



ANNA NOWAK

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku
Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy

ul. Słowackiego 7, 85–008 Bydgoszcz, +48 52 321 05 82
anowak@amuz.bydgoszcz.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-4660-7356>

Polifonia łuków jako technika organizowania czasoprzestrzeni w *Sesto* na fortepian solo Hanny Kulenty

[...] *moja estetyka, a więc warsztat,
jest wypadkową mojej filozofii, a nie odwrotnie*¹.

To kompozytorskie wyznanie Hanny Kulenty-Majoor kieruje poszukiwania muzycznych sensów utworów wpraw ku ideom i wartościom, z których wyrasta jej muzyka, a przyjmowane reguły porządkowania materii dźwiękowej, koncepcje poszczególnych dzieł wymagają konfrontacji tych idei z utworami, w których znalazły one swoje ucieleśnienie. Przyjęcie powyższego trybu zgłębiania istoty jej muzyki, jakkolwiek obciążone jest niebezpieczeństwem całkowitego poddania się autorskiej wizji twórczości, ma tę zaletę, że chroni przed interpretacjami sprzecznymi z artystycznymi i estetycznymi założeniami kompozytorki.

Kulenty kilkakrotnie podjęła próbę wyłożenia swojej filozofii muzyki. Pierwszy raz zwerbalizowała własne refleksje w opisowej części pracy magisterskiej pt. *Wielość w jedności, czyli sposób organizowania Wielkich*

¹ H. Kulenty-Majoor, *Moja filozofia muzyki*, Autoreferat, Warszawa 2015 [online], <http://www.am.katowice.pl/files/48/Kulenty%20Autoreferat.pdf> (dostęp: 14.10.2017), s. 18.

Czasów”², którą napisała pod kierunkiem prof. Włodzimierza Kotońskiego w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie³ w roku 1986. Drugim usystematyzowanym ujęciem stał się opis pracy doktorskiej zatytułowany *Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czaso-przestrzennej w kompozycji „E-Motions”* (2012), zawierający m.in. rozważania na temat czasu w muzyce, polifonii czasoprzestrzennej, transu w muzyce europejskiej i własnej metafizyki⁴. Kolejnym ważnym tekstem jest przedstawiony w postępowaniu habilitacyjnym autoreferat *Moja filozofia muzyki* (2015)⁵, będący wykładnią jej poglądów na temat filozofii muzyki i filozofii czasu oraz autorskich technik kompozytorskich⁶.

Zwerbalizowana w powyższych pracach autorefleksja kompozytorska wskazuje dwa centralne komponenty dzieła muzycznego, wokół których koncentrują się jej twórcze peregrynacje. Są nimi czas i przestrzeń muzyczna. Wielość w jedności, rozumiana jako sposób organizowania „wielkich czasów”, była już tematem pracy magisterskiej. W rozprawie doktorskiej problematyka ta zyskała nowe ujęcie — „polifonii przestrzennej”. W pracy habilitacyjnej centralny rozdział refleksji na temat własnej twórczości nazwany został *Moja filozofia czasu* i wyprowadzony z ontologicznych teorii czasu autorstwa antycznych i dwudziestowiecznych filozofów oraz fizyków.

Pierwsza z autorskich technik, tj. „polifonia łuków”⁷, której możliwości testowała w kilkunastu kompozycjach, oba wymienione komponenty muzyki rozważa jako szczególnie istotne w organizowaniu całości, czyli formy dzieła muzycznego. W tej bowiem technice forma utworu powstaje w rezultacie „nałożenia się na siebie różnorodnych wątków energetycznych, różnych »klimatów«, czyli łuków”⁸. Jeżeli za Michałem Hellerem przyjmiemy, że „relacje porządkujące

² H. Kulenty, *Wielość w jedności, czyli sposób organizowania Wielkich Czasów*, praca magisterska, niepublikowana, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, 1986, s. 19.

³ Hanna Kulenty studiowała kompozycję w klasie prof. Włodzimierza Kotońskiego w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w latach 1981–1986.

⁴ H. Kulenty, *Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czaso-przestrzennej w kompozycji „E-Motions” na akordeon, smyczki i perkusję*, praca doktorska niepublikowana, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2012.

⁵ H. Kulenty-Majoer, *Moja filozofia muzyki...*, op. cit.

