

Hanna Kulenty-Majoor

Autoreferat

*

MOJA FILOZOFIA MUZYKI

*

Hanna Kulenty-Majoor

Autoreferat

*

MOJA FILOZOFIA MUZYKI

*

WARSZAWA / 2015

Spis treści

Moja filozofia muzyki * 5 *

Moja filozofia czasu * 8 *

Techniki kompozytorskie * 16 *

Podsumowanie obecnej techniki kompozytorskiej * 21 *

*Moja twórczość po doktoracie z wyszczególnieniem **Trumpet Concerto No. 3*** * 26 *

Trumpet Concerto No. 3 na trąbkę i orkiestrę symfoniczną * 28 *

Podsumowując * 31 *

Moja filozofia muzyki

Jestem kompozytorem polsko-holenderskim.

Wolnym twórcą, od mniej więcej 1985 roku, kiedy to kończyłam studia kompozytorskie w Warszawie. Od 1992 roku mieszkam również na stałe w Holandii. Również – bo nigdy nie wyemigrowałam z Polski i nie zamierzam.

Łącząc życie w dwóch krajach, łączę dwie kultury, ba, uczestniczę i funkcjonuję w dwóch kulturach i to nie tylko muzycznych. Takie funkcjonowanie pozwala mi na szersze spojrzenie na świat w ogóle, w całości. Świat muzyki, świat stosunków międzyludzkich, świat wrażliwości ludzkiej.

Do tego przyczynia się również moje bogate życie artystyczne i bardzo duży dorobek kompozytorski. Przez to, że moja muzyka wykonywana jest na świecie, z każdym utworem, z każdym wykonaniem zdobywam nowe doświadczenia, nowe porównania, nową wolność, dystans i pokorę.

Właśnie, porównanie i wolność artystyczna, którą na szczęście udawało i udaje mi się utrzymać, daje mi dystans do rzeczywistości. Jakże to ważne mieć dystans? Jakże to ważne mieć pokorę? Jakże to ważne robić swoje bez względu na panujące mody, układy? Jakże to ważne móc tworzyć.

Bez pokory, pokonując nowe wyzwania nie zaszłabym nigdzie. Bez szacunku do tradycji muzycznej (bo o muzyce głównie mowa) nie zaszłabym nigdzie. Kręciłabym się jak mysz po walcu w zakamarkach wymierających technik kompozytorskich, które te tradycje muzyczne nie zawsze szanowały...

Jakże to ważne móc skupić się na wrażliwości ludzkiej (w ogólnym tego słowa znaczeniu) bez względu na szerokość i długość geograficzną.

Jakże to ważne móc skupić się na muzyce, która przez wrażliwość jest powodowana i wrażliwość powoduje...

Właśnie, wrażliwość i muzyka. Wrażliwość i emocje. Emocje i muzyka. Muzyka i fizyka? Czy tylko? Czy to wystarczy? A może, albo właśnie muzyka i metafizyka?

Muzyka łączy się z wrażliwością, a przynajmniej powinna. A jeżeli łączy się z wrażliwością, to również z emocjami. Nie da się tego przeskoczyć. Nie da się i już. Nie ma muzyki bez emocji, nie ma emocji bez wrażliwości (tak jak nie ma pieniędzy – papierków bez pokrycia w złocie). Nie ma muzyki bez metafizyki.

W XX wieku próbowano stłamsić emocje, wyeliminować. Modernizm był zaprzeczeniem romantyzmu, gdzie emocje przecież sięgały zenitu? Z jednej strony, trudno się dziwić – każde przesilenie bywa męczące, ale z drugiej strony, dlaczego zaprzepaszczać wszystko? Dlaczego nie utrzymać balansu? Dlaczego w zapętleniu post-serialnych technik i ultra-modernizmu musimy wyśmiewać to, co nas np. wzrusza?

To tak, jakbym powiedziała sobie – od dzisiaj nie jem, albo nie śpię, albo już nigdy nie zapłacę... Cóż za hipokryzja, brak pokory i szacunku? Błąd.

Dlaczego mamy sobie odmawiać czegoś, co jest nam potrzebne? Co jest ludzkie?

Dlaczego wzruszenie, piękno i dobro tak nisko jest oceniane?

Po co mamy ciągle coś psuć, żeby zaczynać od nowa i dochodzić do tych samych wniosków i wartości? Czy nie szkoda czasu? Przecież zajdziemy dużo dalej wykorzystując dobrą energię z przedłużenia *kultu i kultur* – ewoluując, a nie ciągle walcząc?

Przecież „zmieścimy” się wszyscy?...

A z drugiej strony, jak popatrzymy do czego doszliśmy, to czy naprawdę jesteśmy z tego w pełni zadowoleni?

Chyba nie do końca, skoro muzyka na świecie zaczyna się wreszcie i na szczęście „umuzyczniać” i poruszać w nas ludziach takie struny, które powinny być poruszane bez fałszywego wstydu.

Człowiek zbudowany jest na zasadzie struny. Tak, struny „pitagorejskiej struny”, która dzieli się na dwie, trzy, cztery itd. części, gdzie im mniejszy stosunek liczbowy, tym doskonalszy interwał.

Komórka ludzka też jest najprostszą i najczystsza formą życia. Wszystko tam się zmieści...

Spektra wszystkich wynikających z podziału linii komórek człowieka przy odpowiednim ułożeniu tworzą całość. Świętą całość, ale tylko wtedy, kiedy zachowamy pewien święty porządek w ułożeniu wszystkich elementów współdziałających ze sobą. Dlaczego pewien? Bo zakładający pewną dowolność (nikt nie jest przecież taki sam, chyba że klon). Święty porządek musi być zachowany pod każdym względem – również emocjonalnym, a co za tym idzie – również duchowym. Jeżeli te warunki *nie* zostaną spełnione, to człowiek albo będzie upośledzony, albo w najgorszym przypadku nie będzie żył. Powinniśmy o *tym* pamiętać. Także w muzyce.

W muzyce, jeżeli nie zostaną uszanowane pewne zależności i warunki, muzyka nie będzie muzyką, a tylko zestawem dźwięków bez pokrycia. Umrze śmiercią naturalną nie wzbudzając emocji w słuchaczach, a tylko strasząc swoją złą energią, a raczej jej brakiem.

Ale jak ułożyć te spektra i jak to zgrać, aby nasze ludzkie struny drgnęły? Jak zachować porządek „istnienia” muzycznego w takiej skali i proporcjach, żeby nie stracić tej boskości? Żeby fizyka dźwięku była również jego metafizyką?

Od wielu lat nad tym pracuję i szlifuję swoje odkrycia, jak widać nie tylko warsztatowe. Od wielu lat mój język muzyczny ewoluuje. Również w swojej estetycznej formie, która wynika tylko i wyłącznie z mojej filozofii. Nigdy odwrotnie. Nie „bawię” się dźwiękiem dla samego brzmienia, dostosowując do tego mądre teorie. Dźwięk jest mi potrzebny, żeby zobrazować moje niezakłócone żadną niechcianą energią, czy modą wizje.

Ale trzeba przestrzegać parę zasad, żeby dokonywać kolejnych odkryć. Trzeba przede wszystkim być pokornym, bo tylko wtedy możemy wsłuchać się w kosmos. Intuicją wsłuchiwać się w kosmos. Dajmy jej szansę... Mózg ją wcześniej czy później dogoni i zweryfikuje... Nie bójmy się tego.

Uszanujmy też święty porządek wypracowany przez kult i kultury. Zachowajmy proporcje wypracowane przez wieki. Utrzymujmy szacunek, pokorę i równowagę, ale jednocześnie otwierajmy się i ewaluujemy, tworząc rzeczy nowe i świeże. Ewoluuujemy, a nie *tylko* zaprzeczajmy.

Eksperymentujmy – ewaluując, próbując nowych technik, nowych instrumentów itp. Zachowajmy siebie i swoją wrażliwość nieskażoną niczym i nikim. Bądźmy wiernymi własnej filozofii. Ściśle przestrzegajmy reguły i nieściśle lawirujmy w widełkach dowolności własnej wyobraźni.

Potraktujmy z dobrodziejstwem, że to, co wydaje nam się nielogiczne, jest logiczne, ale poza zasięgiem naszego niewykorzystanego w 97% mózgu.

I nie myślmy, że coś, co wydaje się na pierwszy rzut oka (mózgu) nielogiczne, nie ociera się o boskość? Ociera lub nie? To zależy od naszej intuicji i od naszego talentu, którym warto zaufać...

Łączmy więc przeszłość z przyszłością jak najbardziej i na szczęście. Doświadczajmy boskiej teraźniejszości. Przedłużajmy tę teraźniejszość wchodząc w jej magiczny trans. Trans, który jest miernikiem czasu i jego wszelkich wymiarów. Również w muzyce.

Właśnie, muzyka i czas... muzyka i trans... to też nierozzerwalne.

Moja filozofia czasu

Czas i jego wszelkie Wymiary. Skoro wymiary, to czy i jak możemy go / je zmierzyć?
Dlaczego to fenomenalne zjawisko wzbudza tyle emocji?

Głowi się Platon, głowi Arystoteles i inni filozofowie, zadając sobie pytania, na które nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Platon twierdzi, że czas powstał wraz z niebem, a niebo według niego ma gdzieś swój początek. Arystoteles z kolei twierdzi, że wszyscy filozofowie z jednym wyjątkiem zgadzają się, że czas jest wieczny, a jego fenomen polega na ciągłym ruchu. Jest ruch – jest zmiana – jest czas. Nie ma ruchu – nie ma zmiany – nie ma czasu, bo czas nie istnieje bez zmiany i bez ruchu. Tylko co zrobić z tym „przed” i „po”? Ano związać terażniejszością.

I podczas gdy Arystoteles przekonywał nas o ruchu i zmianie dla uzyskania definicji muzyki i czasu (również) muzycznego, to Archimedes z kolei uważał, że czas muzyczny, tak jak i czas w ogóle to zjawisko doświadczalne, osadzone w porządku natury. Muzyka jest fenomenem porządku natury.

