

Traktat *Evolutionäre elementaren Musiktheorie* Piotra Mieszczaninowa i jego wpływ na refleksję teoretyczną i praktykę kompozytorską Sofii Gubajduliny

Twórczość Sofii Gubajduliny (ur. 1931) jest znana i ceniona zarówno przez profesjonalnych krytyków muzycznych, jak i zwykłych odbiorców muzyki. Jej dzieła z wielkim powodzeniem wykonywane są na międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej oraz na koncertach monograficznych poświęconych twórczości Rosjanki. Także w Polsce dorobek kompozytorski Gubajduliny prezentowany był na wielu koncertach, przede wszystkim podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień¹, podczas festiwalu Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich (1998, 2006), Aksamitna Kurtyna (rok 2000) oraz Muzyka w starym Krakowie w 2010 r. O szerokim uznaniu dla twórczości Gubajduliny świadczy również szereg przyznanych jej nagród, takich jak Polar Music

¹ Podczas Festiwalu Warszawska Jesień po raz pierwszy utwór Gubajduliny został wykonany w 1971 r. i była to *Concordanza* (1971) na zespół kameralny. W latach późniejszych prezentowane były: *Detto 2* (1972) na wiolonczelę i zespół instrumentalny (WJ 1986), *10 Etiud* (1974) na wiolonczelę solo (WJ 1979), *In Erwartung* (1994) na kwartet saksofonowy i sześciu perkusistów (WJ 2000), *Offertorium* (1980/1982/1986), *Koncert na skrzypce i orkiestrę* (WJ 1987), *Ritorno perpetuo* na klawesyn solo (prawykonanie WJ 1997), *Pasja wg św. Jana* (2000) na sopran, tenor, baryton, bas, dwa chóry mieszane i orkiestrę (WJ 2003), *Sieben Worte* (1982) na wiolonczelę, bajan i orkiestrę (WJ 2004), *Zmartwychwstanie wg św. Jana* (2002) na sopran, tenor, baryton, bas, chóry i orkiestrę (WJ 2007).

Prize, Stockholm (2002) Europejska Nagroda Kulturalna (2005) czy nagroda w dziedzinie kultury Triumph (Moskwa 2007)².

Zainteresowanie twórczością Rosjanki widoczne jest również w pracach muzykologów. Zagadnienia związane z twórczością Gubajduliny są zróżnicowane. Powstało wiele prac monograficznych i problemowych, charakteryzujących poglądy estetyczne kompozytorki oraz podejmujących interpretację jej twórczości. Szczególnie interesującym źródłem są publikowane wypowiedzi Gubajduliny, w których przedstawia ona założenia teoretyczne swoich kompozycji. Dominują w nich dwa źródła inspiracji: myśl teoretyczna Piotra Mieszczaninowa zawarta w nieopublikowanym traktacie *Evolutionäre elementaren Musiktheorie*³ oraz ciągi liczbowe i możliwość ich adaptacji do notacji partytury.

W niniejszym tekście punktem wyjścia dla zrozumienia poglądów teoretycznych i konstrukcji muzyki Sofii Gubajduliny będzie charakterystyka traktatu *Evolutionäre elementaren Musiktheorie* Piotra Mieszczaninowa, dzięki któremu artystka zafascynowała się właściwościami liczb oraz możliwością porządkowania wybranych parametrów utworu zgodnie z regułami matematycznymi. Interpretacja wybranych fragmentów utworów skoncentrowana będzie na strukturalnych właściwościach układów melicznych oraz wybranych typów układów harmonicznyc.

Problematyka twórczości – przegląd stanowisk

Od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku opublikowano wiele artykułów dotyczących interpretacji jakości brzmienia utworów Gubajduliny w kontekście jej komentarzy i metafor odwołujących do symboli religijnych i transcendencji⁴. Problematyka symbolu muzycznego w odniesieniu do twórczości Sofii Gubajduliny podejmowana jest także w trzech artykułach opublikowanych w pracy zbiorowej zatytułowanej *Symbol – die Suche nach dem Spirituellen*

² Ponadto: 2001 Goethe Medal of the City of Weimar, 2002 The Great Distinguished Service Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, 2003 Living Composer Prize in the Cannes Classical Awards, 2006 wybrana Osobowością Roku 2006 przez „Moskiewski Magazyn Muzyczny”, „Musykalnoye obosreniye”, 2007 City of Hamburg Bach Prize.

³ Rękopis traktatu napisany jest w języku rosyjskim i znajduje się w zbiorach biblioteki Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie; obecnie w opracowaniu. W przygotowaniu niniejszego artykułu korzystałam z niemieckich opracowań tekstu traktatu, zgodnie z którymi pozostałam brzmienie tytułu pracy Mieszczaninowa.

