fakturalne, o takie układy faktury, w których nuty znaczyłyby coś więcej niż własne tylko uszeregowanie); 4. unikanie domyślności przebiegu (niemożliwa jest muzyka, której możemy się zawczasu domyślać, którą — nawet w części — moglibyśmy przewidzieć). Z tych zakazów — dających się aktualnie wprowadzić — nie wynika sposób właściwego komponowania (czegoś takiego po prostu nie ma; właściwość

komponowania ujawnia się indywidualnie dla każdego osobnego układu rzeczy — dlatego w tej książce posługujemy się aż tyloma różnymi estetykami).

d

Zachodzi tu problem ważkości przeciwwskazań i zakazów: czy i w jakim stopniu można w nowej muzyce wprowadzać owe zakazy jako obowiązujące. Wiemy już, że mogą one obowiązywać tylko czasowo i że z całą pewnością nie wszystkie mogą pretendować do miana niewzruszalnych. Warto podkreślić, że wynikają one głównie z diagnozy aktualnego stanu kompozycji i z rozpoznania przedmiotu kompozycji.

e

Przeanalizuj z powyższych punktów widzenia przykłady 622—629, biorąc pod uwagę przede wszystkim błędy wynikające z nieuwzględnienia paru podstawowych faktów: 1. że muzyka współczesna powinna być nadal produktem estetycznej postawy kompozytora, 2. że nawet najnowsze środki konwencjonalizują się w tempie, o które byśmy współczesnej sztuki nie podejrzewali, i 3. że jakkolwiek świadomość twórcza nie przynosi kompozytorom współczesnym zbyt wiele korzyści (mit, że istnieją kompozytorzy zupełnie świadomi twórczego działania, jest bezpodstawny), to jednak po napisaniu kompozycji można o niej wiele, nawet bardzo wiele powiedzieć, i to również z technologicznego punktu widzenia. Napisz kilka utworów, demonstrując w nich rozmyślnie wszystkie współcześnie wadliwe ujęcia; zbadaj, w jaki sposób można się im przeciwstawić, jak dalece gruntowne muszą być zmiany, aby ów materiał można było przyjąć jako kompozycyjnie możliwy.

c

Skomponuj utwór na kwartet smyczkowy (czas trwania ok. 3 minuty), eliminujący zupełnie omówione powyżej błędy. Ustal — krytycznie — dlaczego sama eliminacja błędów nie daje jeszcze w pełni artystycznego produktu. Na tym samym materiale skomponuj swobodnie po raz drugi muzykę uniezależnioną od myślenia wyłącznie o poprawności w omawianym zakresie. Ustal teraz dokładnie, na czym polega walor spontanicznego pod tym względem komponowania.

## 108

q

Wybór środków, antynomie

i

Wybór środków stanowi problem sam dla siebie. Do niedawna kompozytorzy poświęcali większą część czasu na ten cel. Dziś wiemy, że wybór środków jest niejako automatycznie związany z indywidualnością kompozytora, że — co więcej — kompozytor może sobie pozwolić na luksus niezauważania tego problemu, wiedząc, że każda decyzja jest zarazem wyborem. Pod tym kątem wystarczy przeanalizować przykłady 630—633. W każdym przypadku mamy do czynienia nie tylko z indywidualnym ujęciem muzyki, ale i z decyzją co do wyboru środków.

Osobny problem związany z wyborem środków stanowią antynomie, rozmyślna gra decyzjami. Jej rezultatem jest muzyka nie dająca się sprowadzić do decyzji i wyboru, mimo iż kompozytorzy stawiają sprawę na swój sposób jasno. W obu przypadkach (634, 635) zachodzi antynomia pomiędzy decyzją co do zapisu muzyki a rezultatem. Gra antynomiami należy w nowej muzyce do najciekawszych zjawisk.

d

Zarówno wybór środków, jak i antynomie płynące z rozmyślnego przeciwstawienia się konwencji (tu należą też własne przyzwyczajenia kompozytorów, które bynajmniej — cokolwiek by się o nich mówiło — nie powinny stanowić dumy kompozytorów) to problemy, które wymagają własnego, autentycznego przemyślenia. W tej sprawie trudno kompozytorowi narzucać jakiekolwiek zasady.

e

Zbadaj, w jakim stopniu można mówić o wyborze środków w tym, co do tej pory napisałeś, a nadto w jakim stopniu pojawiła się w tej muzyce gra antynomiami. Przeanalizuj dokładnie zwłaszcza te fragmenty muzyki, które — rozwinięte — mogłyby stanowić dalsze ogniwo rozwoju idei muzycznych.