Heraklit z Efezu nie wiedząc jak ująć zjawisko upływającego czasu, porównał go do płynącej rzeki, a Isaac Newton nauczał, że absolutny matematyczny czas płynie sam przez się niezależnie od niczego. Ale już Gottfried Wilhelm Leibniz twierdził, że czas i przestrzeń nie istnieją w sensie absolutnym, lecz są złudzeniami. *

Można by wymieniać i wymieniać. Jakby się temu nie przyjrzeć, to i jeden, i drugi, i następny filozof ma rację.

Każdą teorię na swój sposób odczuwam właściwie, ale niekompletnie. Czyżbym była łącznikiem?

Chcę to widzieć *kompletnie*. Czuć i słyszeć *kompletnie*.

Dlatego drążę w muzyce, bo muzyka jest dla mnie najlepszą, najszybszą, najbardziej abstrakcyjną, zmysłową i duchową formą wypowiedzi.

Muzyka jest moim najwygodniejszym językiem, żeby odpowiedzieć, a przynajmniej spróbować odpowiedzieć na tych kilka, jakże kluczowych i egzystencjalnych pytań.

Gdzie czas ma swój początek i gdzie koniec? Dlaczego w określonych strefach czasowych podporządkowany jest on perpetuum zależnym od pory roku, nocy i dnia?
Co wpływa na początek różnych zjawisk, ich rozwój i przemijanie?

Czy czas możemy zatrzymać? A może go spowolnić, zwłaszcza wtedy, kiedy jesteśmy w stanie szczęśliwości – właśnie, ta boska terażniejszość (chwilo trwaj), albo przyspieszyć, kiedy jesteśmy nieszczęśliwi?

* Stańczyk Antoni – „Filozoficzne inspiracje w rozumieniu czasu muzycznego”,

Musica Iagellonica 2013, ISBN 978-83-7099-188-3 str. 49.

Arystoteles – „Dzieła wszystkie”, Fizyka-Księga VIII, 251b, Działa Wszystkie, t. 2.

Przekł. K. Leśniak. PWN W-wa 1990

A może jesteśmy w stanie przeskoczyć pewne strefy czasowe, które mają swój rytm, systematykę i określony puls? A może jesteśmy w stanie przeskoczyć czas liniowy, zwany czwartym wymiarem, którego definicję zasugerował nam Einstein i przejść do jego innych, większych wymiarów? I to (że tak powiem) za życia?...
Co to w ogóle jest czas i ile ma wymiarów? Bo to, że ma wymiary – tego jestem pewna.

Obojętnie, jaką teorię przyjmujemy, czy czas jest, czy nie? Czy płynie nieskażony niczym, czy tylko dzięki ruchowi? Czy jest złudzeniem, czy nie?
Jedno jest pewne, skoro istniejemy, to go *zauważamy*. Mało tego, chcemy go określić i zmierzyć. Gdybyśmy nie istnieli, to czy czas jest, czy nie, nie miałoby znaczenia? Przecież mógłby sobie płynąć bez względu na to czy istniejemy, czy nie? Albo nie płynąć? Ale skoro jednak zauważamy czas, to znaczy, że jest. Tylko jaki?
A może jest ich więcej? Tylko my o tym *jeszcze* nie wiemy? Domyślamy się? Szukamy? Ja się domyślam, ba, wiem to na pewno. Spróbuję to udowodnić najpierw filozoficznie, a potem muzycznie, opisując jeden z moich ostatnich utworów. Ale to za chwilę...

Na razie trochę teorii.

Jak wiemy mamy cztery wymiary: długość, powierzchnię, objętość i czas. Nazwijmy czas – T (od time), a ściślej T^1 . Dlaczego T do pierwszej potęgi? Dlatego, że żyjemy w czasie *liniowym*, a nie *powierzchniowym*, czy *przestrzennym*. (Czy aby nie?).
Żyjemy w czasie liniowym w tym sensie, że istnienie ludzkie zaprogramowane jest na czas liniowy. Bo przecież rodzimy się i umieramy.
Nie możemy się cofnąć do naszej młodości, ani nie możemy przyspieszyć naszej naturalnej starości. Taśmę muzyczną, czy filmową możemy odegrać od końca do początku, ale życia ludzkiego nie.

Czas muzyczny, jakiego w *większości* doświadczamy, też należy do czasu liniowego. Słuchamy utworu od początku do końca i nawet, jak go odsłuchamy od końca do początku, to odsłuchamy go w kolejności upływu sekund, biologicznego rytmu – zegara natury. Naszej ziemskiej natury. Spojrzymy na zegarek i powiemy – o, upłynęło np. dwadzieścia minut?

Zdarzenia muzyczne mają tu swój początek i koniec.

Czas muzyczny więc, jakiego w *większości* doświadczamy, jest czasem realnym, w którym żyjemy. Realnym, bo liniowym. Czwartym wymiarem. Muzyka, którą słyszymy w realnym czasie czwartego wymiaru, brzmi w przestrzeni, ale przestrzeni również naszej, bo ziemskiej. Muzyka przebiegająca w realnym czasie czwartego wymiaru, brzmi również w wymiarze trzecim zwanym objętością. Czwarty wymiar brzmi w 3 D.

Tu pozwolę sobie na spostrzeżenie.

Człowiek ma dwoje oczu i dwoje uszu. Za pomocą tych organów funkcjonujących jednocześnie i bez zastrzeżeń widzi i słyszy w 3 D – czyli przestrzennie, objętościowo, a nie w 2 D – czyli powierzchniowo, co mogłoby mieć też logiczne wytłumaczenie –

funkcją dwóch wymiarów – parametrów jest powierzchnia. Dopiero jeżeli zasłonimy jedno oko, widzimy „powierzchniowo”, czyli w 2 D. Jeżeli zasłonimy jedno ucho, słyszymy „powierzchniowo”, czyli monofonicznie.

Przestrzeń 3 D, w której więc widzimy, słyszymy i funkcjonujemy i próbujemy ją nieustannie polepszać i rozszerzać (co jest zrozumiałe i nieuniknione) i tak będzie zawsze przestrzenią 3 D.

Podążając dalej za tymi spostrzeżeniami, logicznie byłoby również, gdybyśmy posiadali nie dwie, a trzy gałki oczne i trzy małżowiny uszne do uzyskania 3 D? Mamy jednak parę oczu i parę uszu, a nasz mózg jest tą trzecią siłą – parametrem, tym trzecim wymiarem łączącym.

Słyszymy więc *stereofonicznie*, a takie wynalazki jak kwadro (czy więcej) – fonie są tylko próbą polepszenia jakości 3 D.

Przy okazji pragnę dodać, że często zastanawiają mnie takie mowy – czas, przestrzeń, inna przestrzeń, lepsza przestrzeń, bo porozstawiamy instrumenty po całej sali koncertowej...

Czy takie dyskusje, które prowadzą do zastanowienia się, czy rzeczywiście osiągniemy inną, lepszą przestrzeń poprzez inne rozstawienie instrumentów na sali, będą jednocześnie potwierdzeniem osiągnięcia innej właściwości przestrzeni, a przez to innej rzeczywistości?

Czy inna przestrzeń w ogóle istnieje w *takim* pojęciu naszego realnego świata?

Otóż nie. Innej przestrzeni w realnym świecie na pewno nie uzyskamy w rozumieniu dosłownym. Jedynie lepszą jej jakość, bo może i będziemy się rozglądać dookoła, może jakość brzmienia wyda nam się lepsza, ale i tak nie zmieni to faktu, że przestrzeń, czyli trzeci wymiar, jest tylko przestrzenią – objętością, w której jesteśmy i w której jest muzyka. Muzyka trwająca od początku do końca w swoim liniowym czasie i bycie. Tak więc lepsze lub gorsze w jakości 3 D będzie zawsze tylko naszym, ludzkim i ziemskim 3 D. Innej przestrzeni na pewno nie uzyskamy w realnym świecie. Ale w *nierealnym*... jak najbardziej.

Może więc warto pokusić się i postarać, żeby wyjść poza ludzką, realną rzeczywistość? A przynajmniej *spróbować* ?

Wcześniej powiedziałam, że czas muzyczny – liniowy doświadczamy w *większości*.

Dlaczego w większości doświadczamy czas liniowy w ogólnym tego pojęcia znaczeniu?

Dlatego, że w *mniejszości* doświadczamy czas (i to nie tylko muzyczny) do potęgi drugiej – T^2 , czas do potęgi trzeciej – T^3 i dalej.

I nie należy tego w jednej linii łączyć z wymiarami ziemskimi, w których *też* zawarte są potęgi.

Doświadczamy czasy: T^2 , T^3 i dalej, *niestety* jeszcze w *mniejszości*, bo po pierwsze człowiek w swej biologicznej naturze nie jest „w większości”, czyli zasadniczo zaprogramowany i przez to skonstruowany na życie w *innych* czasach, a po drugie, jeżeli nawet mózgi niektórych ludzi mają większe „widelki” jakiegokolwiek odbioru kosmosu – tzw. przypływy geniuszu (co było, jest i będzie), to i tak masa przeciętnych wyrówna te różnice...

Spójrzmy w tym momencie na historię? Gdyby takich geniuszy, jak Budda, Chrystus czy Mahomet *wysłuchano* właściwie i do końca, nie mielibyśmy wojen krzyżowych, a być może posiadalibyśmy tajemnicę wieczności i nie tylko. Nasze mózgi mogłyby rozwijać te niewykorzystane procenty, otwierać „anteny” skierowane na inne rzeczywistości i inne wymiary czasu. Myślę, że teleportacja nie byłaby problemem, tak jak zmiany cząsteczkowe, konieczne do *całkowitego* przejścia z czasu np. T^2 do czasu np. T^3 , T^4 , T^5 , itd. Rozszerzę ten temat za chwilę...