⁶ Jednym z ostatnich tekstów, prezentujących poglądy estetyczne kompozytorki, jest niepublikowany wykład pt. *Między kiczem a surrealizmem*, powstały w związku z cyklem wykładów, jakie wygłosiła we wrześniu 2017 roku w Stanach Zjednoczonych.

⁷ Zasady funkcjonowania „polifonii łuków” po raz pierwszy sformułowane w pracy magisterskiej. Zob. przypis 2.

⁸ Ibidem, s. 25.

zdarzenia jedno za drugim konstytuują czas; [a] relacje porządkujące zdarzenia tak, że są one ze sobą równoczesne (współlistniejące), konstytuują przestrzeń”⁹, to współlistnienie różnych łuków energetycznych jest aspektem myślenia czasoprzestrzeni w sposób pozwalający stworzyć nową muzyczną całość jako uosobienie wielości w jedności.

Inspiracją do poszukiwania przez Kulenty własnej filozofii muzyki i koncepcji formy muzycznej były niewątpliwie wykłady Iannisa Xenakisa w Kazimierzu Dolnym w 1984 roku, a nade wszystko zorganizowane w roku następnym (1985) wykłady Louisa Andriessena¹⁰, w czasie których zaznajamiał on młodych kompozytorów z własną koncepcją czasu w muzyce i założeniami dramaturgicznymi jego utworów. Ten holenderski twórca objaśniał słuchaczom psychologiczne aspekty percypowania formy opartej na jednym łuku dramaturgicznym formującym się z „segmentów — czyli struktur muzycznych (przeciwieństwo muzyki fakturalnej), przekształcających się jedno w drugie drogą ewolucji”¹¹. Taki sposób organizowania „wielkich czasów”, jak zanotowała w swoich notatkach kompozytorka,

utrzymuje lepszą klarowność formy (łuku) — taką, kiedy „przeszłość” przestaje się liczyć. Bo rzeczą naturalną jest, że gdy zwiększymy prędkość struktury, kolejnej struktury (bo o takiej muzyce mowa), nie czujemy potrzeby powrotu do przeszłości, do wolniejszego tempa, do poprzedniego segmentu, tylko czekamy z niecierpliwością — co będzie dalej, dokąd zaprowadzi nas ten ciągle zwiększający się pęd. Poddajemy się temu¹². Kiedy segmenty — poprzez „przenikalność” jedno w drugie, tak wielką ewolucyjność — właściwie przestają być segmentami a [stają się] jednością, możemy mówić o całości formy — jako zdarzeniu. Właśnie ten charakterystyczny, prosty łuk jest tutaj pierwszym i ostatnim (w utworze) zdarzeniem. I może to być na tyle silne zdarzenie, że wszystko, co dzieje się jakby po drodze przestaje być tak kontrolowane, jak w przypadkach poprzednich. Może to paradoksalnie zabrzmi, ale wszystko co „muzyczne”, może ująć naszej uwadze...¹³.

Inspirowana tą koncepcją Andriessena idea organizowania „wielkich czasów” w muzyce autorstwa Hanny Kulenty opiera się na wielości w jedności.

⁹ M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienie wszechświata*, Kraków 2008, s. 202.

¹⁰ Hanna Kulenty studiowała kompozycję u Luisa Andriessena w konserwatorium w Hadze w latach 1986–1988. Zob. A. Chłopecki, *Kulenty Hanna*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. *kH*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 231.

¹¹ H. Kulenty, *Wielość w jedności...*, op. cit., s. 19.

¹² Ibidem, s. 21.

¹³ Ibidem, s. 24.