## 109

q

Komponowanie dyskontynuacyjne

i

Od wielu lat dyscyplina ścisła stanowi rodzaj podbudowy dla twórczego działania. Dopiero mając za sobą w pełni zdobytą dyscyplinę, kompozytor może się po-

ruszać swobodnie w materiale i wznieść ponad wszelkie ograniczenia. Dyscyplina, ścisłość, ograniczenia — wszystko to ważne jest zwłaszcza wtedy, kiedy się je odrzuca, kiedy można je odrzucić. Od tego rozdziału myśl nasza będzie się skierowywała głównie ku tym rejonom działania, które opierają się na swobodzie i niezależności. I jeśli do tej pory musieliśmy zawsze brać za podstawę pewne ograniczenia, to znając teraz możliwości muzyki, możemy zacząć myśleć o komponowaniu swobodnym, o komponowaniu, na którym nie ciąży stale dotąd obecna myśl, aby jedno wypływało z drugiego, aby jedno przechodziło w drugie, słowem, o komponowaniu dyskontynuacyjnym. Polega ono na tym, że nie stawiamy sobie żadnych ograniczeń. Nie ustalamy więc ani czasu, ani obsady, ani faktury, ani rodzaju ciągłości, opierając się na dojrzałym chyba już w tym punkcie komponowania stwierdzeniu, że muzyka może zawdzięczać swą jedność prostemu faktowi, iż jest tworem jednego człowieka (każdy łatwo pojmie, że ideałem muzyki par excellence dyskontynuacyjnej byłaby muzyka autorstwa wielu kompozytorów!). Typ komponowania dyskontynuacyjnego ilustruje obszernie przykład 636, w którym obok idei wyjściowej podane są informacje o dyskontynuacyjnych zmianach wewnątrz samej idei.

**e**

W przykładach 637 i 638 wynotuj, które elementy mają w sobie cechy dyskontynuacyjnego procesu — obojętnie czy w grę wchodzi utwór o formie otwartej, czy „zdefiniowany".

**c**

Zrób pełne zestawienie własnej idei utworu, mając na uwadze komponowanie dyskontynuacyjne; do zestawienia dołącz w formie przypisów kilka rezultatów wynikających z przyjęcia takiej idei.

## 110

**q**

Automatyka kompozycji

**i**

Osobny rozdział w dzisiejszym komponowaniu stanowi automatyka kompozycji. Część problemów wchodzących w skład tego zagadnienia poznaliśmy już przy okazji doświadczeń nad ścisłym (tabelarycznym) serializmem; tu zatem tylko kilka uwag dopełniających. W muzyce możliwe jest przejęcie metody narzuconej materiałowi przez układ rzeczy z nim nie związanej. Przykład 639 poucza nas o efektach niejako automatycznego — za pomocą tabeli liczb przypadkowych — odwzorowywania muzyki z tabeli akordów, którą przedtem rozmyślnie w tym celu skonstruowano (w wersji na wibrafon). W wyniku przyjęcia takiej metody odwrócony został porządek prekompozycyjny: zamiast by dwudźwięki były rezultatem (czy wyborem) zadysponowania serii, seria pojawia się jako rezultat zestawiania dwudźwięków. Przykłady 640—642 ilustrują transpozycje idei pozamateriałowych (*computer music*) na konkretny materiał muzyczny.