Teraz pozwolę sobie na postawienie pierwszej tezy:

Jeżeli czas liniowy, a więc czwarty wymiar, który znamy i w którym jesteśmy i który nazwę – T jest zbiorem takich podzbiorów jak wymiar pierwszy – długość, którą nazwę X , wymiar drugi – powierzchnia, którą nazwę XY i wymiar trzeci – objętość, którą nazwę XYZ i wyjdzie nam taka zależność / równoległe istnienie – $X - XY - XYZ - T$, to czas liniowy do potęgi pierwszej, który nazwę czwartym wymiarem do potęgi pierwszej – T^1 jest zbiorem takich podzbiorów jak: wymiar pierwszy – długość do potęgi pierwszej, którą nazwę X^1 , wymiar drugi – powierzchnia do potęgi pierwszej, którą nazwę XY^1 i wymiar trzeci – objętość do potęgi pierwszej, którą nazwę XYZ^1 i wyjdzie nam zależność: $X^1 - XY^1 - XYZ^1 - T^1$.

(Dodam tylko, że nazwa „zbiór i podzbiory” nie jest może perfekcyjnym określeniem, ale skorzystam umownie z tego hasła, bo jest mi po prostu najwygodniej).

Faktem jest, że taka zależność istnieje na pewno. Żyjemy w czasie – czwartym wymiarze liniowo, tak jak i pozostałych wymiarach długości, powierzchni i objętości żyjemy również *liniowo*. Liniowo w tym sensie, że na „ziemskich” warunkach.

Nie szkodzi, że w swoim zapisie i właściwościach ziemskich wymiary te mają potęgę. Życie nasze wraz ze swoimi ziemskimi potęgami jest liniowe. Zatem zależność $X - XY - XYZ - T$ jest *tym samym* co zależność $X^1 - XY^1 - XYZ^1 - T^1$.

Przy czym cyferki dodane służą mi tylko po to, żeby odróżnić (i to bardziej wizualnie niż pojęciowo) różne, dalsze wymiary czasu / czasów wraz ze swoimi „podzbiarami” – o czym już za chwilę...

Taka sama więc teza, druga teza dotyczy innych wymiarów czasu. Teza, w którą głęboko wierzę, ba, odczuwam to i próbuję nazwać:

Zależność czasu do kwadratu ze swoimi „podzbiarami”, a więc $X^2 - XY^2 - XYZ^2 - T^2$ odbywa się na *takich samych* zasadach jak zależność czasu do sześciastu wraz ze swoimi „podzbiarami”, a więc $X^3 - XY^3 - XYZ^3 - T^3$ i tak dalej.

Jeżeli przyjmiemy, że czas liniowy – T^1 jest czasem *realnym*, bo w nim żyjemy, to czas do do kwadratu – T^2 , czas do sześciastu – T^3 i czas do większej potęgi / potęg są czasami *nierealnymi*, bo w nich nie żyjemy. (Na ogół nie żyjemy...). Czas do potęgi jest więc czasem nierealnym w naszym ludzkim pojęciu, ale czy nieistniejącym?

Tu miałabym wątpliwości, bo skoro na własnej skórze odczuwam coś więcej, to znaczy, że coś więcej jest na rzeczy. Coś, co na szczęście nie tylko ja jedna i ani nie ja pierwsza i nie ja ostatnia odczuwam i odczuwać będę?...

Jak wyobrazić sobie czas nierealny w ogólnym tego pojęcia znaczeniu?

W bardzo (w sumie) prosty sposób. Ziemia nasza, planeta obraca się wokół własnej osi w ciągu 24 godzin. Tak więc doba ma zawsze 24 godziny, a rok 365 dni – bo tyle trwa obieg naszej planety wokół Słońca.

Gdyby ruch Ziemi został przyspieszony lub opóźniony (spowolniony), krótko mówiąc zachwiany, wszystkie proporcje by się zmieniły i teoretycznie znaleźlibyśmy się w czasie nierealnym, gdyż *nienależącym* do właściwości Ziemi. Dlaczego teoretycznie? Bo praktycznie nikt i nic by nie przeżył / przeżyło w takim nagłym zakłóceniu sił natury. Gdyby jednak okazało się, że ktoś lub coś przeżyło taką nagłą turbulencję czasową, to czas nowy, czas jakiego by ktoś lub coś doświadczało, płynąłby na innych warunkach. Szybciej albo wolniej. Ale nadal *liniowo*. To tak, jakbyśmy przenieśli się na orbitę Merkurego albo Marsa. Czas upływa tam szybciej lub wolniej w stosunku do tego, co znamy, ale ciągle liniowo. Bo doba czy rok kończy się i zaczyna. Trwa tylko *inaczej*. Czas nierealny może być jak widać również czasem liniowym.

Jeżeli czas liniowy T lub T^1 , który znamy i odczuwamy jako realny – bo na naszej planecie może być również czasem nierealnym – bo poza granicami naszej planety i stać się na nowo realnym – jeżeli za te granice naszej planety się przeniesiemy, to czas T^2 , czy czas T^3 i dalej też mogą współtworzyć *takie* zależności. T^2 , T^3 i dalsze, które na warunkach ziemskich wydawać się mogą czasami nierealnymi, nabierają cech czasów realnych w momencie ich *rozpoznania i odczucia*.

Jak zatem rozpoznać czas np. do kwadratu czy do sześcianu, który *również* jest czasem nierealnym w tym znaczeniu, że nie odczuwalnym przez większość?

A może jednak realnym, bo odczuwalnym przez mniejszość? Ciągłe jeszcze „niestety” odczuwalnym tylko przez mniejszość?

A może i dobrze, że tylko nieliczni to czują? Pytania egzystencjalne...

W każdym razie ja się poważnie zastanawiam, czy aby na pewno żyjemy *tylko* i wyłącznie w czasie liniowym? Czy nie żyjemy *również* w czasie powierzchniowym, czy czasie przestrzennym?

Przynajmniej czy nie *zdarza* nam się również bywać w czasie powierzchniowym, czy przestrzennym? Jak *to* rozpoznać w naszych ziemskich warunkach? Jak *to* wyczuć (że tak powiem) – jeszcze *za życia*? Naszego ziemskiego życia?...

I tu teza trzecia:

Myszę, że musimy :

Najpierw przyjąć tę zasadę, że czas do kwadratu – T^2 jest nałożeniem się – „powierzchnią” (funkcją) dwóch różnych czasów liniowych, czas do sześcianu – T^3 jest nałożeniem się – „objętością” (funkcją) trzech różnych czasów liniowych i tak dalej.

Przy czym czasy linowe, czyli czasy do pierwszych potęg – T^1 nakładają się na siebie tworząc T^2 , T^3 i dalej. Ale *również* dalsze wymiary czasów, czyli T^2 , T^3 i dalej nakładają się na siebie tworząc kolejne potęgi i kolejne nowe wymiary czasów. Czyli np. $(T^2)^2$, $(T^3)^2$. Czy np. $(T^2)^3$, $(T^3)^3$ i tak dalej.

Czyli, jeszcze raz:

Najpierw musimy przyjąć tę zasadę, że nałożenie się na siebie co najmniej dwóch czasów i to niekoniecznie liniowych tworzy następny jego wymiar (funkcję, potęgę).

A *następnie* musimy próbować to wszystko rozpoznać, odczuć i przyswoić tak, aby czas dotychczas *nierealny* stał się czasem *realnym*.

Cały „trick” polega na tym, żeby odczuć te czasy *jednocześnie*. Przy czym czasy mogą być różne. Długie, krótkie, równe. Teoretycznie nie liczą się długości czasów, ale ich (właśnie i przede wszystkim) *funkcje*. Powinnyśmy odczuwać funkcje tych czasów, te nałożenia się na siebie czasów o różnych długościach, jak np. (nazwę to umownie) czas Ziemi i czas Merkurego albo czas Ziemi, Merkurego i Marsa *jednocześnie*.

To jednoczesne odczucie różnych czasów, niekoniecznie liniowych daje nam *dopiero* inny jego wymiar. Inną jego powierzchnię, inną jego objętość, inną jego potęgę i zupełnie inną jego *przestrzeń*.

W tym momencie słowo „przestrzeń” nabiera nowego znaczenia. Nie pokrywa się, jak do tej pory ze znaczeniem pojęcia „objętość”. Ludzka objętość...

Otrzymujemy przestrzeń o innej właściwości i innej rzeczywistości. Przy czym inny / nowy wymiar czasu, który do tej pory był czasem nierealnym, w momencie rozpoznania, odczucia i przyjęcia staje się czasem realnym. Czas nierealny staje się czasem realnym przy jego *przyswojeniu i rozpoznaniu*.

Jednoczesne odczuwanie tych nałożeń czasowych (niekoniecznie o różnych długościach) może być / jest odczuwalne również w muzyce.

Te same czasy są odczuwalne w muzyce, bo człowiek przecież muzykę tworzy. Człowiek tworzy muzykę zawierającą inne wymiary czasu / czasów pod warunkiem, że te inne czasy, te inne wymiary *rozpozna i odczuje*.

Może być jeszcze taka możliwość, że to muzyka zawierająca inne wymiary czasu zawładnie człowiekiem? Nie wykluczam takiej możliwości, skoro sama jestem zaplątana w ten temat właściwie od urodzenia? Nieważne co jest pierwsze – jajko czy kura. Ważne, że przyjmuję teorię czasów do potęg. To mi zostało niemalże *narzucone*. Wystawiam więc swoje „antenę” na kosmos i z pokorą staram się przyjmować te fale.

Piszę muzykę, staram się pisać muzykę będącą funkcją kilku czasów np. Ziemi, Merkurego czy Marsa (jak już to wcześniej umownie nazwałam) i to jest... (że tak powiem) – „mniej straszne”. (Wyjaśnię to później).

Ale piszę też muzykę z funkcją czasów o równej długości. Funkcją kilku czasów o równej – liniowej, bo „ludzkiej” długości. Muzykę z funkcją czasów różnych ludzkich żyć. Odczuwam różne ludzkie byty jednocześnie i to jest... (powiedzmy) „bardziej straszne”, aczkolwiek możliwe do zaakceptowania i wykonania zadania.