⁴ Są to prace takich autorów, jak: C. Pollin, *The Composer as Seer, but not Prophet*, „Tempo. New series” 1994, nr 190, s. 13-17; D. Redepenning, *...reingewaschen durch die Musik... ‘Stunde der Seele’ von S. Gubaidulina und M. Zwetajewa*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1990, nr 1, s. 17-22; L. Lesle, *Eine art Gottesdienst. Die religiöse Semantik in der Musik Sofia Gubaidulina*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1992, nr 1, s. 30-34; E. Rieger, *Klang und Seele werden identisch: Sofia Gubaidulina*, „Musik und Bildung” 1992, nr 3, s. 15-19; H.-U. Duffek, *Spirituality In the Music of Sofia Gubaidulina and Gija Kancheli*, w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwałgier, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 91-97; H.-O. Meyer-Grotjahn, *Anmerkungen zur Symbolik der Sofia Gubajdulina*, w: *Gedanken zu Sofia Gubaidulina*, Sikorski Verlag, Hamburg 1998; R. Nonnenmann, *Musica contemplativa, eine Porträtskizze von Sofia Gubaidulina*, „Musik-Texte” 2002, nr 93, s. 19-23.

in der sinnlichen Erscheinung z 1999 r.⁵. Na temat metaforycznej interpretacji instrumentalnej muzyki Gubajduliny napisano w Stanach Zjednoczonych dwie rozprawy doktorskie. F. Neary w dysertacji (z 1999 r.) zatytułowanej *Symbolic Structure in the Music of Sofia Gubaidulina* omawia takie utwory, jak *In Croce* oraz *Garten von Freuden und Traurigkeiten*⁶. Podobnej problematyki dotyczy praca doktorska L. Young-Mi pt. *Musical contents and symbolic interpretation in Sofia Gubaidulina's 'Two Paths': a dedication to Mary and Martha*⁷ obroniona na Ohio State University w 2007 r.

Mniej liczną grupę artykułów stanowią teksty komentujące warsztat kompozytorski Gubajduliny i jego związek z proporcją wyrażaną liczbami. W *Die Konsonanz des Goldenen Schnitts. Zahlenordnungen in Kompositionen von Sofia Gubajdulina*⁸ F. Heesch nawiązuje do deklarowanego przez kompozytorkę zainteresowania ciągami liczbowymi i analizuje z tego punktu widzenia *Siedem słów* (na wiolonczelę, bajan i orkiestrę smyczkową), *Perception* (na sopran, baryton, siedem instrumentów i taśmę) oraz *Stimmen... Verstummen* na orkiestrę. V. Zenova w pracy *Number and Proportion in the Musik of Sofia Gubaidulina*⁹ podjęła podobną problematykę, co w swojej pozycji książkowej¹⁰. Na podstawie analizy czasu trwania kolejnych odcinków kompozycji *Jetzt immer schnee* próbowała uwydatnić sposób wykorzystania przez kompozytorkę relacji między wybranymi liczbami ciągów Fibonacciego i Lukasa do porządkowania muzycznego czasu.

O traktacie *Evolutionäre elementaren Musiktheorie* Piotra Mieszczaninowa napisano dotąd niewiele. Informacje odnaleźć można w trzech źródłach. Biograf kompozytorki, M. Kurtz, wspomina o nim kilkakrotnie, ograniczając się jednak do informacji związanych przede wszystkim z okolicznościami powstania oraz przedstawieniem ogólnych założeń teorii. Z kolei w artykule T. Strässle, *Schöpfungsrhythmen. Sofia Gubaidulinas musikalische Aitiologie*¹¹ autor ogranicza się do wspomnienia o tym, że ów traktat był. Najbardziej szczegółowe omówienie myśli teoretycznej Mieszczaninowa przedstawia V. Zenova¹². W pracy dotyczącej *Mistyki liczb w twórczości Gubajduliny* znajduje się rozdział poświęcony wyłącznie *Evolutionäre elementaren Musiktheorie* Mieszczaninowa. Ujęte w nim zostały m.in. przedruki tabel z rękopisu oraz przykładowe zestawienia ciągów liczbowych.

Z koncepcji Mieszczaninowa Gubajdulina przejęła m.in. organizację brzmienia w oparciu o właściwości jakościowe struktur interwałowych oraz dążenie do osiągnięcia

⁵ Mowa o trzech tekstach: V. Cholopowa, *Symbolik in der Musik Sofia Gubaidulina's*, w: *Symbol – die Suche nach dem Spirituellen in der sinnlichen Erscheinung*, „Sonderbeilage der Wochenschrift Das Goetheanum“, 1999, nr 21/22, s. 49-58; L.E. Fay, *Das Licht als Symbol in Gubaidulinas Alleluja*, w: *Ibidem*, s. 43-48; D. Redepenning, *Symbole und Symbolisches in Sofia Gubaidulinas religiös inspirierten Werken, insbesondere in ‚De profundis‘*, w: *Ibidem*, s. 49-58.

⁶ F. Neary, *Symbolic Structure in the Music of Sofia Gubaidulina*, Ohio State University, 1999.

⁷ L. Young-Mi, *Musical contents and symbolic interpretation in Sofia Gubaidulina's 'Two Paths: A Dedications to Mary and Martha'*, rozprawa doktorska, the Ohio State University, 2007.

⁸ F. Heesch, *Die Konsonanz des Goldenen Schnitts. Zahlenordnungen in Kompositionen von Sofia Gubaidulina*, „MusikTexte“ 2002, nr 93, s. 35-41.

⁹ V. Zenova, *Number and Proportion in the Music of Sofia Gubaidulina*, Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 2001, nr 14, s. 23-28.

¹⁰ Mowa o: V. Zenova, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, *Studia slavica musicologica* 21, Hamburg 2001.

¹¹ T. Strässle, *Schöpfungsrhythmen. Sofia Gubaidulinas musikalische Aitiologie*, w: *Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, red. B. Naumann, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, s. 191-204.

¹² V. Zenova, *Zahlenmystik in der Musik...*, *op. cit.*

„jedności” dzieła muzycznego; z inspiracji właściwościami ciągów liczbowych powstała technika stosowana do organizacji przebiegów czasowych w utworze. Zarówno teoria Mieszczaninowa, jak i fascynacja właściwościami ciągów matematycznych, doprowadziły Rosjankę do stworzenia nowego sposobu komponowania, zwanego przez nią techniką *rhythmusformen*. Sposób ten był związany z organizacją czasu muzycznego i polegał na współmierności oraz proporcjonalności konstrukcyjnych odcinków formy. Pierwsze kompozycje napisane zgodnie z nowym systemem przypadają na lata osiemdziesiąte XX wieku, a zastosowanie nowej techniki stało się charakterystyczną cechą utworów powstających po 1982 r.