**d**

Automatyka komponowania wymaga bliższego wyjaśnienia. Wydaje się, że kompozycja będąca wytworem działania automatycznego, a w praktyce wytworem otwartego programowania muzyki, jest bardzo odległa od tego, co zwykliśmy sądzić o istocie muzyki, przede wszystkim daleka od zaangażowania kompozytora w dzieło muzyczne. Tak jednak nie jest. Aby zdać sobie sprawę z tego, czym naprawdę jest muzyka komponowana automatycznie, należy przypomnieć, że spora część wytworów artystycznych jest rezultatem działania otwartego, działania, w którym każdy współczynnik kompozycyjny „narażony" jest na przypadkowość, na pojawienie się bez bliższych motywacji. A przecież w sztuce nie ma prawidłowości lub też — w pewnych wypadkach — są jej narzucone. Cokolwiek byśmy sądzili o muzyce, nigdy nie będzie ona tworem z góry zaplanowanym, uporządkowanym, bo wtedy mielibyśmy do czynienia z działaniem bezdusznym, odartym z wszelkich uroków niespodzianki. Automatyczny proces kompozycyjny pozwala — jak wiele działań nakreślonych w tej książce — na „uczenie się od materiału", na bliższe niż dotąd zapoznawanie się z możliwościami muzyki. Eksperymenty w tej dziedzinie mają wielkie znaczenie poznawcze, a to już samo przemawia za korzyściami płynącymi z ich stosowania.

**c**

Skomponuj dłuższy utwór muzyczny, biorąc za podstawę mechaniczne odwzorowywania (nie korygowane) z osobno sporządzonych zestawień.

## 111

q

Aleatoryzm

i

W poprzednim rozdziale ścisłość była najistotniejszą cechą kompozycyjnego postępowania. Jej skrajnym przeciwieństwem jest przypadkowość. Idealna przypadkowość jest jednakże bardzo trudna do osiągnięcia (w dyscyplinach operujących materiałem matematycznym trzeba się posługiwać specjalnymi tabelami liczb przypadkowych — przykład 643; prawdziwy ciąg przypadkowy to rzadkość niesłychana). Muzykę, w której ingerencja przypadku jest wciągnięta do współudziału w realizacji dzieła, określa się jako aleatoryczną. Aleatoryzm (łac. *alea* — kostka) nie jest techniką w ścisłym tego słowa znaczeniu, jest tylko metodą traktowania materiału muzycznego. Przykłady 644—654 dają przegląd problematyki aleatorycznej w najróżniejszych jej zakresach. Aleatoryzm pozwala na obserwację funkcji czynnika zmienności w muzyce. Może dotyczyć różnych elementów i technik: uformowań melicznych (644), przebiegu czasowo-asynchronicznego (645), wymienności cząstek w ogólnej formie (646), formalnej swobody przebiegu (647), aproksymatywności czasowej (648), aproksymatywności w zakresie wielu elementów (649), niedookreślenia kolejności, uzyskanego za pomocą indywidualnych, niezależnych akcji muzycznych (650), nieokreśloności samego tekstu muzycznego (651), otwartości wystąpienia głosu w kontekście (652), proporcjowości czasu (653), otwartości formy jako sumy cząstek (654).