Wyjaśniam:

Krótko mówiąc, jeżeli „oszukamy” nasz mózg i przestawimy się również na inny, np. 36 godzinny czas dobowy (niekoniecznie tak długi jak na Marsie...), to po jakimś czasie nasz organizm zacznie się przyzwyczajać do innej rzeczywistości i w końcu się przyzwyczai. Teraźniejszość, a więc łącznik między przeszłością a przyszłością, *wydłuży* się.

Jeżeli nie stracimy przy tym dobrej i *tylko* dobrej energii, to wydłużająca się terażniejszość będzie wydłużającym się szczęściem. Nirwaną. W końcu dążymy do wydłużającego się szczęścia, a nie do jego skracania?

Tak więc dłuższe czasy będą zawsze „bardziej atrakcyjne”, bo o dziwo starzejemy *tam* się też wolniej. Czyżby dobra energia, coraz lepsza energia, boska energia spowalniała, czy nawet zatrzymywała ziemskie tarcie?

Jednocześnie żyjemy również w 24 godzinnym rytmie dobowym, bo tak mamy i już. Wstajemy rano, a wieczorem idziemy spać.

Jeżeli uda nam się utrzymać funkcję tych dwóch czasów żyjąc w jednym, a czując drugi, to jest dobrze. Jeżeli uda nam się utrzymać funkcję trzech czasów i więcej, niekoniecznie liniowych, to jeszcze lepiej. Przy czym większe czasy (liniowe i nie tylko liniowe) dają nam nie tylko dłuższą terażniejszość, w której jeśli dobrze (że tak powiem) zadbamy, wydłuży się też poczucie szczęścia. Dłuższe czasy dają nam lepszy dystans i balans i to, że w poczuciu dłuższego życia, poprawimy przede wszystkim jego jakość i wartość.

Trwajmy więc w boskiej terażniejszości, w jej transie, w terażniejszości, która tak naprawdę najbardziej się liczy. Chwilo trwaj... (To ta „mniej straszna” funkcja czasów).

Jeżeli z kolei „oszukamy” nasz mózg w tym sensie, że pozwolimy własnym „antenom” odbierać *różne* fale, to nie jest wykluczona możliwość skontaktowania się z falami innych bytów?

Być może ludzkich bytów, które już żyły? Albo żyć będą? Albo może żyły, żyją i żyć będą jednocześnie?

Trudno to sobie wyobrazić, ale z drugiej strony takie pojęcia jak duchy, życie po życiu, reinkarnacja czy *déjà-vu* nie ja wymyśliłam, i jeżeli odczuwam funkcję różnych czasów liniowych, różnych ludzkich żyć, będąc np. w roku 2015, a widząc jednocześnie zdarzenia z roku np. 1926, to tylko się cieszę.

Cieszę się, że nie tyle żyję, ale *uczestniczę* w czasie np. do kwadratu, czy dalszych potęg. (To ta bardziej „straszna” wersja odczuwania przeze mnie czasów do innych potęg).

Jedno jest pewne, w muzyce brzmi to *podobnie*.

Tak więc, pisząc muzykę, zapisując dźwiękami moją filozofię, szukając w dźwiękach wypadkowych moich odczuć, przeżyć i przemyśleń staram się pisać muzykę w dłuższych czasach i tych raczej „pozaziemskich”, a mniej „pozagrobowych”...

Staram się osiągnąć taki trans, który pozwoli nam poczuć tę inną, albo inne terażniejszości. Szczęśliwsze terażniejszości. Staram się pisać muzykę zawierającą inne czasy i ich inne wymiary.

Symultanicznie odczuwalne różne wszechświaty, które jednak *tu i teraz* będą wykonane.

I kiedy po skończeniu utworu obudzę / obudzimy się z transu i powiemy – ojej, ile to trwało, dwadzieścia minut, niemożliwe, czuło się krócej? – to będzie to dla mnie sygnałem, że *to wszystko* działa. Że *to wszystko* jest *prawdą*, a próba przedłużenia, zatrzymania teraźniejszości będzie próbą dotknięcia wieczności.

Jeszcze jedna teoria – refleksja, zupełnie nie związana z muzyką, ale z czasem, jak najbardziej:

Wszystko co się tak pięknie na wiosnę odradza (mówię o przyrodzie), to umiera na jesień. Czyżby? Otóż nie. Gdyby coś obumarło, to by się nigdy nie odrodziło. Umieramy więc my ludzie chyba też nie do końca i nie naprawdę, bo jednak się odradzamy? I chociaż nie jesteśmy tego bezpośrednimi świadkami, to widzi nas przyroda.

Tak jak my przyrodę widzimy odradzającą się, tak przyroda widzi odradzających się nas – ludzi. Skoro przyroda „nie ma pojęcia” o tym, że się odradza, to dlaczego my mamy mieć to pojęcie, że my się odradzamy?

Jesteśmy mimo wszystko częścią przyrody, częścią natury. Jakie to oczywiste dla nas widzieć, że przyroda się odradza. Jakie to oczywiste dla przyrody „widzieć”, że my się odradzamy. Zaufajmy przyrodzie. Zaufajmy naturze. Ja zufałam.

Techniki kompozytorskie

Zanim zacznę opisywać *Trumpet Concerto No. 3*, chciałabym krótko nakreślić moją drogę kompozytorską do momentu, w którym znajduję się teraz i piszę niniejszą pracę. W swojej pracy magisterskiej z 1985 roku pt. „Wielość w jedności, czyli sposób organizowania Wielkich Czasów” określiłam swoją pierwszą (później przeze mnie nazwaną) technikę – „Polifonia łuków”. *

Ogólnie rzecz biorąc „Polifonię łuków” definiowałam tak:

„[...] Poprzez wielość, która jak najbardziej dopuszcza nałożenie się na siebie różnorodnych wątków energetycznych, różnych klimatów, czyli łuków – jako że poszczególne warstwy muzyczne miałyby taki wykres, osiągam pewien typ polifonii formy. Zwiłokrotnienie formy. Polifonii odnoszącej się nie tyle do samego sposobu organizacji materiału dźwiękowego (faktury, estetyki, co jest przecież możliwe, choć niekonieczne), ile właśnie do sposobu organizacji całości. Całości – czyli formy, jako zbioru kilku łuków na raz. Przy czym łuki muszą być tak skonstruowane, że po ewentualnym rozdzieleniu mogłyby stanowić nawet oddzielne utwory. W tym momencie nie tyle chodzi mi o bogactwo materiału dźwiękowego, ile o sam rozwój dramaturgii.

Wielość wątków formy, wielość owych łuków formy, niezależnie od możliwej polifonii warstw w samym pojedynczym już łuku, będzie czynić kompozycję w pewnym sensie nieskończoną i niezamkniętą w odczuciu psychologicznym. [...]”

Dlaczego w pewnym sensie będzie to forma nieskończona i niezamknięta?

Dlatego, że przewidywalność związana z klarownością formy, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni w XX wieku – będzie zachwiana.

To znaczy, że jeżeli np. w takim modernizmie, gdzie muzyka na ogół przebiega na zasadzie „action – reaction” i gdzie na ogół jesteśmy w stanie przewidzieć jak się utwór rozwinie, i kiedy będziemy mogli rozluźnić na chwilę nasze zmysły i intelekt, żeby odpocząć przed kolejnym „spięciem”, czy w minimalizmie, kiedy utwór płynie po wyznaczonych falach, w których możemy się albo pozytywnie zatopić, albo „utopić”, w mojej muzyce nie będzie to takie oczywiste.

Tak więc typowa przewidywalność formy nie istnieje w mojej muzyce, ale przewidywalność na zasadzie dążenia do katharsis – jak najbardziej.

Powiem więcej – to mój cel, tak jak moim celem jest zatrzymanie, a ściślej – przedłużenie teraźniejszości, a co za tym idzie – „przedłużenie” czasu.

* Hanna Kulenty – „Wielość w jedności, czyli sposób organizowania Wielkich Czasów” – praca magisterska pisemna, stanowiąca uzupełnienie pracy magisterskiej z kompozycji napisana pod kierunkiem prof. Włodzimierza Kotońskiego. Warszawa, styczeń 1986. Biblioteka Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w W-wie.

Pisząc muzykę nie tylko w technice „Polifonii łuków” najczęściej „dowałam” energią na pograniczu niemalże wytrzymałości, żeby „odpuścić” dopiero w „logarytmie” tej spiętrzonej formy. Logarytmie polifonii łuków. Logarytmie polifonii narastających linii czasoprzestrzennych.

W pracy magisterskiej czytamy dalej:

„[...] Napięcie wytwarzające się pomiędzy poszczególnymi warstwami jest tym większe, im bardziej niezrozumiałe jest zderzenie, zestawienie tych warstw ze sobą i pozorny brak konsekwencji – w rozumieniu napięcia, dramaturgii, która oczywiście istnieje, ale jakby *poza* ramami utworu. [...]”

Właśnie, pozorny brak konsekwencji w rozumieniu, ale nie w *odczuwaniu*. I tu bardzo ważnym, jak nie najważniejszym zadaniem dla kompozytora jest wyważenie napięć pomiędzy poszczególnymi łukami. Ustalenie proporcji między nimi – na ile mogą być niezależne i abstrakcyjne w swoich związkach, a na ile zrozumiałe, czytelne i przyswajalne przez słuchacza. Pierwszego słuchacza, czyli mnie – kompozytora. (Tu muszę zaufać również naturze).

W swojej pracy doktorskiej z 2012 roku pt. „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki Polifonii czasoprzestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję” podsumowałam moją pierwszą technikę tak: *

„[...] Trzeba pamiętać o wyważonej, dobrze przyswajalnej dramaturgii dzieła (całości formy) niezależnie od jej *złożoności* i polifonii, aby po przekroczeniu pewnej granicy percepcji nie nastąpił chaos. [...]”

Tak więc, „nie odpuszczam” w swojej muzyce w momentach, kiedy tego byśmy sobie życzyli, bo tak jesteśmy przyzwyczajeni albo tak wymyśliśmy sobie i podążamy za konstrukcją, a wręcz „dowałam” – ciągnę bez wytchnienia te wszystkie swoje warstwy, łuki, czy, jak teraz nazywam – linie czasoprzestrzenne, pamiętając oczywiście o jak najdoskonalszych (w moim odczuciu) proporcjach dramaturgicznych i nie tylko dramaturgicznych.