*Traktat Evolutionäre
elementaren Musiktheorie
Piotra Mieszczaninowa*

Do pierwszego spotkania między Gubajduliną a teoretykiem muzyki, Piotrem Mieszczaninowem (późniejszym mężem kompozytorki) doszło jeszcze w latach sześćdziesiątych. Już wówczas pracował on nad traktatem przedstawiającym ewolucyjny rozwój form muzycznych. Jego myśl teoretyczna powstawała niezależnie od koncepcji zachodnich, jednak pod względem treści pozostawała w związku z założeniami zachodniego nurtu awangardowego: odzwierciedlała wiarę autora w wykorzystanie porządków liczbowych w pracy kompozytora, fascynację strukturą oraz uporządkowaniem parametrów utworu zgodnie z porządkami liczbowymi.

Mieszczaninow treść traktatu publicznie zaprezentował dopiero z początkiem lat osiemdziesiątych (choć i wówczas tekst nie był w pełni ukończony), a w latach dziewięćdziesiątych zaproszony został do wygłoszenia cyklu wykładów w Niemczech i w Szwajcarii, w których przedstawiał ogólne założenia swojej teorii¹³. Celem nowopowstałej koncepcji miało być stworzenie przełomowego, spójnego systemu komponowania, polegającego na tworzeniu dzieła w oparciu o wspólną zasadę organizacji jego trzech parametrów: wysokości dźwięku, rytmiki i harmoniki (współbrzmień). Teoria ta zakładała kompletność procesu muzycznego w oparciu o tzw. „inwariantne transformacje” (*Invariable Transformation*)¹⁴.

Mieszczaninow konstruował tabele ciągów liczbowych, w których zawsze jeden z elementów był stałym odnośnikiem, inne natomiast ulegały zmianom. Wprowadził on podział na płaszczyznę centralną (*Zentralebene*), która pozostawała niezmienna; płaszczyznę podstawową (*Grundebene*) oraz główną (*Hauptebene*), które podlegały procesowi transformacji, sterowanemu zgodnie z porządkiem liczbowym. Zasada organizacji wszystkich płaszczyzn winna się wywodzić z jednego szeregu liczbowego, co doprowadzić miało w efekcie do porządku i logiki przebiegu procesu komponowania oraz analizowania.

Dla Gubajduliny teoria Mieszczaninowa okazała się przełomowa. Sama, nie będąc teoretykiem muzyki, w swoich działaniach twórczych opierała się niemal wyłącznie na intuicji. Spójny system Mieszczaninowa pozwalał jej spojrzeć na nowo na specyfikę procesu komponowania i organizacji wysokości dźwięków, rytmu oraz współbrzmień w utworach. Zenova, wskazując na znaczenie traktatu dla muzyki Gubajduliny, zwraca uwagę na cztery istotne aspekty:

¹³ Por. M. Kurtz, *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie*, Stuttgart 2001, s. 130.

¹⁴ Por. V. Zenova, *Zahlenmystik in der Musik...*, *op. cit.*, s. 53.

- oddziaływanie na siebie różnych rodzajów ciągów liczbowych,
- przekształcanie jednego rodzaju ciągu w inny; rodzaj modulacji,
- przedstawienie danego ciągu jako sumy różnych typów ciągów; stosowanie na sposób polifoniczny,
- powstanie ewolucyjnego modelu kompozycji, współoddziaływanie na siebie przestrzeni wysokościowej, harmonicznego i czasowej¹⁵.

Wpływ teorii Mieszczaninowa na estetykę dzieł Gubajduliny jest nie do przecenienia. W 2001 r., w liście do Zenovej kompozytorka pisała:

W teorii tej jest przedstawiony spójny punkt widzenia muzycznego procesu, który za-inspirował mnie, bym ujrzała własne pomysły kompozytorskie w nowym świetle. Istota ciągu Fibonacciego i uzyskanych z jego pomocą porządków matematycznych utwierdziła mnie w przekonaniu, że liczby można wykorzystać w kompozycji nie tylko jako nośnik znaczeń symbolicznych, lecz również jako jednostkę porządkującą formę. Niemniej jednak, starałam się aby cały, tak szczegółowo rozwinięty przez Piotra Mieszczaninowa ciąg mechanizmów i pojęć pozostawił mi wolność twórczej fantazji, nie ograniczał poszukiwań w zakresie brzmienia, jednocześnie ukazując piękno jego teorii. We własnej pracy podpirałam się jego opracowaniami, czasem jednak z nich rezygnowałam. W wielu przypadkach były dla mnie wsparciem i pomagały mi w tworzeniu różnorodnych idei formalnych¹⁶.

Specyfika procesu twórczego

Wynikającą z teorii Mieszczaninowa myśl, iż główne parametry dzieła powinny pochodzić z jednego „trzonu” strukturalnego, Gubajdulina zaadaptowała do swojej koncepcji następująco: dzieło muzyczne winno stanowić jedność osiągniętą z równowagi elementu racjonalnego (utożsamianego przez kompozytorkę ze zorganizowaną strukturą czasową) oraz elementu emocjonalnego (kojarzonego z jakością brzmienia, którego źródła Gubajdulina dopatruje się w nieskrępowanej wyobraźni muzycznej).