d

W tym miejscu należy wyjaśnić jedno z zasadniczych nieporozumień, jakie wkradły się do nowej kompozycji: aleatoryzm nie jest improwizacją, gdyż ta zakłada stałość jakiegoś modelu (melodycznego czy harmonicznego, rzadziej rytmicznego), tu natomiast chodzi o przeciwstawienie się strukturalizmowi, o „odstrukturowanie" muzyki. Nie polega też aleatoryzm na swobodnej wymianie części czy fragmentów, bo to nie zmienia w niczym istoty muzyki, pozostającej materiałowo wciąż tą samą muzyką. Najistotniejsza cecha aleatoryzmu zawiera się w tym, że całość przewidziana jest w zarysie, a szczegóły — uzależnione są od przypadku. Dodać też należy, że aleatoryzm nie może być traktowany jako wyrzeczenie się własnej pomysłowości, nie można mu także postawić zarzutu, że pomniejsza zadanie kompozytora do żenującej roli zaledwie współsprawcy muzyki, rezygnującego z części swoich funkcji na rzecz przypadku. Każdy wie, że komponowanie jest czynnością — jak na sztukę — bardzo mozolną i że zarys zajmującej nas kompozycji przeradza się często w trakcie jej kształtowania w dzieło, które z trudem można powiązać z pierwotnym wyobrażeniem kompozytora. Im bardziej zajmuje się on szczegółami materiału muzycznego, tym mniej może poświęcić uwagi kompozycji jako całości. Aleatoryzm — skrótowe kodowanie wybranych elementów — daje szansę lepszego niż dotąd ogarnięcia formy, pozwala skoncentrować się na czynnikach najważniejszych, najczęściej bardzo precyzyjnie ustawionych lub — jak już powiedziano — przewidzianych w ogólnych zarysach, natomiast nie przewidzianych w szczegółach. Pozostawiać wszystko przypadkowi — jak to robi niekiedy Cage — jest nieco ryzykowne i zbyt indywidualistyczne jako metoda, by można ją powtarzać i polecać.

c

Skomponuj 6 krótkich utworów, nadając aleatoryzmowi różny charakter oddziaływania w zakresie różnych elementów. Obsada utworu różna: od tria instrumentalnego po wielki zespół wokalno-instrumentalny.

## 112

q

Komponowanie konsytuacji

i

Przykłady 655—668 demonstrują różne rozwiązania elementarnej zasady równoważności między pionem a poziomem (klasyczny przykład 656).

d

Przykłady 655—668 nie wyczerpują, rzecz jasna, wszystkich możliwości konsytuacyjnych, których jest w praktyce tyle, ile możliwych koncepcji kompozycyjnych (naturalnie nie wchodzi tu w grę komponowanie konwencjonalne czy też oparte na obcych wzorach). Z podanych przykładów widać, że komponowanie konsytuacji nie ogranicza się do problemów faktury. Jest to komponowanie w sferze wszystkich możliwych parametrów, które jednakże nie posiadają tak wielkiej wagi jak dotąd. Inaczej mówiąc, teraz już nie komponuje się dźwiękami czy rytmami, lecz większymi koncepcjami materiałowymi, wobec których elementarne para-

metry jawią się jako materiał drugorzędny. Weźmy przykład 655: ani wysokości dźwiękowe, ani proporcje czasowe, ani wreszcie kolejność wchodzenia dźwięków nie jest tu ważna, ważny jest rezultat całościowy osiągnięty za pomocą zaprezentowanej konsytuacji instrumentów. Powstaje tu przejście od materiału w stronę architektury całości. Komponować można również całymi blokami (typowy przykład: 657), które oddzielają się od całości procesu swoją specyficzną wewnętrzną strukturą (że można je komponować niejako osobno, dowodzi przykład 660). Istnieje też możliwość wprowadzenia jednego totalnego mianownika konsytuacyjnego (przykłady 663, 664). Rzecz jasna, konsytuacje dźwiękowe można tworzyć sztucznie: przez znaną nam już multiplikację materiału (665 i 668), przez graficzne przedstawienie relacji pomiędzy głosami (666), przez układanie pionów według odrębnych zasad (667), przez redukcję konsytuacji do czynnika dynamicznego w proporcjowych stosunkach pomiędzy głosami (655).

e

Przeanalizuj dokładnie przykłady 658—661 i ustal, które z nich mogłyby być transponowane na wyobrażenia graficzne (przykłady bezpośredniej transpozycji „okazu" muzycznego na grafikę: 658 i 659). W przykładach 662, 663 uwidoczniono zależność pomiędzy zapisem a wyobrażeniem konsytuacyjnym. Te przykłady należy przeanalizować z punktu widzenia możliwości ich dalszych komplikacji; jest jasne, że dalsze ich wzbogacenie byłoby zarazem w zakresie konsytuacji ich zubożeniem. Zbadaj mechanikę konsytuacji w przykładach 664—668, ustalając dokładnie, co decyduje o fakturalnym rezultacie utworzonych w nich konsytuacji.

c

Biorąc za punkt wyjścia przykłady 657—659, skomponuj utwór serialny (quasi-serialny), posługując się własnym modelem graficznym, oraz utwór graficzny (quasi-graficzny), posługując się modelem serialnym — innym, rzecz jasna. Oba utwory na fortepian.