Podkreśliłam – nie tylko dramaturgicznych, bo nie tylko dramaturgiczne proporcje są ważne.

* Hanna Kulenty – „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czasoprzestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję”. Praca doktorska pisemna, stanowiąca uzupełnienie pracy doktorskiej z kompozycji napisana pod kierunkiem prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

Warszawa 2012. Biblioteka Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

Ważne są również (że tak to nazwę) proporcje „komórkowe”, polegające na balansie w organizowaniu materiału dźwiękowego – w każdej jego komórce. A więc struktura dźwięku / dźwięków z zachowaniem porządku spectrum, faktura dźwięków, harmonia, rytm, instrumentacja, itp.

Jednym słowem – wszystkie elementy pozwalające na osiągnięcie takiej energii muzyki, jaka jest mi potrzebna dla uzyskania określonych emocji i stanu psychologiczno-fizjologicznego słuchacza.

Ponieważ stan emocjonalny słuchacza po wysłuchaniu mojego utworu, a raczej jego „przeniesienie się” do innych wymiarów czasu jest dla mnie sprawą nadrzędną, nie skupiam się w pierwszej kolejności (w niniejszej pracy) na moim warsztacie kompozytorskim. Tak jak już wcześniej wspomniałam – moja estetyka, a więc warsztat jest wypadkową mojej filozofii, a nie odwrotnie.

„Kuchnię” kompozytorską ujawnię na tyle, na ile będzie mi to potrzebne do opisania **Trumpet Concerto No. 3**. Zresztą, muzykę przecież i na szczęście można usłyszeć...

W pracy doktorskiej, gdzie starałam się podsumować moją technikę – „Polifonię czasoprzestrzenną” czytamy dalej:

„[...] Zasady tej nowej techniki są prawie takie same jak przy „Polifonii łuków”, ale ponieważ moje odkrycia czasoprzestrzenne z ostatnich dziesięciu lat są tak znaczące, dlatego liniowość i horyzontalność tych moich łuków wyparta została przez bardziej świadomą, dojrzałą i bardziej adekwatną do tych odkryć „okrągłą” wizję (formę) linii czasoprzestrzennych, nie tyle przenikających się nawzajem, ale istniejących również obok siebie. [...]” *

Co to znaczy?

Znaczy to po pierwsze, że „Polifonia łuków” została w sposób naturalny wyparta (zastąpiona) nową i ciągle przeze mnie odkrywaną techniką, którą pozwoliłam sobie spontanicznie nazwać „Polifonią czasoprzestrzenną”.

Po drugie, dotychczasowe linie – łuki są teraz okrągłymi wizjami (formami) różnych czasów. Dlaczego okrągłymi? Bo linie czasoprzestrzenne zatracają swoją linearność poprzez połączenie przysłowiowego początku z przysłowiowym końcem, tworząc przez to formy okręgu, a co za tym idzie – koła i kuli.

To oznacza po trzecie, że czasy, które odczuwam i które próbuję uwidocznić moją muzyką, i w mojej muzyce, mają formy okręgu, koła i kuli. Czyli:

Czas liniowy (T^1) będzie miał formę okręgu, czas do kwadratu (T^2) – formę koła, a czas do sześciastku (T^3) – formę kuli, „elastycznej” kuli.

Większe potęgi organizują tylko przestrzeń kulistości czasu, jego proporcji i wymiarów w zakresie (ogólnie rzecz biorąc) makro- i mikrokosmosu.

* Hanna Kulenty – „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czaso-przestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję”

A więc czy to będzie rozszerzanie wszechświata, czy jego zawężanie / zagęszczanie – na zasadzie czarnych dziur, czy rozszerzanie i zawężanie – na zasadzie „mikroskop – teleskop” to i tak sprawa ma się podobnie, logicznie i nierozzerwalnie. Żeby był wydech, musi być wdech. Żeby była energia, musi być anty-energia. Czarno-biało, yin i yang, itp.

Zresztą, to i tak nie ma większego znaczenia, w którą stronę idziemy? Czy w prawo, czy w lewo? Początek będzie końcem, a koniec początkiem. Okrąg będzie okręgiem, koło kołem, a kula kulą.

„[...] A zatem... po napisaniu kilkudziesięciu utworów w technice „Polifonii łuków” – lata osiemdziesiąte i pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zaczęłam się zastanawiać, co by było gdybym zrezygnowała z tych kilku warstw – łuków, a skupiła się tylko na jednym, dwóch lub najwyżej trzech łukach, „rozciągając” je do granic percepcji?

Postanowiłam podjąć to ryzyko. Zrezygnowałam na chwilę z tak znanej mi i bezpiecznej formy, czyli mojej sprawdzonej techniki kompozytorskiej (analizowanej przez różnych muzykologów na świecie) i zaczęłam pisać nową muzykę. Muzykę, którą nazywałam – „Transem w muzyce europejskiej”.

Dlaczego?

Bo był to mój trans, bo polsko-holenderski, a więc europejski. „Europejski Trans” – lata dziewięćdziesiąte XX wieku i początek XXI wieku.

Było to nie lada wyzwanie, bo zaczęto porównywać mnie do kompozytorów muzyki minimalistycznej. Nie mam nic przeciwko minimalizmowi, ale poza niektórymi (tylko i wyłącznie) podobieństwami czysto estetycznymi, nie było nic więcej wspólnego. Zupełnie inna dramaturgia. Oczywiście są powtórzenia, obsesyjne ostinata, ale... czy w muzyce np. dalekiego wschodu nie ma ostinat? Nie nazwiemy przecież tego minimumem? A więc obsesyjne ostinata. Tylko po co?

A właśnie po to, aby uzyskać ten inny czas... A poprzez trans poczuć choć na chwilę inną, cudowną czasoprzestrzeń. Aby poprzez trans dotknąć choć na chwilę metafizyki, tego czegoś, czego nie można tak do końca nazwać słowami. Trans... Ale jak go zdobyć, ujarzmić? Jak przekazać (przy okazji) to, co jest nam / mnie dane do przekazania? Przekazać w sposób idealny?

Czy czas do kwadratu, czas do sześcianu byłby na to próbą odpowiedzi? [...]” *

Byłby.

Ba, w moim przekonaniu byłby, bo był, jest i będzie. Jestem tego pewna.

Dlatego tyle nut wylewam na papier nutowy, a tyle słów na papier niniejszej pracy, która jak widać jest kontynuacją moich poszukiwań. Jest kolejną próbą nazwania moich odkryć na przestrzeni całego dotychczasowego życia.

* Hanna Kulenty – „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czasoprzestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję”

„[...] Fizyczne odczucie czasu do potęgi spadło na mnie podczas pisania mojej drugiej opery **Hoffmanniana** w 2001 roku.

Być może sam temat opery – siedem wybranych dni z życia E.T.A. Hoffmanna i siedem dni z życia Andrieja Tarkowskiego, przeplecionych – jedno w porządku chronologicznym (Hoffmann) i drugie od końca (Tarkowski), wpłynęło na (dosłowne) zobaczenie tej innej czasoprzestrzeni.

Być może dojrzałam do tego w swoich (jak widać) wieloletnich poszukiwaniach. Być może wpłynęły na to bardzo dziwne sny, a właściwie inna, *równoległa* rzeczywistość, której w tym czasie doświadczyłam?

Faktem jest, że po moich entuzjastycznych opowieściach o tym odkryciu ludziom, którym mogłam zaufać, większość skomentowała to porównując moją teorię do fizycznej teorii strun. (Szczepnie mówiąc, nigdy wcześniej o tej teorii nie słyszałam, ani nawet nie interesowałam się nią).

Swoje wizje przedstawiające równoległe i niezależne czasy, wychodzące jak gdyby z tego samego źródła, a płynące każdy w swoim kierunku, mogłabym porównać do wizerunku noworocznych balonów na drutach (jakie pamiętam z dzieciństwa), które wepchnięte w jakąś okrągłą bryłę (kapusta, seler, duży ziemniak?, itp.) falowały na wietrze... Co ciekawe, im bliżej okrągłej bryły, tym lepsze przyciągania i odczuwania wibracji tych balonowych drutów, a co za tym idzie – lepsze przyciąganie i odczuwanie tych różnych linii czasowych.

Krótko mówiąc, mogłam wyczuć kilka *żyć* jednocześnie, przy odpowiednim ustawieniu mojej *anteny*.

Nie chciałam wgłębiać się w tajniki fizyczne, a czym prędzej przełożyć moje odkrycia na język muzyczny. I tak, na przykładzie mojego **Piano Concerto No. 3** (2003–2004) linie czasoprzestrzenne [...] – dzisiaj – okręgi, koła i kule „[...] realizowałam minimalnym różnicowaniem materiału muzycznego w taki sposób, aby wyraźnie odczuć te różnice, a jednocześnie zachować ciągłość frazy, ciągłość transu. Np. granie bardzo szybkich przebiegów dźwiękowych na czarnych klawiszach fortepianu, żeby nieoczekiwanie przejść na granie tych samych przebiegów na białych klawiszach.

Chodzi o to, że ciągłość transu jest zachowana (musi być zachowana), a wyraźnie odczuwalne „turbulencje” dźwiękowo – strukturalne powinny sugerować jedynie wszelkie emocjonalne zmiany. [...]” *

* Hanna Kulenty – „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czasoprzestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję”

Podsumowanie obecnej techniki kompozytorskiej

No właśnie – *turbulencje* muzyczne, to dobre określenie muzyki, jaką piszę dzisiaj. Turbulencje harmoniczne, w tym bitonalność, turbulencje rytmiczne, zmiany temp i metrum, itp. istniejące obok siebie (po kolei), albo nakładające się na siebie, turbulencje *czasowo-przestrzenne* i surrealizm – to moja wizytówka. Muzyka, która jak na razie trwa i rozwija się od (właściwie) początku XXI wieku do chwili obecnej.