Tworzy ona typ polifonii formy konstytuującej się poprzez nakładanie „różnorakich wątków energetycznych”¹⁴ (łuków), „polifonii odnoszącej się nie tyle do samego sposobu organizacji materiału muzycznego (faktury...), ile właśnie do sposobu organizacji całości. Formy jako zbioru kilku czy kilkunastu łuków naraz”¹⁵. Polifonia formy ujawnia się również w sposobie konstruowania i funkcjonowania pojedynczego łuku, który po wyodrębnieniu z konstrukcji zachowuje muzyczną autonomię. Odnosząc własną ideę formy do koncepcji Andriessena, Kulenty konstatuje: „To tak, jakby np. »wymieszać« ze sobą kilka utworów Andriessena [...], w których każdy z osobna jest innym napięciem, innym problemem, tematem, po prostu innym łukiem składowym [...] i dopiero ten nowo powstały collage owych przenikających się [...] napięć, [...] uznać jako muzycznie istniejącą całość”¹⁶. Polifonia łuków sprawia natomiast, że forma staje się wewnętrznie złożona, co więcej — czyni „kompozycję nieskończoną, niezamkniętą w odczuciu psychologicznym”¹⁷, co następuje w wyniku zachwiania przewidywalności rozwoju dramaturgicznego utworu i wytwarzaniu wrażenia pozornego braku konsekwencji w zestawianiu warstw i odcinków. Ten efekt psychologiczny jest jednak przez kompozytorkę zamierzony, ponieważ prowadzi do wytwarzania napięć pomiędzy łukami i pozwala „osiągnąć taką energię muzyki, jaka jest [...] potrzebna dla uzyskania określonych emocji i stanu psychologiczno-fizjologicznego słuchacza”¹⁸. Napięcie wytwarzające się pomiędzy poszczególnymi warstwami jest tym większe, im bardziej niezrozumiałe jest zderzenie, zestawienie tych warstw ze sobą, pozorny brak konsekwencji [...], która oczywiście istnieje, ale poza ramami utworu”¹⁹. Kompozytorka jednocześnie zaznacza:

Bardzo ważnym, jak nie najważniejszym przy tym zadaniem kompozytora — jest wyważenie napięć pomiędzy poszczególnymi łukami. Ustalenie proporcji pomiędzy nimi — na ile mogą być „niezależne” i abstrakcyjne w swoich związkach, a na ile zrozumiałe i łatwo przyswajalne przez pierwszego słuchacza — samego kompozytora. Trzeba [...] pamiętać o [...] dobrze przyswajalnej dramaturgii całości formy [...], niezależnie od jej złożoności, polifonii”²⁰.

¹⁴ Ibidem, s. 25.

¹⁵ Ibidem, s. 25.

¹⁶ Ibidem, s. 25.

¹⁷ Ibidem, s. 26.

¹⁸ H. Kulenty, *Moja filozofia muzyki...*, op. cit., s. 18.

¹⁹ H. Kulenty, *Wielość w jedności...*, op. cit., s. 26.

²⁰ Ibidem, s. 27.

Pierwszym utworem skomponowanym według powyższych założeń było *Sesto* na fortepian solo powstałe w 1985 roku, zatem wkrótce po wysłuchaniu wykładów Andriessena²¹. Komponentami muzycznego dyskursu, organizującymi „wielkie czasy”, jest w tym utworze sześć łuków emocjonalnych, o których tożsamości muzycznej stanowią zasady przestrzennego i czasowego rozplanowania dźwięków, dla każdego odrębne pod względem ich doboru, synchronizacji przestrzennej i czasowej rozciągłości.

Łuk 1 — tworzy melodia uformowana z dziesięciu klas wysokości (bez *g* i *a*), w której inicjalne dźwięki *e-f* odgrywają ważną konstrukcyjnie rolę jako interwał sekundy małej i jako klasa wysokości oddziałująca na muzyczny przebieg kompozycji (zob. przykład 1).

Przykład 1. H. Kulenty, *Sesto*, materiał dźwiękowy łuku 1²²



Łuk 2 — formowany jest ze współbrzmienia seksty *d-h*, powtarzanego obsesyjnie w różnych konfiguracjach (zob. przykład 2).

Przykład 2. H. Kulenty, *Sesto*, materiał dźwiękowy łuku 2



Łuk 3 — rozwija się z czterodźwiękowego motywu *e-f-cis-d*, podlegającego różnego rodzaju rozwinięciom. Substancjalnie motyw ten utworzony został z czterech inicjalnych dźwięków melodii łuku 1 (zob. przykład 3).