## 113

q

Praca multimotywiczna

i

W nowej muzyce zasada jedności tematycznej (czy też motywicznej) nie jest już respektowana przez kompozytorów, co więcej, owa jedność wydaje się wręcz niepożądana. Na jej miejsce pojawia się coraz częściej praca multimotywiczna, z którą rzecz ma się podobnie jak z przypadkiem: aby powstała, potrzebna jest doskonała orientacja kompozytora w możliwościach multimotywicznej prezentacji muzyki. Przykłady 669—672 demonstrują najprostsze formy multimotywiczności; przykłady 673—682 pokazują tę technikę w różnych aspektach kompozycyjnych.

d

Technika ta wymaga bliższego wyjaśnienia. W zasadzie każda nowa muzyka jest multimotywiczna. W praktyce jest inaczej: w większości wypadków materiał muzyczny, nawet różny, upodabnia się w przebiegu i staje się jednorodny wbrew intencjom kompozytora. Aby temu zapobiec, kompozytor musi kształtować każdą cząstkę muzyki — każdy „motyw" — na odrębnych prawach. Przykład 669 ilustruje takie działanie w sposób elementarny; przykład 670 pokazuje muzykę o motywach upodobnionych, mimo że u podłoża każdego motywu stoi inna zasada strukturalna (to, że w przebiegu swoim muzyka ta wydaje się nam podobna, jest już bardziej sprawą naszej percepcji niż działania kompozytora). Przykład 671 demonstruje bardzo wyraziście motywiczne wyodrębnianie, ale przebiegające jedynie poziomo. I wreszcie w przykładzie 672 multimotywiczność opiera się na formowaniu każdej cząstki, pojedynczej nawet nuty, inaczej. W dalszych przykładach mamy do czynienia z bardziej rozwiniętymi formami pracy multimotywicznej, w większości wypadków leżącej w centrum uwagi kompozytora (typowe przykłady: 673, 674; w przykładzie 675 multimotywiczność zachodzi częściowo, ale też daje się stosunkowo łatwo wyodrębnić). Przykład 676 pokazuje multimotywiczność w czterech osobnych przebiegach. Przykłady 677—682 prezentują pracę multimotywiczną w jeszcze innych aspektach: 677 — multimotywiczność notacji; 678 — rozrzucenie pojedynczych dźwięków w czterech zespołach towarzyszących; 679, 680 — odrębne motywy dla różnych instrumentów z uwzględnieniem specyfiki ich brzmienia i możliwości technicznych w wąskim zakresie specjalnych ujęć; 681 — kilkadziesiąt drobnych motywów „składających" całość muzyczną.

c

Skomponuj utwór na solistycznie obsadzoną wielką orkiestrę symfoniczną, stosując technikę multimotywiczną (przykładowy model fakturalny: 682).

## 114

**q**

Rozbicie modelu

**i**

Permutacje, zmiany miejsc, transformacje serialne — wszystkie te metody ożywiania jednorodnego modelu zawodzą, gdy chodzi o współczesne rozbicie materiału (na wzór rozbicia atomu). Najpewniejszym sposobem rozbicia ustalonego modelu jest jego kątowe odczytywanie, dzięki któremu następują współzależne zmiany wysokości dźwiękowych i trwań czasowych. Model 683a — komórka dwudźwiękowa; 683b — trzydźwiękowa grupa o wyjściowej symetrii czasowej; 683c — taka sama grupa, czasowo asymetryczna; 683d — symetryczna grupa czterodźwiękowa; 683e — takaż grupa niesymetryczna; 683f — układ sześciodźwiękowy o dużych interwałach i równomierności czasowej; 683g — grupa ośmiodźwiękowa, czasowo nierównomierna. Przykłady 684—687 ilustrują różne rodzaje rozbicia modelu; trzy pierwsze przez zniwelowanie znaczenia wysokości i wprowadzenie kątowego ujęcia parametru „szybkości", ostatni — przez graficzny punkt wyjścia dla układania homogenicznego materiału.