Jestem autorką w sumie ponad stu kompozycji na różne składy – od solowych, poprzez kameralne, symfoniczne, muzykę operową, baletową, a także teatralną i filmową. Poza kilkoma utworami, wszystkie moje kompozycje były i są wykonywane na prawie wszystkich kontynentach i to w większości również wielokrotnie. Przy czym każdy utwór jest inny. Każdy utwór ma (jak gdyby) inną siatkę – mapę ułożenia tych czasów. Niekiedy bywa tak, że jakaś bardzo dobrze ułożona i dobrze funkcjonująca siatka jest na tyle atrakcyjna i pociągająca, że wykorzystuję ją w dalszych kompozycjach. Dlaczego? Po prostu dlatego, że chcę dalej „bawić się” tymi czasami, dając im szansę zabrzmienia w innych konstelacjach, np. innych składach instrumentalnych. Jedno jest jednak i na szczęście pewne, wspólne i coraz bardziej doskonałe: Trans, jaki wytwarza moja muzyka, zabiera nas do innej rzeczywistości. Do rzeczywistości „dłuższych” czasów, gdzie wydłuża się również i przede wszystkim nasza *teraźniejszość*. Czyli, odczuwamy utwór dużo krócej niż w rzeczywistości on trwa. Nasz mózg jest w pewnym sensie oszukany, zmanipulowany i zahipnotyzowany. Przeważający / przeważający na inny czas tak „dyskretnie”, że tego nie zauważamy. To bardzo ważne. Już wyjaśniam...

Dawno temu na kursach w Darmstadt miałam okazję uczestniczyć w wykonaniu drugiego kwartetu smyczkowego Mortona Feldmana. Grał kwartet Kronos, a ja przerzucałam strony głosów drugiemu skrzypkowi. Każdy muzyk tego kwartetu miał swoją dziewczynę do przekładania stron. Tak postanowił kompozytor i wybrał nas osobiście. Na początku byłam zdziwiona, że do kwartetu potrzeba aż czterech dziewczyn, ale jak już zasiadłam z nimi do wykonania koncertu, bardzo szybko moje wątpliwości się rozwiały.

Utwór ten trwał bowiem ponad... cztery godziny – bez przerwy i jakiegokolwiek przystanku. Wolne nuty, które właściwie bez większych zmian próbowały pociągnąć nas w trans, nie do końca spełniały swoje zadanie na początku. Kątem oka widziałam jak z sali wychodzili po cichu ludzie. Pewnie też bym wyszła, gdybym siedziała wśród nich, ale ponieważ nie mogłam tego zrobić, dotrwałam do końca.

Moje wchodzenie w ten trans zaczęło się po około dwudziestu minutach.

W międzyczasie przeszłam fazę niemocy, wściekłości i śmiechu, widząc niektórych ludzi powracających na salę z... piwem. Po dwudziestu minutach „odpłynęłam”... a po zakończeniu utworu siedziałam zahipnotyzowana tak, jak garstka ludzi, która została na sali.

Wniosek był natychmiastowy:

Jest Ktoś, kto (również) chce zatrzymać czas. To dobrze. To bardzo dobrze, ale dlaczego nie pokusić się o bardziej *uniwersalny* sposób, aby zaczarować ludzi i to nie tylko tych wybranych? Co należy zrobić, żeby nie zniechęcać, a zachęcać?

To pytanie nurtowało mnie od dawna i dopiero wtedy mogłam na nie odpowiedzieć, kiedy po pierwsze nabyłam dużą praktykę kompozytorską, a po drugie wyczułam te wszystkie moje teorie czasu na własnej skórze.

Inny przykład – filmy Tarkowskiego.

Przy okazji pisania mojej opery *Hoffmanniana* wg. scenariusza A. Tarkowskiego chodziłam regularnie do kina na jego filmy. Rzecz oczywista. W tym przypadku zauważyłam również ludzi, którzy po kilku, kilkunastu minutach wychodzą z sali, a ci, którzy dotrwali do końca filmu siedzieli zahipnotyzowani.

„Długie” czasy, „pozaziemskie” czasy zaczynały się od początku i trwały do końca filmu. (Ta sama zasada, jak przy drugim kwartecie smyczkowym Feldmana). Patrzymy np. w „Nostalgii” na scenę, gdzie osoba próbuje przejść przez pusty basen z zapaloną świeczką. Jeżeli świeczka zgaśnie przed dojściem do przeciwległej krawędzi basenu, czynność należy powtórzyć. – Ale akcja – myślę sobie, a jednocześnie zaczynam być wciągana w ten trans. Świeczka przedwcześnie gaśnie i osoba musi znów się cofnąć, zapalić ją i iść od nowa. I tak kilka razy, aż do skutku. Trwało to może dwadzieścia minut, może więcej... Nieważne. Czas w tym momencie *zatrzymał* się i reżyser mógł robić z widzami co chciał? Nieważne, jaka jest akcja, czy w ogóle jest akcja? Ile czasu upłynęło? Ile w ogóle mamy minut na film – takich przecież cennych minut dla każdego reżysera, który przeważnie tych minut ma za mało?

Uświadamiam sobie, że przecież to jest jak scena z życia. Film obrazujący scenę z życia – jeden do jednego. Film to jednak nie życie i na ogół akcja w filmie jest sporo przyspieszona. Gdybyśmy chcieli zobrazować kilka lat z życia człowieka w formie – jeden do jednego, potrzeba by było filmu, który trwałby kilka lat. Wniosek nasuwa się od razu:

Sztuka jest w większości przyspieszoną formą obrazu życia i czasy, „długie” czasy, które logicznie nazwałabym „pozaziemskimi-nierealnymi” w sztuce, są jak najbardziej „ziemskie-realne” w życiu. I na odwrót, „ziemskie-realne” czasy w życiu nabierają cech „pozaziemskich-nierealnych” w np. filmie, bo kto wytrzyma nawet kilkudniowy spektakl?

Niewykonalność lub *trudna* wykonalność nabierają więc cech „pozaziemskich-nierealnych”.

Jakby na to nie patrzeć, dochodzę ciągle do tego samego wniosku tak, jakbym biegała po okręgu, kole czy kuli:

Czy to w muzyce, czy w życiu – „dłuższe” czasy wpływają na dłuższe przeżywanie teraźniejszości i wchodzenie w trans. Trans, który z kolei jest łącznikiem do przejścia w inną, dłuższą rzeczywistość.

Co robię ja, aby w swojej muzyce zatrzymać czas tak, aby „zaczarować” ludzi nie tylko tych wybranych, ale i tych... niecierpliwych?

Staram się wprowadzić bardziej uniwersalny sposób „hipnotyzowania” publiczności, zachęcając ich do pozostania na sali, a nie zniechęcając.

Nie znaczy to jednak, że piszę pod tzw. „publikę”, choć teoretycznie coś byłoby w tym złego? No może to, że dostosowuję się do gustów i poziomów innych. Nie, tak nie jest. Nie dostosowuję się do poziomu innych, ale mam świadomość „biologiczności” człowieka, jego fizjologii, intuicji, wrażliwości, itp. I staram się to szanować, a jednocześnie przybliżyć i przekonywać o wartości moich odkryć. W końcu czuję się twórcą.

Pisząc muzykę, piszę przede wszystkim dla siebie. To ja jestem pierwszym słuchaczem i to ja najlepiej wiem, że jeżeli mój organizm wytrzyma taki rodzaj napięcia, który pozwoli mi wejść w trans i odczuć inne wymiary czasu, to ludzie też to poczną. Oczywiście nie każdy i nie w równej skali, ale to już jest problem indywidualności jednostki.

Ja w każdym razie robię swoje, ale i mam świadomość tego, że moja muzyka działa tak, jak ma działać, jak powinna działać. I bardzo się z cieszę, kiedy to wychodzi.

Przygotowując siatkę – mapę moich czasów w utworze muzycznym, nie zaczynam *nigdy* od czasów „długich”, (umownie) „pozaziemskich”. Postanawiam wprowadzać słuchacza w trans stopniowo, dyskretnie i niezauważalnie, rozpoczynając utwór *zawsze* czasem „ziemskim”, nazwę to czasem „krótkim” lub „konwencjonalnym”.

Przy czym czas „krótki” nie oznacza *zawsze* szybkiej muzyki, a czas „długi” wolnej. Czas „krótki” może być i w większości przypadków jest szybką muzyką, a czas „długi” na ogół wolną, ale to podlega *innej* skali porównawczej.

Czyli, jeżeli na początku utworu napiszę wolne nuty, wolną muzykę, nie znaczy to, że piszę w „pozaziemskich”, czyli „długich” czasach. Jeszcze nie.

Wolna muzyka *niekoniecznie* musi należeć do wolnych – „długich” czasów. Może należeć jak najbardziej do czasów „konwencjonalnych”, czyli „krótkich”, ponieważ to nie samo tempo wpływa na tę klasyfikację, a *sposób narracji* muzyki, sposób ułożenia zdarzeń muzycznych tak, że muzyka taka zaczyna *wymykać* się poza ludzką konwencjonalną percepcję.

Zaczynamy tracić na chwilę kontrolę, bo coś zaczyna się z nami dziać dziwnego.

Z jednej strony przestajemy rozumieć płynącą dotąd i zrozumiałą muzykę, a z drugiej strony ciekawość i działający już trans zapraszają nas do innej rzeczywistości.

Cała sztuka polega na utrzymaniu takiego *balansu*, żeby muzyka niezrozumiała stała się muzyką zrozumiałą w tym sensie, że podczas przechodzenia z „orbity Ziemi” na „orbitę Marsa” (przysłowiowo, porównując początek mojego autoreferatu) nie wpaść w przepaść...

Muzyka jest to bowiem zestaw zdarzeń akustycznych, które ułożone w taki, a nie inny sposób wpływają na nasze zmysły i duszę – co jest ważne, a może i najważniejsze. Obojętnie czy muzyka jest wolna, czy szybka, ale jeśli odbieramy ją w sposób zrozumiały, tzn. percepcja nie jest zachwiana – cieszy się mózg, cieszy się dusza i jeszcze się wzruszymy... To znaczy, że nasz czas pokrywa się z czasem przepływu muzyki. „Ziemski-realny” nasz czas pokrywa się z „ziemskim-realnym” czasem przepływu muzyki.