Przykład 3. H. Kulenty, *Sesto*, materiał dźwiękowy łuku 3



²¹ W twórczości kompozytorskiej Hanny Kulenty, obejmującej ponad 100 utworów przeznaczonych na orkiestrę, zespoły kameralne, solowe, wokalne, operę, dzieła sceniczne i muzykę elektroakustyczną, muzyka fortepianowa jest reprezentowana pięcioma utworami: *Sesto* (1985), *A Third Circle* (1996), *Drive Blues* (2000), *Walc in A* (2009) i *Smokey One* (2016); zob. H. Kulenty, *Composer* [online], <https://www.hannakulenty.com/> (dostęp: 14.10.2017).

²² Zamieszczone w tekście przykłady nutowe pochodzą z: H. Kulenty, *Sesto* na fortepian solo, PWM, Kraków 2001.

Łuk 4 — kształtowany jest przez melodię graną w najwyższym rejestrze i ustrukturuowaną jako pochody akordów lub gam. Stylistycznie pomyślany został jako quasi-walc (zob. przykład 4).

Przykład 4. H. Kulenty, *Sesto*, materiał dźwiękowy łuku 4, © Copyright 1989 PWM

The image displays a musical score for a piece titled 'Sesto' by H. Kulenty. It consists of two staves of music. The top staff is marked with 'secco, senza espressione' and a tempo indication '(J=126)'. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody is primarily in the upper register, consisting of a series of chords and melodic lines. The bottom staff continues the piece with similar harmonic structures. A box labeled 'f subito' is present at the end of the first staff, indicating a sudden change in dynamics.

Łuk 5 — to „glissanda akordów”²³ dające efekt podwyższania i rozszerzania brzmienia przez dodawanie akordów w niskim i wysokim rejestrze (zob. przykład 5).

Łuk 6 — również formują struktury harmoniczne wewnętrznie ewoluujące. Występują tutaj „glissanda” wznoszące i opadające w wolnym tempie z jednego końca klawiatury na drugi (zob. przykład 5).

Tych sześć łuków, pomimo ich odrębności strukturalnej i brzmieniowej, wykazuje wspólne cechy. Łuki 1, 3 i 4, fakturalnie kształtowane jako przebiegi jednogłosowe, są melodiami rozwijanymi ewolucyjnie według logiki określonej rozkładem napięć i odprężeń. Jednocześnie łuk 3 substancjalnie zakorzeniony jest w łuku 1 nie tylko poprzez czterodźwiękowy motyw inicjalny, ale również poprzez relacje interwałowe eksponujące następstwa małosiekundowe i sekstowe. Łuki 2, 5 i 6 formowane są z następstw akordowych bądź współbrzmień sekstowych, są partiami utworu, w których harmonika o charakterze czysto brzmieniowym, ewoluując w swych jakościach kolorystycznych i wyrazowych, kształtuje przestrzeń i czas muzyczny. Charakter danego łuku, jak i napięcia, które buduje,

²³ Terminem tym kompozytorka określa efekt brzmieniowy charakterystyczny dla łuku 5. Zob. H. Kulenty, *Objaśnienia notacji*, w: eadem, *Sesto na fortepian solo...*, op. cit., s. 3.

czyli jego wewnętrzna dramaturgia, są ponadto współokreślane przez poziomy dynamiczne, zastosowaną artykulację, tempo narracji, rejestry fortepianu.

Przykład 5. H. Kulenty, *Sesto*, PWM, Kraków 1989, materiał dźwiękowy łuku 5 i 6, © Copyright 1989 PWM

The musical score is for two parts, likely strings 5 and 6. It features a complex rhythmic and melodic structure. Key markings include:

- Tempo:** J + J = 144-160 (initially), then a boxed section with J = 100-108, and later J + J = 144-160.
- Dynamic markings:** mf, sf, cff, and mf subito.
- Articulation:** Numerous accents and slurs are used throughout the score.
- Performance instructions:** A note in the lower system states: "(slight changes in rhythm as suggested by the distances between the notes)".

Dramaturgia całości utworu kształtowana jest przez kilka dialektycznych zasad organizowania muzycznego dyskursu, uwzględniających ewoluowanie bądź przeciwstawianie:

- jednopłaszczyznowej narracji — narracjom z wyodrębnionymi fakturalnie warstwami;
- warstw z dominującym elementem melodycznym — warstwom o strukturze harmoniczej;
- ruchu przemiennie synchronicznego i asynchronicznego korelującego autonomiczne płaszczyzny;
- tempa gradacyjnie narastającego i spowalnianego;
- zdarzeń muzycznych zagęszczających się i rozgęszczanych;
- napięć zmierzających do klimaksu bądź stopniowo wygaszanych.