**d**

Zademonstrowane w tym rozdziale przykłady pokazują możliwości wyjścia poza obiegowe pojęcia o komponowaniu. W pierwszych przykładach (683a—683g) mamy do czynienia z praktyką wariacyjną, która nie ma żadnego związku z dotychczasowymi metodami różnego przetwarzania motywów dźwiękowo-rytmicznych. Porównując z sobą bardziej rozwinięte modele, oparte na tej samej zależności strukturalnej (struktura w sensie abstrakcyjnym), przenosimy się w zupełnie inny świat wyobrażeń dźwiękowych niż dotąd. Materia muzyczna — strukturalnie biorąc — pozostaje ta sama, zmienia się tylko nasz kąt patrzenia na nią; i taka właśnie zmiana punktu widzenia może przyczynić się do największych przemian w interesującym nas zakresie; rozbicie zaś dotychczasowych ujęć, dekompozycja konwencji, przedstawia się jako centralny problem w zakresie komponowania w ogóle.

**c**

Skomponuj dłuższy utwór fletowy, posługując się kilkoma modelami w ujęciu równomiernym i nierównomiernym, przy użyciu techniki kątowego odczytywania modeli (wzory 683 a-g).

## 115

**q**

Kompozycja wielowymiarowa

**i**

Trzymając się jednego tylko wymiaru muzyki, tworzymy muzykę tyleż zdyscyplinowaną, co (przez sam ten fakt) ubogą. W nowej muzyce istnieje możliwość operowania parametrem przestrzennym. Pojawiają się różne sposoby przestrzennego traktowania muzyki. W grę wchodzi tu zarówno wprowadzenie topofoniczności (przykład 688 — instrumenty są tu „przetasowane" według planu partytury), lokacja dźwięku (przykład 689 — instrumentaliści siedzą w półkolu), jak i stereofoniczna prezentacja materiału (w muzyce elektronicznej — por. przykład 676). Należy dodać, że w kompozycji wielowymiarowej występuje często zjawisko samointerpretacji muzyki. Polega ono na tym, że muzyka rozbita w przestrzeni demonstruje nam swój materiał w nowej, s o b i e właściwej formie (interpretacji), podobnie jak muzyka przetwarzana w czasie wykonania dzięki modulatorom pierścieniowym (przykład 690).

**d**

Kompozycja wielowymiarowa służy — jak się można zorientować z podanych przykładów — rozszerzeniu myślenia w kategoriach tradycyjnych. Dotąd sądzono, że muzykę albo można składać z drobnych elementów, albo też — biorąc za punkt wyjścia większą ilość parametrów — ujmować w ten sposób, żeby ogólna kolekcja materiałowa „dzieliła się" na drobne cząstki, co w technice postpunktualistycznej stało się punktem wyjścia dla wielu metod, które zresztą szybko się skonwencjonalizowały. Komponując wielowymiarowo, tzn. traktując materiał również w jego topofonicznych i lokacyjnych relacjach, uzyskujemy szerszy niż dotąd pogląd na s a m m a t e r i a ł m u z y c z n y, którego — warto to zaznaczyć — nie należy bynajmniej redukować do minimum, jak to wykazują niektóre praktyki w tym zakresie. Możliwości muzyki wielowymiarowej są olbrzymie i wymagają dalszej jeszcze pracy kompozytorskiej w nowych zakresach (technika współczesna przypuszczalnie umożliwi w najbliższym czasie dalszy rozwój muzyki tego kierunku).

**c**

Napisz dwa krótkie utwory o topofonicznym i stereofonicznym charakterze wielowymiarowości (np. muzyka orkiestrowa i projekt muzyki elektronicznej).