Czas „konwencjonalny”, od którego rozpoczynam utwór i przez około 9 – 12 minut na ogół ciągnę, staram się *zabezpieczyć* takim zestawem dźwięków, takim *tematem* muzycznym, taką muzyką, która będzie przez słuchacza w pewnym sensie rozpoznawalna – bo przyjazna dla naszych zmysłów i przez to *oczekiwana* bardziej świadomie lub nie. Potem mogę już „czarować” wymiarami czasowymi tak, jak chcę i tak, jak długo chcę.

I tutaj pragnę zaznaczyć, że wszystkie techniki post-serialne, modernistyczne nie sprawdzają się. Ucho ludzkie, nasze zmysły, nawet nasz mózg nie jest w stanie wyłapać i zapamiętać tylu zdarzeń, które w sposób naturalny mogłyby się przekształcać z czasów „krótkich” w „długie”, które logicznie wymyślone i wypracowane przez nas samych na papierze nie traciłyby (niestety) mocy w realu. To znaczy, możemy taką muzykę przeżywać „po ludzku”, w „konwencjonalnym” czasie, ale zdecydowanie bardziej intelektualnie niż zmysłowo.

Przez to, że muzyka bardziej intelektualnie niż zmysłowo jest odbierana, tracimy możliwość większego uruchomienia intuicji, która jak wiadomo zawsze jest bodźcem wynalazku. Albowiem to mózg powinien doganiać intuicję, a nie odwrotnie. Wiem, co mówię, ponieważ przez ponad trzydzieści lat sama mogłam to sprawdzić. Mogłabym do tej pory pisać tak, jak 25 lat temu, ale po co? Taka muzyka nigdy nie pozwoli mi na przechodzenie do „dłuższych” czasów, z racji swoich *wymyślonych* przez człowieka konstrukcji. Wymyślonych i przez to ograniczonych / ograniczających w konstrukcji. Wymyślonych... ale czy do końca odczutyh?

Dlatego jeszcze raz podkreślam, jak ważny jest szacunek do tradycji, wypracowanych wzorców, do kultury, kultu i natury. A lata praktyki, również w doganianiu intuicji intelektem... czynią nas tylko mistrzami...

Moim zadaniem jako twórcy jest *płynne* przeprowadzenie słuchacza z czasów „krótkich-konwencjonalnych” do czasów „długich”, a potem pozostawienie go w tej „hipnozie”, w tym transie tak długo, jak długo uznam to za stosowne. Próbuję to oczywiście najpierw na sobie – jako na pierwszym słuchaczu. Czasy tzw. „krótkie” (ogólnie rzecz biorąc) są przeplatane ze sobą, nakładane na siebie na zasadzie łuków – podobnie jak w poprzedniej mojej technice, ale i wreszcie nakładane są na siebie – przenikające przez siebie jako okręgi, koła i kule.

Jak już wspomniałam, po około 9 – 12 minutach następuje ten moment, aby zacząć zwalniać narrację muzyki. Rozszerzać naszą percepcję, naszą teraźniejszość i ten czas, który jak widać jest zjawiskiem względnym. Utwór może i godzinę trwać, a i tak tego nie pocujemy.

W każdym utworze, jak również wcześniej wspomniałam, odbywa się to inaczej, ale na podobnych zasadach.

Niekiedy jest tak, że potrzeba mi więcej czasu na czas „ziemski”, bo tak akurat układa się muzyka. Niekiedy przeplatam, „przemycam” czas „pozaziemski” wcześniej (tak jak było w przypadku **E-Motions**, opisanego dokładnie w mojej pracy doktorskiej), bo tak muzyka chce. Ja tego chcę.

Jednym zdaniem i ogólnie ujmując działanie moje, nazwałabym to tak:
Przedstawiam akcję muzyczną lub akcje muzyczne, następnie pokazuję te akcje w zwolnionym tempie, a jak trzeba, to zatrzymuję.

Porównałabym to do np. zapisu kamery (filmu) jakiegoś zdarzenia. Chwytny akcję, a potem rozkładamy ją na czynniki pierwsze do (nawet) całkowitego zatrzymania klatki. Widzimy np. osobę w sklepie, która kradnie coś i ucieka. Chcemy zobaczyć więcej szczegółów, więc oglądamy to coraz wolniej. Im wolniej oglądamy, tym więcej szczegółów zauważamy. Wreszcie zatrzymujemy klatkę i wpatrujemy się w ten „mikrokosmos”.

Właśnie...

Wpatrywanie się w mikrokosmos, czy makrokosmos? Wpatrywanie się przez mikroskop, czy teleskop?

Co jest pierwsze, a co ostatnie? Co jest początkiem, a co końcem? I czy jest ważne, czy nie ma takiego znaczenia jaka będzie kolejność?

Ja robię swoje łącząc początek z końcem. Albo na odwrót? Nie wiem... Ale wiem jedno, że muszę to zrobić i już.

Moja twórczość po doktoracie z wyszczególnieniem **Trumpet Concerto No. 3**

W pracy doktorskiej z 2012 roku pt. „Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czaso–przestrzennej w kompozycji **E-Motions** na akordeon, smyczki i perkusję” opisałam szczegółowo swoją technikę i zanalizowałam powyższy utwór, ukazując, jak tam nakładają się struktury czasoprzestrzenne.

Od 2012 roku moja twórczość rozwija się nieustannie, nie tylko pod względem ilości nowo powstałych kompozycji, ale przede wszystkim jakości. Rozumiem to jako: Lepszą precyzję w dostrzeganiu detali mojej nowej techniki, lepsze przełożenie tego na muzykę, lepszą kontrolę w utrzymaniu balansu w przechodzeniu z czasów „ziemskich” do „pozaziemskich” i w końcu coraz lepszy trans i „hipnotyzowanie” słuchacza.

Doświadczenie czysto muzyczne ma tu też wielkie znaczenie, bo po napisaniu i wysłuchaniu ponad setki własnych kompozycji, można się sporo nauczyć... i to nie tylko warsztatowo.

Od 2012 roku już po napisaniu **E-Motions** powstają takie utwory:

1. **String Quartet No. 5** na kwartet smyczkowy (2011)
duration: 12 min.
premiere: 19 May 2012, Rotterdam (NL): Kronos Quartet
2. **Cembalo Uno** na klawesyn solo (2012)
duration: 12 min.
written for Gośka Isphording
3. **Emotionsolo** na akordeon solo (2013)
duration: 15 min.
premiere: 15 November 2013, Warsaw: Eneasz Kubit – accordion
4. **Five for Five** na kwintet smyczkowy (2013)
duration: 15 min.
premiere: 18 November 2013, Warsaw: Transemble
5. **FFF XL** na orkiestrę kameralną.
duration: 17 min.
6. **Smokey Eyes** na trio jazzowe i współczesne (2013)
duration: 20 min.
premiere: 16 November 2013, London (London Jazz Festival):
'Noszferatu' and 'Alexander von Schlippenbach Trio'
Commissioned by the Third Ear Music and the Adam Mickiewicz Institute as part of the Polska Music programme.

7. **Viola Viva** na altówkę i orkiestrę kameralną (2013)
duration: 12 min.
premiere: 5 March 2014, Rotterdam (NL): Geneviève Strosser (viola),
Asko|Schönberg Ensemble, Etienne Siebens – dyr.
8. **String Quartet No. 6** na kwartet smyczkowy (2014)
duration: 18 min.
commission: De Doelen Rotterdam/Wigmore Hall London
premiere: 27 June 2015, London (UK): Leipzig String Quartet
9. **Hiszpanka** (Reżyser: Łukasz Barczyk) muzyka filmowa (2014),
duration: 110 min.
premiere: 22 January 2015, Warsaw
10. **VAN...** na fortepian quatre mains (2014)
duration: 5:30 min.
premiere: 20 September 2014, Piotr Kopczyński, Julia Samojło - piano
during Warsaw Autumn Festival 2014, Imka Theatre, Warsaw (PL)
*Written at the request of the Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Warsaw
on the occasion of the State Visit of King Willem-Alexander and Queen Máxima of the
Netherlands.*
11. **Trumpet Concerto No. 3** na trąbkę i orkiestrę symfoniczną (2014)
duration: 23 min.
commission: Polish Ministry of Culture and National Heritage
premiere: 17 April 2015: Katowice: Marco Blaauw - trumpet,
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Alexander Humala - dyr.
12. **Viola Concerto No. 1** na altówkę i orkiestrę symfoniczną (2015)
duration: 24 min.
commission: De Doelen, Rotterdam
premiere: 13 May 2016
Geneviève Strosser (viola); Residentie Orkest, Otto Tausk – dyr.
13. **Saxophone Concerto No. 1** na saksofon altowy i orkiestrę symfoniczną
duration: 24 min.
commission: Polish Ministry of Culture and National Heritage
premiere: 22 April 2016,
Alina Mleczko (saksofon); Filharmonia Narodowa, Domingo Garcia Hindoyan - dyr.
14. **Smoky Eyes 2** na fortepian
duration: 10 min.
Hanna Kulenty, fortepian
15. **Alinea** na improwizujący fortepian + saksofon.
duration: 15 min.
Hanna Kulenty, fortepian; Alina Mlecko, saksofon.
16. **Celinea** na improwizujący fortepian + saksofon.
duration: 15 min.
Hanna Kulenty, fortepian; Alina Mlecko, saksofon.

Trumpet Concerto No. 3 *na trąbkę i orkiestrę symfoniczną*

Kompozycja napisana w 2014 roku dla Marco Blaauw i orkiestry NOSPR. Prawykonanie odbyło się 17 kwietnia 2015 roku podczas Festiwalu Prawykonawców w Katowicach.