Wypowiedzi poruszające problematykę specyfiki procesu twórczy przypadają na połowę lat osiemdziesiątych, gdy kompozytorka, po okresie prób i eksperymentów, staje się świadoma istoty własnego procesu twórczego. Ów proces interpretuje w oparciu o opozycję „wyobraźni” i „myślenia strukturalnego”, jako pojęć odnoszących się do tego, co z jednej strony utożsamiamy z postacią brzmieniową, zjawiskiem muzycznym czy ideą (jak np.

¹⁵ *Ibidem*, s. 61.

¹⁶ „Die in dieser Theorie dargestellte ganzheitliche Sicht des musikalischen Prozesses hat mein Bewußtsein erleuchtet und veranlaßte mich, die eigenen Kompositionsideen unter einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Die Bedeutung des Fibonacci-Reihe und der von ihr abgeleiteten Reihen in diesem neuen Ansatz hat mir die Überzeugung vermittelt, daß man Zahlen nicht nur symbolisch, sondern auch als Maßeinheiten für die Formrelationen verwenden kann. Ich bemühte mich, die gesamte von Pjotr Mieszczaninow so detailliert entwickelte Reihen-Mechanismen in mich aufzunehmen, um die Möglichkeit zu bekommen, absolut frei zu phantasieren und nach rein klanglichen und kompositorischen Entsprechungen für diese glänzenden theoretischen Ideen zu suchen. In meiner eigenen Arbeit stütze ich mich zuweilen auf seinen Ausarbeitungen, manchmal jedoch weiche ich von ihnen ab. Doch in dem einen wie in dem anderen Falle bieten sie mir einen Halt, der mir zu zahlreichen Ideen für die Herausbildung der Form einer Komposition verhilft“. *Ibidem*, s. 61.

u Lutosławskiego), a z drugiej z czymś, co wymaga analitycznego myślenia i konstrukcji czasu. Rozważania na temat tego, co jest pierwotne w procesie twórczym: czy logika, spekulacja, ścisła konstrukcja połączeń dźwiękowych i konstrukcji formalnych, czy emocja, intuicja i „ośnienie” podczas komponowania – zajmują w jej wypowiedziach naczelne miejsce. W podejmowanych zagadnieniach przeciwstawiane będą sobie intuicja i racjonalność w działaniu twórczym, wyobraźnia i intelekt, swoboda tworzenia i logika kalkulacji.

Po raz pierwszy na wskazaną problematykę Gubajdulina zwróciła uwagę w połowie lat osiemdziesiątych, gdy w wywiadzie z J. Makejewą wspomina:

Mylą się ci, którzy twierdzą, że konstruowanie zależne jedynie od intelektu daje natychmiast artystyczny rezultat. Takie dzieła nie wywołują u słuchacza żadnych, naprawdę głębokich przeżyć. Również w przypadku, gdy autor w czasie komponowania sam doświadcza wielu przeżyć emocjonalnych, nie jest to równoznaczne z tym, że jego muzyka przypadnie do gustu potencjalnemu odbiorcy. Coś jeszcze oprócz czystego rzemiosła musi być obecne. Z drugiej strony, w błędzie są również ci, którzy wierzą, że wystarczy zapisać w postaci nut to, co przychodzi nam na myśl, co w danej chwili czujemy i co nam pióro na papier przyniesie. Również ta filozofia, według mnie, nie przyniesie żadnego dobrego rezultatu, a to dlatego, że w tej sytuacji sztuka przekształca się w bardzo specyficzną materię¹⁷.

W ten sposób artystka ustosunkowuje się do koncepcji muzyki serialnej i innych tendencji zakładających spekulatywne podejście do komponowania muzyki, podporządkowujące notację partytury prekompozycyjnym algorytmom. Co ważne, refleksja ta pojawia się po trwającym prawie dwadzieścia lat okresie, w którym Gubajdulina sama komponowała z wykorzystaniem technik serialnych i dodekafonicznych. Wyraźnie dystansuje się jednak od tych technik i w rozmowie z V. Lukomski powtarza podobną myśl do tej wyrażonej dziesięć lat wcześniej:

Ktoś, kto myśli, że partytura rygorystycznie podporządkowana założeniom strukturalnym może przynieść artystyczne rezultaty jest w błędzie, gdyż owe skomplikowane relacje są nieuchwytny w doświadczeniu audytywnym¹⁸.

Kompozytorka jest bowiem przekonana, że:

Dobra muzyka jest tworzona tylko wtedy, gdy zostaną spełnione dwa warunki: konstrukcja formalna musi być rygorystycznie i świadomie kształtowana, ale zawierać powinna takie brzmienia, które wywołują silne, wewnętrzne przeżycie¹⁹.

Podobnie wyrażone stanowisko powracać będzie w jej wypowiedziach wielokrotnie. Gubajdulina podkreśla myśl, że intuicja (rozumiana jako wyobrażona postać brzmienio-

¹⁷ S. Gubajdulina, *I eto scziastie* [I oto szczęście], rozmowa z Julia Makejewą, „Sowietskaja muzyka” 1988, nr 6, s. 22.

¹⁸ „Those who think that constructive and rigorously intellectual work can have artistic results are wrong because these qualities do not lead to a real experience for the listeners. It may be that the composer has experienced something extraordinary”. S. Gubajdulina, *Into the Labyrinth of the soul, w: The Voice of Music. Conversation with composers of our time*, red. i przekład Beyer Anders, Jean Christensen, Ashgate 2000, s. 44.