Dzięki tym regulacjom wielki łuk ekspresyjny, jaki wytwarza się między początkiem i końcem utworu, jest wewnętrznie zróżnicowany nie tylko w poszczególnych fazach muzycznego przebiegu, ale i sposobach osiągania lokalnych napięć. Jego najwyższe napięcie rozgrywa się wokół punktu „złotego cięcia”, gdzie zagęszczające się następstwa dysonansowych akordów (łuki 5 i 6) kulminują

współbrzmieniami oktawowymi w skrajnych rejestrach fortepianu, zatrzymującymi na chwilę ruch płaszczyzn akordowych, by przekształcić się w płaszczyzny figuracyjne o natężonej motoryce ruchu (łuk 3). W tej centralnej dramaturgicznie fazie ruch jest generatorem nie tylko czasu, ale również muzycznego napięcia.

Sesto realizuje jeszcze jedną ideę osiągania jedności w wielości. Jest nią ewolucja muzycznych struktur, które za Algirdasem Julienem Greimasem możemy nazwać aktoralnymi²⁴, jako że cechuje je charakterystyczna (rozpoznawalna w narracji) postać brzmieniowa i pełnią one funkcje analogiczne do tematów, fraz czy motywów w muzyce klasycznej. W *Sesto* taka ważna konstrukcyjnie funkcja przypada strukturom, z których uformowane zostały łuki 1 i 2. Tworzą one ramy konstrukcyjne kompozycji oraz ujawniają swoją wewnętrzną logikę muzycznych powiązań. Początkiem kompozycji jest dwudźwięk *e-f*. To dysonujące współbrzmienie po kilku sekundach rozszczepia się na dwa dźwięki oddalone o półton, czyli motyw, z którego wyłaniać się będzie stopniowo melodia. Jej pełną postać słuchacz poznaje dopiero w zakończeniu kompozycji (występuje tutaj quasi-koda), zatem oczekiwanie na to, co ma się ujawnić, trwa prawie do ostatnich sekund utworu, mimo że główny łuk ekspresyjny jest już w fazie wygasania napięcia (zob. przykład 6a, 6b).

Druga struktura aktoralna to obsesyjne uderzenia współbrzmienia sekstowego *d-h* (łuk 2), uderzenia narastające i zanikające dynamicznie, powracające kilkakrotnie w toku utworu, by na koniec rozpląnąć się w *al niente*. To powtarzane współbrzmienie początkowo towarzyszy melodii na zasadzie opozycyjnego planu. W zakończeniu kompozycji dokonuje się zestrojenie obu płaszczyzn — melodia kończy się dźwiękami *d-h* rozbrzmiewającymi w wysokim rejestrze, stanowiącymi jakby alikwotowe rozwinięcie współbrzmienia harmonicznego ponawianego w rejestrze dolnym. Osiągnięta zatem zostaje jedność substancjalna dwóch inicjalnych łuków ekspresyjnych, co stanowi ważny element strukturalnej koherencji kompozycji.

Złożoność strukturalna utworu generuje ponadto różne problemy interpretacyjne, z którymi mierzyć muszą się jego wykonawcy. Jednym z podstawowych jest synchronizacja muzycznych łuków, wymagająca zachowania odpowiednich proporcji między porządkami czasowymi, warstwami fakturalnymi, rodzajami oczekiwanych brzmień oraz zmieniającymi się poziomami dynamiki. *Sesto* zapisane zostało notacją polichroniczną, beztaktową. Jednostki ruchu wyznaczają tempo (puls) danego odcinka utworu, natomiast czas trwania krótkich dźwięków i akordów jest określony w przybliżeniu i wynika z zapisu wskazującego ko-

²⁴ Zob. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak*, Poznań 1999, s. 58.