W programie czytamy:

„[...] Utwór napisany w technice „Polifonii czasoprzestrzennej” jest kolejną próbą moich eksperymentów z czasem i czasoprzestrzenią. Przygotowując słuchacza do stopniowego przechodzenia w inne – „dłuższe” czasy, serwuję na początku tzw. czas „krótki” – muzykę „konwencjonalną”, czyli taką, która ma na tyle ciekawą akcję muzyczną i na tyle jest nam przyjazna fizjologicznie, że trzyma w napięciu. Potem serwuję „dłuższe” czasy i po prostu wprowadzam stopniowo słuchacza w trans. „Hipnotyzuję”, pokazując usłyszane wcześniej fragmenty w jakby „slow motion”. Wreszcie zwalniam muzykę do takiego stopnia, że jej naturalne, niemal fizjologiczne zatrzymanie – wygaśnięcie jest przewidywalne i nieuniknione. Manipulujące jednak naszymi odczuciami nie tylko czasoprzestrzennymi. [...]” *

W przypadku **Trumpet Concerto No. 3** czasem „krótkim” – „konwencjonalnym” jest prosta, wolna melodia trąbki na początku utworu, przy skromnym akompaniamencie fortepianu i delikatnych barw orkiestry. Melodia ta jest jakby stopniowo „rozstrajana” poprzez zabiegi heterofoniczne, gdzie wybrane instrumenty dęte stopniowo stają się jakby echem prowadzącej melodii trąbki solowej, heterofoniczne glissanda w I i II skrzypcach są przedłużeniem perkusji lub odwrotnie, a fłażolety w pozostałej części instrumentów smyczkowych są jakby zwalnającym echem akompaniamentu fortepianu.

Krótko mówiąc, jest sobie melodia, która ogólnie rzecz biorąc – dziwnie funkcjonuje. Po pierwsze nie prowadzi do rozwiązań (ujść) harmonicznym (typu kadencyjnym) do jakich jesteśmy przyzwyczajeni w systemie dur-moll, ale osuwa się schodkowo (stopniowo) w dół lub w górę w sposób inny. Tu pozwolę sobie na przypomnienie nazwania tego typu wznoszenia i opadania harmonii – „turbulencjami harmonicznymi”. Po drugie, melodia ta zaczyna stopniowo zwalniać i jednocześnie przyspieszać. Właściwie zaczyna zwalniać cała jej instrumentalna otoczka, czyli te wszystkie heterofoniczne echa. Trwa to około 4,5 minut, i właściwie jest to już w tym momencie

* Hanna Kulenty – **Trumpet Concerto No. 3** na trąbkę i orkiestrę symfoniczną (2014).
Festiwalu Prawykonawców w Katowicach: 17 April 2015. Marco Blaauw - trąbka;
Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Alexander Humala - dyr.

przygotowaniem do przechodzenia w czasy „długie”. Teoretycznie mogłabym już teraz przechodzić w czasy „dłuższe”, ale tego nie robię. Jeszcze nie robię. Z prostej przyczyny – cztery minuty to dla mnie *za mało* na wejście w trans. Trans taki, jaki zaplanowałam w tej kompozycji.

Melodia więc jakby „zawiesza” się, w tym sensie, że akompaniament fortepianu przyspiesza o $\frac{1}{3}$ tempa początkowego (z 64 do 96 ćwierćnut na minutę) sugerując nam przechodzenie do szybszej akcji i również szybszego – „krótkiego” czasu, który może być innym „krótkim” czasem, lub kontynuacją poprzedniego. Z kolei echo akompaniamentu fortepianu, czyli flażolety smyczków wyraźnie zwalniają, co sugeruje nam przechodzenie do czasu wolniejszego – „dłuższego”. Daje to takie dziwne poczucie rozdwojenia – niby zastygamy w oczekiwaniu na czasy „długie”, a jednocześnie czekamy na czasy „krótkie”. Ciekawość ewentualnej akcji samej muzyki, rozwoju jej frazy i dramaturgii, co sugeruje czas „krótki” – wygrywa. Zawieszona na (jakby) dominancie septymowej (nigdy nie rozwiązanej) melodia przechodzi w bardzo szybkie tempo i dynamiczną akcję, która za chwilę ulegnie i jednoczesnemu przyspieszeniu, i jednoczesnemu zwolnieniu... Ale to za chwilę...

Na razie jesteśmy na styku dwóch „krótkich” czasów, gdzie pierwszy był spokojną prostą melodią, a następny jest obsesyjnym chromatycznym tematem, powtarzanym w różnych konfiguracjach melodycznych, rytmicznych, harmonicznym, agogicznych i instrumentacyjnych.

Początkowe tempo jest tutaj nagle podwojone (64 – 128 ćwierćnut na minutę). Nie odczuwamy tutaj jakiegoś specjalnie wyraźnego przyspieszenia, bo znajdziemy się jakby „z biegu” w następnej, szybkiej akcji muzycznej.

Ten fragment trwa nieprzerwanie ok. 5 minut. Jest to „krótki” czas, który ewoluuje i ogólnie rzecz biorąc – stopniowo przyspiesza, aczkolwiek zdarzają się próby „przeciągnięcia” tego „krótkiego” czasu na czas „dłuższy” poprzez zastosowanie nieoczekiwanych augmentacji tematów – motywów, które jednak szybko wracają na swój podstawowy tor.

Mniej więcej po dziewiątej minucie utworu czas „krótki” zaczyna zwalniać, przechodząc naturalnie w czas „dłuższy”, ale (co jest paradoksalne z logicznego punktu widzenia) – muzyka zaczyna przyspieszać.

Pojawia się nieoczekiwane przyspieszenie – zmiana tempa o $\frac{1}{3}$ poprzedniego (128 – 192). Motywy – tematy zapamiętane i rozpoznawalne (z poprzedniego fragmentu) są teraz przedstawione jakby w augmentacji, podczas gdy akompaniament orkiestry (szczególnie smyczków) pędzi w zawrotnym tempie. Zresztą, temat trąbki też ulega przyspieszeniu pod koniec tego fragmentu utworu, który stanowi jakby kulminację całej kompozycji.

Mniej więcej w czternastej minucie utworu „krótki” czas, który chwilami stawał się czasem „dłuższym”(uwalniał czasy „dłuższe”) zaczyna stopniowo zwalniać, aby wreszcie stać się czasem „długim” na dobre. I w miarę możliwości i potrzeb do końca utworu jeszcze się wydłużać.

Wcześniej pisałam, że na ogół po mniej więcej od 9 do 12 minutach zaczynam „czarować”... W przypadku tego koncertu „czarować” zaczynam po minucie 14-stej. To właśnie *ten* moment, żeby zacząć wpuszczać słuchacza w trans. Trans taki, jaki zaplanowałam w tej kompozycji. Trans taki, aby móc się dać zahipnotyzować magii innej teraźniejszości, innej czasoprzestrzeni.

Tak więc pojawia się po raz kolejny znana już wcześniej melodia trąbki, ze skromnym akompaniamentem fortepianu i „rozstrajającej” się orkiestry. Melodia, która jest odczuwalna w tym momencie jako czas „długi”. Dlaczego? Bo po szybkiej akcji i bardzo szybkim tempie muzyki potrzebujemy momentu refleksji. Jakby „logarytmu” tego, co przed chwilą usłyszeliśmy. I nie zakłóci nam tego prosta melodia, a wręcz wzmocni.

Wreszcie „długi” czas zaczyna się rozszerzać. Przechodzimy zatem do czasu „najdłuższego”, wpatrując się w szczegóły zwalniającej melodii tak, jakbyśmy wpatrywali się w mikrokosmos. (Tu pozwolę sobie na porównanie wpatrywania się przez mikroskop). I choć próbujemy przyspieszyć melodię przywrócić jej dawny tor, to jednak nie udaje się to nam. I dobrze. Melodia jest już na dobre wyparta ze swojego początkowego toru i na dobre „zadomowiona” na następnej osi, następnym większym torze większego czasu. Nie czujemy potrzeby powrotu, tylko z przyjemnością zwalniamy. I nie wpadliśmy w przepaść?... a wręcz przeciwnie. Przez ponad 10 minut podążamy po torze muzyki „długich” czasów wpatrując się w jej szczegóły, nie myśląc już o niczym, tylko czując. Co czując?

„Zahipnotyzowani” czekamy na to, co nieuniknione...

Pragnę dodać, że w koncercie tym na przemian stosuję:

Instrumentację *skupioną* – czyli niewielkie divisi smyczków lub jego brak, konkretne zdwojenia primowe i oktauwowe ustalonych pionów harmoniczných w dętych, zdwojenia primowe smyczków (granie na dwóch strunach prim w jak największym zasięgu), itp. – która daje mi możliwość lepszego uchwycenia przebiegu akcji muzycznej, możliwość lepszego przyspieszania tej akcji, czyli oscylowanie w czasach „krótkich”. Instrumentacja skupiona pozwala mi również na uzyskanie czytelniejszej heterofonii.

Instrumentację *rozległą* – czyli duże, lub bardzo duże divisi głównie smyczków, harmonie spektralne, szeroki układ harmoniczných pionów, itp. – która daje mi możliwość lepszego penetrowania szczegółów akcji muzycznej, jej harmonii, możliwość lepszego spowolniania tej akcji, rozkładania jej jakby na czynniki pierwsze, a co za tym idzie lepszego oscylowania w czasach „długich”. (Patrzmy na harmonię jakby przez mikroskop...).

Podsumowując

Mogłabym jeszcze mówić i rozkładać na czynniki pierwsze moją „kuchnię kompozytorską”, opisywać takt po takcie, fraza po frazie, tylko po co? Tego się przecież nie da tak do końca nazwać słowami? Gdyby dało... ba, pisałabym książki.

To, co się jednak dało, to nazwałam tak skutecznie, jak tylko umiałam, skupiając się głównie na mojej muzycznej i nie tylko muzycznej filozofii. Albowiem (jak już wcześniej wspomniałam) – to z mojej filozofii wypływa cała estetyka mojej muzyki. Nigdy odwrotnie. A moja filozofia wypływa z moich odczuć i doświadczeń. Moja filozofia jest moją muzyką.

Zapraszam do wysłuchania koncertu.

HANNA KULENTY-MAJOOR