¹⁹ „Good music is only made when the two positions are brought together; the approach to formal elements has to be rigorous, consciously determined and accompanied by strong inner experiences”. S. Gubajdulina, *Into the labyrinth ...*, *op. cit.*, s. 44.

wa) stanowi impuls zaistnienia procesu kompozytorskiego, ale owe wyobrażone brzmienia muszą być podane „intelektualnej” kontroli i racjonalizacji w procesie kształtowania muzycznego czasu. W wywiadzie przeprowadzonym w 1998 r. kompozytorka wyznała, że:

Dotychczas sądziłam, że muzyka jest sztuką bardziej intuicyjną, lecz teraz wyraźnie widzę, iż by komponować muszę doświadczyć intensywnej, intelektualnej pracy. Nie jest możliwym, aby komponowanie odbywało się jedynie poprzez intuicję, która jest oczywiście najważniejszym składnikiem kreatywnego procesu twórczego²⁰.

Gubajdulina pojęcie „intuicji” ujmuje, jako właściwość artysty, którą wiąże nie tyle ze smakiem czysto muzycznym, umiejętnością wybierania wartościowych pomysłów brzmieniowych, lecz z bogatym wnętrzem, w którym posiada on „iskrę bożą”, a którego brak zwykłemu człowiekowi. Przyznanie intuicji tak wielkiego znaczenia przybliży punkt widzenia Gubajduliny do romantycznych koncepcji twórcy – geniusza, posiadającego wyjątkowe cechy i specyficzne właściwości, nieprzydane innym ludziom. Streszczając romantyczną wizję geniusza kreśloną piórem filozofów, A. Jarzębska zwraca uwagę na trzy jego najważniejsze cechy: wyjątkową łączność geniusza z rzeczywistością idealną (Absolutem), wyjątkowy stosunek do obowiązujących innych ludzi norm oraz wyjątkową pozycję w stosunku do historycznie zdeterminowanego rozwoju sztuki²¹. W odniesieniu do Gubajduliny i jej koncepcji sztuki, zwrócenie uwagi na łączność z Absolutem, tu utożsamianym z Bogiem chrześcijan, jest potwierdzeniem przeczucia wyjątkowości artysty, wynikającej z jego twórczych intuicji.

Zwracając się w stronę „matematycznej” organizacji dzieła, Gubajdulina realizuje pragnienie stworzenia uporządkowanego systemu kompozytorskiego. W realizacji i autorefleksji związanej z własnym systemem kompozytorskim pozostaje w swoistym rozdwojeniu. Jej koncepcje teoretyczne i estetyczne reprezentują harmonijne współistnienie elementu intuicyjnego oraz zorganizowanej struktury matematycznej.

Zawsze czułam, że dla artysty najważniejsza jest intuicja. Sama jestem człowiekiem bardziej intuicyjnym niż intelektualnym i nie chciałabym, aby moja intuicja kiedyś znikła. W jednym z wywiadów powiedziałam, że widzę siebie bardziej jako ogrodnika niż architekta. Jednak zdaję sobie sprawę, że to zdecydowanie za mało, aby powstała prawdziwa sztuka. Nieodczowne jest, by intuicja spotkała się z regułami podobnymi do *z a s a d m a t e m a t y c z n y c h* (podkr. – M.S.). Do porządku liczbowych odnoszę się wówczas, gdy chcę intuicyjny tok myśli ujarzmić za pomocą reguł. Przyznaję: łatwe to nie jest i nie zawsze się udaje. W pewnym sensie eksperymentuję więc z własną twórczością, co zabiera mi wiele czasu i wymaga sporo pracy. Strumień pomysłów sam z siebie chce płynąć swobodnie. I ja chcę tego również, ale w pewnym momencie pragnę go powstrzymać, ujarzmić – a temu służą liczby. Komponując, najpierw wyobrażam sobie jakieś brzmienie, następnie zaś staram się je uzyskać wykorzystując określone porządki liczbowe. Liczby pozwalają mi wyważyć proporcje i uporządkować strukturę²² (podkr. – M.S.).

²⁰ „I already have a command of the ‘intuitive’, and now I reach a point where I am able to explain my intellectual work. It is impossible to touch the intuitive work, which, of course, is the most important component in the composer’s creative work. It distinguishes the composer from the scientist, the scholar”. S. Gubajdulina, *The Eucharist in my fantasy*, Interview by Vera Lukomsky, „Tempo. New Series” 1998, nr 206, s. 35.

²¹ Por. A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 93.

²² D. Cichy, M. Stochniol, *Między Ewangelią a ciągiem Fibonacciego*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 2, s. 8.

Zafascynowanie matematycznym porządkiem ciągów liczbowych znajduje swoje odbicie w twórczości Rosjanki, w której często odwołuje się ona do liczb będących elementami wybranego szeregu. Porządki liczbowe mogą determinować relacje czasu trwania dźwięków w ugrupowaniach rytmicznych lub czas trwania kolejnych odcinków formalnych bądź określać ilość części kompozycji lub ilość wykorzystanych instrumentów muzycznych. W swoich wypowiedziach oraz w szkicach kompozytorskich, artystka odwołuje się przede wszystkim do liczb ciągu Fibonacciego, a także do ciągu Lucasa oraz do tzw. liczb Ewangelii i liczb Bacha.