## 116

q

Muzyka wieloznaczna

i

W nowej muzyce nie istnieje forma w sensie architektonicznej budowy, w sensie konstrukcji. Oczywiście, każde dzieło ma jakąś formę, ale tak pojęta forma jest tylko wypadkową współdziałania czynników kompozycyjnych. Nie jest w tej nowej sytuacji forma celem, kompozytor nie chce i nie może przewidywać przebiegu recepturalnie (jak przedtem), przeciwnie, chętnie poddaje się urokowi swobodnego rozwoju muzyki, nie determinując kompozycji ani czasowo, ani architektonicznie. Aby osiągnąć wieloznaczność formy (a więc i wieloznaczność muzyki), należy zestawiać różne, dokładnie ustalone fragmenty w ten sposób, by mając swe miejsce w zapisie, nie miały one ustalonego miejsca w rozwoju muzyki. Najprostsze formy takiego traktowania muzyki polegają na zadysponowaniu kilku czy kilkunastu fragmentów, których kolejność w realizacji zależy od woli wykonawcy (prosty przykład: 691). Przykłady różnych form muzyki wieloznacznej: 692—700.

d

Muzyka wieloznaczna nie posiada odrębnej technologii. Tu chodzi raczej o demonstrowanie idei muzycznych pozwalających na otwarte traktowanie materiału. Otwartość materiału może dotyczyć swobodnego dysponowania jego cząstkami (jak w elementarnych przykładach tej serii), może też dotyczyć bardzo wielu parametrów jednocześnie (typowe przykłady 695 i 700), przez co materia muzyczna staje się bardziej jeszcze anonimowa, a końcowy rezultat muzyczny — bardziej jeszcze zagadkowy. Z pozoru rzecz wygląda nie dość poważnie, nie dość konkretnie, bo przecież — tak powie każdy — muzyka powinna być formowana z materiału konkretnego, nie płynnego. Trzeba jednak stwierdzić, że muzyki konkretnie skomponowanej mamy już bardzo wiele, nie mamy natomiast zbyt wiele informacji o tym, co się dzieje z materiałem muzycznym wówczas, gdy zostawimy mu większy (lub nieprawdopodobnie duży — przykład 699) margines dowolności. Z całą pewnością działanie w zakresie muzyki wieloznacznej przyczynia się do rozwoju świadomości kompozytora, może właśnie dlatego, że w tym wypadku kompozytor pobiera informacje z tworzonych przez siebie dyspozycji.

c

Skomponuj dwa utwory oparte na idei muzyki wieloznacznej, przeznaczone na pojedynczy instrument i na kilka instrumentów.

## 117

q

Kanony politechniczne jako modele

i

Pomiędzy ścisłością a swobodą można znaleźć modele, które zawierają i jeden, i drugi element. Takim typowym modelem jest kanon politechniczny (przykład 701).

d

Kanony politechniczne nie obejmują wszystkich problemów komponowania wielogłosowego, stanowią jednak bardzo dobry przykład działania równocześnie swobodnego i zdyscyplinowanego. W naszym przykładzie swobodny jest ciąg muzyczny, z którego składa się wielokrotnie powtórzony model kanonu, natomiast zupełnie, idealnie wprost zdyscyplinowane jest pionowo-poziome ujęcie kanonu (zauważmy, że co cztery odstępy pojawia się statystycznie niemal identyczny pion; oczywiście widać to dokładniej w tej partii przykładu, w której mamy do czynienia z pełnym, 36-głosowym kompleksem pionowym).

e

Z podanego przykładu wybierz dwa piony w miejscu pełnego zgęszczenia materiału; porównaj je z sobą, uwzględniając różnice walorowe w wypadku występowania tej samej postaci poziomej na innej wysokości dźwiękowej itp.

c

Biorąc za punkt wyjścia katalog wybranych środków (sporządzony prekompozycyjnie), skomponuj kilka różnych wielogłosowych kanonów politechnicznych (co najmniej 8-głosowych).