Przykład 7. H. Kulenty, *Sesto*, PWM, Kraków 1989, synchronizacja muzycznych łuków, © Copyright 1989 PWM

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, Op. 20, No. 6. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 12 measures. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "Lento" and the dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Kulenty, wprowadzając tyle różnych strategii współdziałania łuków, wydaje się dość bliska koncepcjom organizowania warstw strukturalnych w utworach Lutosławskiego i Ligetiego, kompozytorów, którzy w tym samym czasie (lata osiemdziesiąte XX wieku) wprowadzali nowe idee koherencji formy (np. forma łańcuchowa Lutosławskiego) i czasu muzycznego (fuga temp Ligetiego). Jawi się zatem jako kompozytorka poszukująca nowych idei i strategii artystycznych nadających tworzonym utworom odrębną i zarazem rozpoznawalną logikę ich muzycznej narracji. Tę filozofię swojej muzyki rozwija do chwili obecnej.

Dyskursywny charakter kompozycji fortepianowej Hanny Kulenty, będący konsekwencją zastosowania techniki „polifonii łuków”, pozwala *Sesto* kwalifikować do muzyki typu narracyjnego. Narracyjność — jak definiują ją semiotycy — jest bowiem „logicznie konsekwentną reprezentacją przynajmniej dwóch asynchronicznych zdarzeń, które nie implikują się wzajemnie”²⁵. Konstytuuje się ona, według teorii trajektorii gramatycznej Algirdasa Greimasa²⁶, w wyniku współdziałania struktur dyskursywnych, którymi w muzyce są: struktury aktoralne (tematy, motywy, frazy, figury muzyczne) i aktanty, czyli „to, co rozgrywa dalszą akcję”²⁷, oraz temporalizacja (czasowość) i spacializacja (przestrzenność) muzyki²⁸.

W *Sesto* wszystkie wymienione komponenty zaangażowane są w budowanie narracji. Łuki ekspresyjne to struktury aktoralne zespolone z aktantami, polifonia warstwowa to aspekt przestrzenności utworu, a idea sukcesywnego następowania łuków to jego czasowość. Strategię organizującą „wielki czas” kompozycji cechuje dynamiczność, napięcie, ruch, ekspresywność, ale i logika formy typu teleologicznego. Modulacje napięć, ruchu, ekspresywności, jakie pojawiają się w toku kompozycji, pozwalają interpretować ją w kategoriach modalności Greimasa, jako „wszelkiego rodzaju intencji, którymi osoba coś wyrażająca może zabarwić swoją wypowiedź”²⁹. Kategoriami modalnymi wyodrębnionymi przez Eero Tarastiego, które możemy odnieść do utworu Kulenty, są przede wszyst-

²⁵ M. Grabócz, *Wprowadzenie do teorii i praktyki znaczenia muzycznego i narratologii*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia. Theoria. Praxis*, t. IV, red. A. Granat-Janki, Wrocław 2016, s. 29.

²⁶ Ibidem, s. 33; Marta Grabócz, omawiając gramatykę narracyjną Algirdasa Greimasa, powołuje się na następujące prace: A. Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. D. McDowell, R. Schleifer, and A. Velie. Lincoln 1983; A. Greimas, J. Courtés, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington 1982.

²⁷ M. Jabłoński, op. cit., s. 56.

²⁸ Zob. M. Grabócz, op. cit., s. 33.

²⁹ M. Jabłoński, op. cit., s. 69.

kim „wola” i „przymus”. „Wola” przejawia się poprzez ważną w narracji funkcję energii kinetycznej, zmierzanie do maksymalnego napięcia, aby je następnie niwelować. „Przymus” to „proces związany z przepływem energii, odczuciem akcji”. Te modalności w kompozycji Kulenty ujawniają się poprzez „bycie”, czyli „przestrzeń muzyczną”³⁰, i „czynienie”, czyli „czas muzyczny”. Wyjaśnianie sensu muzycznego dyskursu *Sesto* za pomocą tych właśnie kategorii wydaje się zasadne w kontekście „filozofii muzyki” kompozytorki. Twórczość Hanny Kulenty w całej rozciągłości potwierdza bowiem tezę Eero Tarastiego, że „o istocie muzyki [...] nie stanowi jednak jej dźwiękowy, strukturalny wyłącznie wymiar, lecz komponent, który tradycyjna europejska myśl estetyczna określa mianem ekspresji”³¹.

³⁰ Ibidem, s. 69–73.

³¹ E. Tarasti, *Próba interpretacji muzyki. Refleksje metodologiczne*, w: *Estetyka w świecie*, t. 1, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983, s. 114–116, cyt. za M. Jabłoński, op. cit., s. 73.