Oprócz ciągów liczbowych, organizujących relacje czasowe w utworze, liczby wykorzystywane mogą być jako element wpływający na inne parametry kompozycji. W wybranych kompozycjach odnaleźć można powtarzalne układy meliczne oraz układy harmoniczne o wyrazistej strukturze interwałowej, których porządek można wyrazić za pomocą relacji liczbowych. Przykład układów harmonicznnych o wyrazistej strukturze interwałowej znaleźć można w skomponowanym w 1990 r. *Alleluja* (na chór, sopran chłopięcy i orkiestrę) i w *Farbenklavier*²³. Aparat wykonawczy *Alleluja* obejmuje rozbudowaną grupę instrumentów dętych (tradycyjny skład orkiestrowy został wzbogacony o flet altowy, flet piccolo, klarnet basowy, kontrafagot), rozbudowaną grupę instrumentów perkusyjnych, harfy w podwójnej obsadzie, czeleste, fortepian, organy oraz kwintet smyczkowy²⁴. Grupie instrumentalnej towarzyszy chór mieszany oraz sopran chłopięcy, dołączający do zespołu wykonawczego w ostatniej, VII części dzieła. W częściach I, III, IV i V jedynym wykorzystanym tekstem prezentowanym w partii chóralnej jest słowo „Alleluja”, będące podstawą rozwoju narracji muzycznej oraz poszukiwań w zakresie różnicowania brzmienia. Część VI wykorzystuje modlitewne zawołanie „Wierze, bezgranicznie wierzę”, natomiast część II, jako jedyna w utworze, stanowi instrumentalny ustęp. Jedynie część VII prezentuje tekst, który zaczerpnięty został z liturgii prawosławnej – proskomidii²⁵. W układzie liturgii jest to odpowiedź wiernych na kapłańskie

²³ Pełen spektakl wizualno-brzmieniowy miał miejsce cztery lata później, 18 lutego 1994 r., gdy zespoły Amerykańskiej Orkiestry Symfonicznej, Concert Chorale miasta Nowy Jork oraz Amerykański Chór Chłopięcy poprowadził Leon Botstein. Por. M. Kurtz, *Sofia Gubaidulina...*, op. cit., s. 297.

²⁴ Pełna obsada wykonawcza zanotowana w partyturze obejmuje: dwa flety, dwa oboje, klarnet Es, dwa klarnety (B), klarnet basowy, dwa fagoty, kontrafagot, cztery waltornie, trzy trąbki (B), trzy puzony, kotły dzwonki, marimbafon, tom-tom (średni, niski, bardzo niski), dzwony, gran cassa (niski i bardzo niski), dwie harfy, czeleste, klawesyn, fortepian, organy, chór mieszany, dyshkant oraz kwintet smyczkowy.

²⁵ Jest to kompilacja tekstu kapłana i ludu, prezentowanego po komunii świętej. Do wykorzystanej w zakończeniu odpowiedzi wiernych „Zachowaj nas Twojej świętości, abyśmy w ciągu całego dnia uczyli się Twojej sprawiedliwości” wpleciony został fragment pochodzący z odpowiedzi kapłana: „Po przyjęciu Bożych, świętych, przeczystych, nieśmiertelnych, niebieskich, życiodajnych i budzących bojaźń Tajemnic Chrystusowych godnie dziękuj Panu. Alleluja”. Tekst kompozycji brzmi następująco: „Niech się napełnią usta nasze wielbieniem Ciebie, Panie, abyśmy śpiewali chwałę Twoją. Pozwoliłeś nam bowiem uczestniczyć w Twoich świętych, Bożych, nieśmiertelnych i życiodajnych Tajemnicach. Zachowaj nas w Twojej świętości, po przyjęciu Bożych, świętych, przeczystych, nieśmiertelnych, niebieskich, życiodajnych i budzących bojaźń Tajemnic Chrystusowych. Alleluja” (org. „Da ispolnta usta maja chwalenija Twojewa, Gospodi. Jako da

słowa: „Błogosławiony Bóg nasz, w każdym czasie, teraz i zawsze, i na wieki wieków”. Wykorzystany przez Gubajdulinę tekst prezentowany jest w języku rosyjskim.

W publikowanych wypowiedziach kompozytorki brak jakiegokolwiek deklaracji odnośnie zasad porządkowania materiału dźwiękowego, natomiast w partyturze obserwować możemy wielodźwięki o stałej strukturze interwałowej. W części III tak ukształtowane płaszczyzny brzmieniowe stają się tonalnym trzonem konstrukcji harmoniczej. Podstawę stanowią akordy – pięcio-, sześć- lub siedmiodźwiękowe – powstające z długotrwałych wartości i układające się w konstrukcje tercjoowo-sekstowe, wzbogacone o jeden tryton: przykład 1.

					b ²		
					g ²		
					h		
			ges ²	e ²	as ¹		
	ges ¹		es ²	a ²	des ²	c ¹	
	es ¹	c ²	g ¹	ges ²	f ¹	a ¹	
	g	as ¹	e ¹	b ¹	d ¹	es ¹	
	e	h	b	g ¹	gis	ges	
	as	f	cis	h	H	d	
	f	d	A	as	G	F	
Przykład 1. <i>Alleluja</i> , cz. III, nr 17-29	nr w partyturze	17	19	21	23	25	27

Struktury interwałowe, powstające odpowiednio w akordach, przedstawiają się następująco: przykład 2.

						3>	
						6>	
						3>	
						6>	
						3>	
						4<	
						6	
						3	
						6	
Przykład 2. <i>Alleluja</i> , cz. III, nr 17-29. Konstrukcja kolejnych współbrzmień. Liczby oznaczają interwały (3 = tercja wielka, 3> = tercja mała, 4< = kwarta zwiększona, 6 = seksta wielka, 6> = seksta mała)	nr w partyturze	17	19	21	23	25	27

paju sławu Twoju jako spodobil jesi nas. Prichastitsa swiatych prechistych i bessmertnych Twojich tajn. Utwierdzi nas vo Swajej swiatynie. Prichasti tisa swiatych, prechistych i bessmiertnych Tvojich tajn. Alleluja”). Tłumaczenie za: *Boska Liturgia Ojca Naszego Świętego Jana Chryzostoma*, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa 2001.