## 118

q

Muzyka poliwersjonalna

i

Idea muzyki poliwersjonalnej wypływa z faktu, że muzyka sama domaga się otwartości, że nie można jej zamknąć w jakimś jednym układzie, jeśli układy podobne są możliwe, a co więcej, jeśli niektóre z nich mogą (czy są) nawet lepsze niż te, które wynikają z naszej zawsze czymś determinowanej decyzji. Przykłady muzyki poliwersjonalnej: 702—705.

d

Muzyka poliwersjonalna służy przede wszystkim poszerzeniu informacji. Zamykanie utworu w ramy definitywnego układu nie spełnia warunków, które stawiamy współczesnej muzyce, w takich bowiem wypadkach muzyka organizuje się jednostronnie, co dzieje się ze szkodą dla kompozytora szczególnie wtedy, gdy stać by go było na realizowanie wielu różnych idei (co zresztą jest praktycznie nieosiągalne, gdyż trudno wyobrazić sobie, że kompozytor chciałby zupełnie uniezależnić swoją twórczość od możliwości prezentacji, od wykonań itd.). Komponując muzykę o różnych wersjach, otwieramy sobie dostęp do penetracji tych zakresów, które w najwcześniejszej świadomości kompozytora uchodzą za najbardziej płynne. Muzyka poliwersjonalna ma większe znaczenie dla kompozytora niż dla słuchacza, co jednak wcale nie obniża jej wartości.

c

Skomponuj fragment kwartetu smyczkowego w sześciu różnych wersjach, zachowując stale pewną warstwę muzyki jako układ niezmienny.

## 119

q

Komponowanie akcji muzycznych

i

Muzykę — jej przebieg — możemy sobie wyobrazić jako akcję w czasie (przykłady: 706 i 707, bardziej rozwinięte formy: 708). Komponujemy wówczas „wzdłuż" czasu, nie wdając się w decyzje na temat jego wypełnienia. Najlepszym sposobem prezentowania akcji muzycznych jest komponowanie metodą grafiki muzycznej (m. in. specjalnie dobranym sposobem muzycznej stenografii: przykłady 709—711). Przykłady 712—714 ilustrują sposób graficznego przedstawienia muzyki, którą można wypełnić różnym materiałem, uzyskując w ten sposób stałą możliwość odnowienia jej substancji.

d

Komponowanie akcji muzycznych przenosi nas w sferę działania niezależnego od elementarnych metod zestawiania muzyki z cząstek. Teraz sprawa rozgrywa się inaczej: kompozytor kształtuje coś w rodzaju katalogu środków, które zestawia bądź sukcesywnie (przykłady 706, 707, 708), bądź bardziej niezależnie czasowo (typowy przykład: 711); oznacza to odchodzenie od konkretyzacji i aproksymacji w sferę działania oderwanego od jakiegokolwiek porządku (przykłady 713, 714 są najbardziej rozwiniętym wzorem takiego komponowania).

c

Skomponuj dłuższy utwór w formie programu akcji muzycznej, pozostawiając (dzięki otwartej grafice) spory margines wypełnienia go różnym materiałem.

## 120

q

Uwagi końcowe

i

Zadaniem twórczego kompozytora jest badanie możliwości muzyki, wykrywanie związków mogących zachodzić w jej materiale, tworzenie wreszcie rezultatów dźwiękowych i estetycznych, których dotąd nie było. Niniejsza książka nie pretenduje do wyczerpania problemu możliwości muzyki, ponieważ nie leży to w możliwościach jednego człowieka. Obszar możliwości muzyki jest ogromny i nie da się objąć jednym spojrzeniem. Dlatego też po napisaniu tej książki żywi autor — obok nadziei, że zostanie dobrze zrozumiany i że to, co ma do powiedzenia w kompozycji, przyda się innym — również tę nadzieję, że rozpoczęty przez niego trud badania możliwości kompozycyjnych muzyki podejmą inni, zachęceni nowymi perspektywami w tym zakresie. Współczesna konwencja jest mała i płaska, nowe możliwości — ogromne. Po nie należy sięgać, nie zapominając, że prawdziwa sztuka rodzi się z niepokoju, z poszukiwań.

## indeks przykładów

liczba w nawiasie oznacza numer przykładu