STRESZCZENIE

Filozofia muzyki Hanny Kulenty, koncentrująca się na zagadnieniach odczuwania czasu w muzyce, w twórczości kompozytorskiej znalazła wyraz w technikach kompozytorskich pozwalających jej kształtować czasoprzestrzeń dzieła muzycznego. Inspirowana muzyką Andriessena idea organizowania „wielkich czasów” w muzyce opiera się na wielości w jedności. Tworzy ona typ polifonii formy konstytuującej się poprzez nakładanie różnorodnych łuków energetycznych. Polifonia formy ujawnia się również w sposobie konstruowania i funkcjonowania pojedynczego łuku, który po wyodrębnieniu z konstrukcji zachowuje muzyczną autonomię. Techniką, od której rozpoczynają się poszukiwania twórcze kompozytorki, jest „polifonia łuków”. Istota tej techniki oraz sposób funkcjonowania w muzyce omawiane są w artykule na przykładzie *Sesto* na fortepian solo skomponowanym w roku 1985. Muzyczny sens przebiegu dramatycznego *Sesto* wyjaśniany jest również za pomocą kategorii modalnych Algirdasa Greimasa (struktury aktoralne, aktanty, temporalizacja, spacyalizacja) oraz Eero Tarastiego („wola”, „przymus”, „bycie”, „czynienie”).

SŁOWA KLUCZOWE: Kulenty, *Sesto*, polifonia łuków, muzyczna czasoprzestrzeń

ABSTRACT

Polyphony of arches as a time-space organization technique in *Sesto* for piano solo by Hanna Kulenty

The philosophy of Hanna Kulenty's music, focusing on the issues of time perception in music, found its expression in her art of composition by means of the techniques allowing her to shape the time-space of a musical piece. Inspired by Andriessen's music, the idea of organizing "grand times" in music is based on multiplicity in unity. It creates a type of polyphony of the form constituting itself through overlapping of various energetic arches. Furthermore, the polyphony of the form reveals itself in the way of constructing and functioning of a single arch which, having been separated from the structure, retains its musical autonomy. The technique with which the composer starts her artistic searches is the "Polyphony of Arches". Its essence, as well as the way it functions in music are discussed in the paper on the example of *Sesto* for piano solo, written in 1985. The musical meaning of the dramatically structured *Sesto* is also explained using Algirdas Greimas's modal categories (actoral structure, actants, temporalization, spatialization), as well as the ones by Eero Tarasti ("the will", "compulsion", "being", "acting").

KEYWORDS: Kulenty, *Sesto*, polyphony of arches, time-space of a musical piece

BIBLIOGRAFIA

Chłopecki Andrzej, *Kulenty Hanna*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. *kl*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 231.

Grabócz Marta, *Wprowadzenie do teorii i praktyki znaczenia muzycznego i narratologii*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia. Theoria. Praxis*, t. IV, red. Anna Granat-Janki, Wrocław 2016, s. 25–39.

Greimas Algirdas, *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie, Lincoln 1983.

Greimas Algirdas, Courtés Joseph, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington, 1982.

Heller Michał, *Ostateczne wyjaśnienie wszechświata*, Kraków 2008.

Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak*, Poznań 1999.

Kulenty Hanna, *Composer* [online], <https://www.hannakulenty.com/> (dostęp: 14.10.2017).

Kulenty Hanna, *Nowe aspekty wykorzystania mojej techniki polifonii czaso-przestrzennej w kompozycji „E-Motions” na akordeon, smyczki i perkusję*, praca doktorska niepublikowana, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2012.

Kulenty Hanna, *Sesto na fortepian solo*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001.

Kulenty Hanna, *Wielość w jedności, czyli sposób organizowania Wielkich Czasów*, praca magisterska, niepublikowana, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1986.

Kulenty-Majoor Hanna, *Moja filozofia muzyki*, Autoreferat, Warszawa 2015 [online], <http://www.am.katowice.pl/files/48/Kulenty%20Autoreferat.pdf> (dostęp: 14.10.2017).

Tarasti Eero, *Próba interpretacji muzyki. Refleksje metodologiczne*, w: *Estetyka w świecie*, t. 1, red. Maria Gołaszewska, Kraków 1983.