Podobny sposób konstrukcji pionów harmoniczych wykorzystany został w części VI, z tą różnicą, iż za pomocą powtarzalnej struktury tercjo-sekstowej powstanie pełna seria dwunastodźwiękowa. W VII części *Alleluja* materiał został poddany dokładnej organizacji. W partii organów prezentowany jest materiał, którego uporządkowanie zostało podporządkowane ścisłym regułom interwałowym. Począwszy od nr 10 (we wcześniejszych fragmentach dominują mniejsze, trzy- i czterodźwiękowe szeregi) następuje stopniowe formowanie się zorganizowanego strukturalnie akordu dwunastodźwiękowego. Co istotne, dwunastodźwiękowe współbrzmienie osiągnięte zostaje jedynie w oparciu o interwał tercji i sekst – jedynie w ramach wyjątku, w centrum „serii” wykorzystany został tryton: przykład 3.

			h		
			gis		
			c		
			a	a	
			des	f	
		h	b	gis	
e	as	f	e	e	
des	c	as	g	g	
f	a	d	es	des	
d	des	h	ges	b	
ges	b	es	d	d	
es	d	c	f	h	

Przykład 3. *Alleluja*, cz. VI, nr 10-21, partia organów

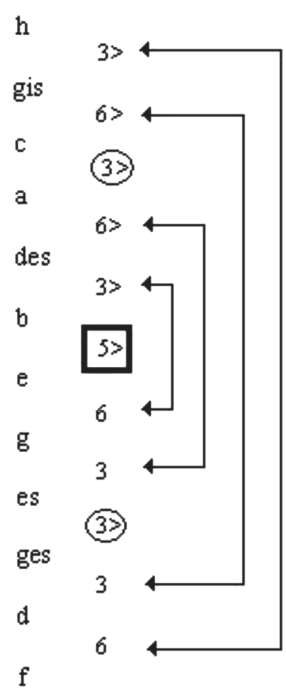
nr w partyturze	10	12	16	18	20-21
-----------------	----	----	----	----	-------

Zmienia się ilość różnych dźwięków w kolejnych współbrzmieniach (6 – 5 – 7 – 6 – 7 – 10), ale ich morfologia jest analogiczna. W efekcie powstała seria jest symetryczna i posiada stałą, uporządkowaną strukturę interwałową. Gubajdulina konstruuje symetryczne układy dwunastodźwiękowe w oparciu o wyselekcjonowane struktury interwałowe (podobnie jak np. Lutosławski). Osią symetrii serii jest interwał trytonu (*e-b*). Między parami interwałów połączonych łukiem zachodzi relacja inwersji. Punktami odniesienia w konstrukcji są dwie tercje małe, umieszczone odpowiednio jako trzeci i dziewiąty z kolei interwał szeregu (przykład 4).

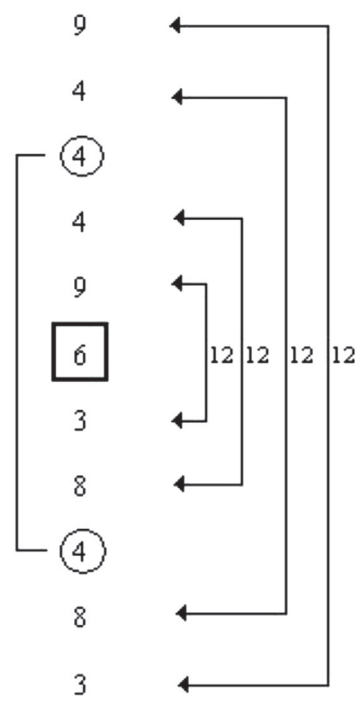
Wprowadzając zamiast oznaczenia interwałowego liczbę określającą ilość półtonów, otrzymujemy w obrazie graficznym symetrię i porządek szeregu dźwiękowego. Każda z par połączonych łukiem, uzupełnia się do pełnej „dwunastki” (przykład 5).

Szczególnie ważną rolę w kształtowaniu płaszczyzn harmoniczych pełnią różnorodnie ukształtowane klastery. Zwykle posiadają one określoną wewnątrz strukturę interwałową. Zasadą tych ostatnich jest osiągnięcie pełnego, dwunastodźwiękowego brzmienia za pomocą czterech trzydźwiękowych następstw sekundowych.

Przykłady tego typu konstrukcji brzmień znajdują się m.in. w *Sieben Worte* (1981) na wiolonczelę, bajan i orkiestrę smyczkową, w której zastosowane zostały klastery



Przykład 4. *Alleluja*, cz. VI, układ interwałów w akordzie dwunastodźwiękowym



Przykład 5. *Alleluja*, cz. VI, układ interwałów w akordzie dwunastodźwiękowym; liczby oznaczają ilość półtonów w interwale

dwunastodźwiękowe o ściśle określonej strukturze wewnętrznej. Ich stopniowe „stwarzanie” w kompozycji odbywa się przez osiągnięcie dwunastodźwiękowego akordu w procesie modyfikacji struktur melicznych. W I części kompozycji *Siedem słów – Ojczy*,

The image shows a musical score for a twelve-note cluster. The instruments listed on the left are Vc. solo, Bajan, Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Kontrabas). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/8 time signature. The tempo is marked as $J = 98$. The cluster is marked with pp (pianissimo) and $s.t.$ (sostenuto). A boxed section highlights the cluster, showing the notes and their dynamics across the different instruments.

Przykład 6. *Sieben Worte*, cz. II, nr 2, dwunastodźwiękowy klaster

przebacz im bo nie wiedzą co czynią w formule zakończeniowej pojawia się rozłożony dziewięćdzwięk. Natomiast, począwszy od części II *Kobieto, oto Syn twój...*, zastosowanie ma akord dwunastodźwiękowy. Sposobem wydobywania wielobarwnego klasteru najczęściej jest flażolet, co potęguje efekt jego „oddzielenia” w przebiegu narracji muzycznej. Pod względem brzmienia akord ułożony został w komórki trzydźwiękowe, tworząc wąskozakresowe klastery. Uporządkowanie struktur dźwiękowych względem obsady wykonawczej także ma znaczenie: każda z grup realizuje trzy dźwięki, które są odpowiednio dublowane. W efekcie nałożenia na siebie czterech trzydźwiękowych klasterów otrzymujemy pełny, dwunastodźwiękowy akord (przykład 6).

Schemat rozłożenia dźwięków dwunastodźwięku prezentuje się natomiast następująco (przykład 7):

	VnI	<u>b - a - as</u>
	VnII	<u>g - ges - f</u>
Przykład 7. <i>Sieben Worte</i> , cz. II, nr 2, układ trzydźwiękowych struktur interwa- łowych składających się na pełny dwunastodźwięk	Vle	<u>e - es - d</u>
	Vc/Cb	<u>des - c - h</u>

Analogiczny sposób organizacji materiału wysokościowego szczególnie widoczny jest w kulminacji IV części *Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił*. Począwszy od numeru 13 konstrukcja interwałowa partii smyczków uporządkowana jest horyzontalnie i wertykalnie. Partia VnI prowadzi gamę chromatyczną w kierunku wynoszącym. W kolejnych taktach pozostałym instrumentom orkiestry powierzane są kolejne dźwięki skali chromatycznej (2-3-4-5-6 itd.), tak by w efekcie osiągnąć pełen dwunastodźwiękowy akord (przykład 8).

Z kolei w wybranych fragmentach kompozycji *In Croce* (1979) na wiolonczelę i organy organizacji poddany został element melodyczny. Partia wiolonczeli dominuje, a stała postać brzmieniowa uporządkowana jest przez powtarzalną strukturę interwałową: układ dwóch sekund małych oraz układ sekstowo-sekundowy. Modyfikacje wprowadzane w strukturach interwałowych nawiązują do typowych polifonicznych przekształceń: postaci oryginalnej, inwersji, raka oraz inwersji raka. Mogą one w przebiegu dźwiękowym być zestawiane obok siebie lub też zazębiać się (ostatni dźwięk jednej struktury jest pierwszym dźwiękiem następnego) (przykład 9).

Przykłady wybranych organizacji układów harmonicznycch i melicznych, a także refleksja teoretyczna Sofii Gubajduliny przedstawione w niniejszym artykule pokazują, że zarówno twórczość muzyczna, jak i osobowość artystyczna stanowią interesujące świadectwa specyficznego odwoływania się do połączenia spuścizny dwudziestowiecznej awangardy. Z tą ostatnią łączy ją nie tylko wykorzystywanie nowatorskiej artykulacji czy klasterowych brzmień i pasm dźwiękowych. Wspólna jest im także fascynacja liczbami, tzn. możliwością podporządkowania procesu kompozytorskiego wybranym liczbom lub proporcjom.

d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c	cis
cis	c	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	c
		d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h
		gis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b
			cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a
			gis	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis
				gis	cis	d	dis	e	f	fis	g
				a	gis	cis	d	dis	e	f	fis
				a	a	cis	d	dis	e	f	
					es	a	cis	d	dis	e	
						es	a	cis	d	dis	
							es	a	a	d	
								g	g	cis	
								es	es	a	
								b	b	gis	
										a	
										es	

Przykład 8. *Sieben Worte*, cz. IV, schemat osiągnięcia dwunastodźwiękowego klastru, nr 13-15

The musical score shows four staves of cello music. The first staff (nr 16) contains intervallic structures labeled IR, I, and O. The second staff (nr 18) contains O, R, and I. The third staff (nr 20) contains O, I, and I. The fourth staff (nr 23) contains IR, IR, and IR. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and flats) and slurs.

Przykład 9. *In Croce*, rozwój partii wiolonczeli w oparciu o stałe struktury interwałowe

Pyotr Meshchaninov's treatise *Evolutionären elementen Musiktheorie* and its influence on the theoretical reflection and compositional practice of Sofia Gubaidulina

Pyotr Meshchaninov's unpublished treatise *Evolutionären elementen Musiktheorie* has yet to be properly described in the subject literature. Meshchaninov, privately Sofia Gubaidulina's husband, worked on his theory from the 1960s onwards. The tenets of the treatise inspired the composer in her experimentation concerning the links between numerical orders and composition technique. And they exerted a crucial formative influence on the original composition method called 'rhythmusformen'.

The present text outlines the key premises of the treatise and reveals its influence on the composer's aesthetic views. There follows a demonstration of the relationship linking numerical orders with note rows and chords. Examples are taken from three compositions: *Alleluia* for choir, boy soprano and orchestra (1990), *In Croce* for cello and organ (1979) and *Sieben Worte* for cello, bayan and strings (1982).