

Katarzyna Kwiecień-Długosz

ORCID 0000-0003-0557-3791

Uniwersytet Zielonogórski

https://doi.org/10.59444/2024MONredTic_Karr9

Dzieło muzyczne jako przestrzeń doświadczania emocji na przykładzie własnej kompozycji *Punctum* na orkiestrę smyczkową

Streszczenie: Tematem artykułu *Dzieło muzyczne jako przestrzeń doświadczania emocji na przykładzie własnej kompozycji „Punctum” na orkiestrę smyczkową* jest zawarta w tytule kompozycja muzyczna i jej związki z dziedzinami arteterapii: fotografioterapią i muzykoterapią. Autorka podejmuje rozważania na temat wpływu choroby i lęków na kreatywność, znaczenia niewerbalnego języka sztuki dla doświadczania emocji, potencjału fotografii w wydobywaniu ukrytych w podświadomości treści oraz dzieła muzycznego jako przestrzeni dla niewerbalnej wypowiedzi o charakterze komunikatu. Artykuł zawiera opis procesu twórczego z wyodrębnieniem etapu preprodukcji, realizacji i przygotowania utworu do wykonania oraz analizę kompozycji *Punctum* ze wskazaniem na jej odniesienia do procesu autoterapeutycznego.

Słowa kluczowe: dzieło muzyczne, autoterapia, fotografioterapia, muzykoterapia, emocje

The musical work as space for experiencing emotions, illustrated with the example of my composition *Punctum* for string orchestra

Abstract: The subject matter of this article titled *The Musical Work as Space for Experiencing Emotions, Illustrated with the Example of My Composition “Punctum” for String Orchestra* is the eponymous musical composition and its relationships with two fields of art therapy: phototherapy and music therapy. The author reflects on the ways in which disease and fears influence creativity, on the significance of the non-verbal language of art for experiencing emotions, on the potential of photography for uncovering hidden subconscious content, and on the musical work as a space for non-verbal expression of messages. The article contains a description of the creative process (divided into the pre-production, realization, and performance preparation stages) and an analysis of the *Punctum* composition.

Keywords: musical work, self-therapy, phototherapy, music therapy, emotions

Problematyka dzieła muzycznego jako nośnika indywidualnych znaczeń i emocji oraz związane z nim pytanie o semantyczność muzyki stanowią temat licznych refleksji badawczych podejmowanych przez muzykologów i teoretyków muzyki zarówno

w przeszłości, jak i obecnie. Mimo różnic w stanowiskach zajmowanych przez naukowców, utwory muzyczne funkcjonowały w poprzednich epokach i nadal funkcjonują jako przestrzeń dla osobistej wypowiedzi kompozytorów; a choć treści bądź inspiracje pozamuzyczne nie są warunkiem powstania dzieła, to sami twórcy nierzadko wskazują na istnienie tego typu elementów w swojej twórczości.

Niniejszy artykuł stanowi swego rodzaju „komentarz odautorski” do własnej kompozycji muzycznej, która wykazuje liczne związki z obszarami arteterapii, w tym fototerapii i muzykoterapii. Utwór *Punctum* na orkiestrę smyczkową jest wynikiem świadomych działań autoterapeutycznych autorki, stanowiących inspirację i punkt wyjścia dla procesu twórczego. Tworzenie *Punctum* w bardzo dużym stopniu polegało na doświadczaniu, a następnie świadomym przepracowywaniu własnych emocji.

Muzykoterapia jako przestrzeń dla wglądu a kompozycja *Punctum*

Omawiana w tej pracy kompozycja *Punctum* na orkiestrę smyczkową jest wynikiem działania autoterapeutycznego z pogranicza fototerapii i muzykoterapii. Choć nie było to działanie czysto muzykoterapeutyczne, to jego efekt stanowi zamknięta kompozycja muzyczna, która odegrała szczególną rolę na etapie osiągania wglądu. Połączenie dziedzin niewerbalnych, jakimi są fotografia i muzyka, stworzyło przestrzeń do dłuższej i swobodnej pracy nad rozwijaniem wglądu emocjonalnego, umożliwiającego bezpośrednie doświadczanie i pominięcie aspektu werbalnego. Niniejszy rozdział zawiera próbę umiejscowienia *Punctum* w kontekście muzykoterapii jako przestrzeni rozwijania wglądu.

Według klasyfikacji Wheeler można wyróżnić trzy typy muzykoterapii: muzykoterapię jako terapię aktywną, muzykoterapię wglądową o celach reedukacyjnych i muzykoterapię wglądową o celach rekonstrukcyjnych¹. Pierwszy z tych typów nie służy osiągnięciu wglądu. Osiąganie celów zakłada się poprzez aktywności uczestnika terapii w ramach sesji muzykoterapeutycznej. Owymi celami mogą być:

[...] stymulowanie wzmocnienia ego klienta, próba zastąpienia patologicznych mechanizmów obronnych na rzecz zdrowszych metod radzenia sobie, resocjalizacja pacjenta, próba otwarcia u klienta możliwości ponownego komunikowania się, odnalezienie drogi ujęcia dla napięć, rozwinięcie poczucia własnej wartości oraz uczenie się czerpania przyjemności ze słuchania i wykonywania muzyki².

¹ Barbara L. WHEELER, *Psychoterapeutyczna klasyfikacja praktyk muzykoterapeutycznych – kontinuum procedur*, „Terapia przez Sztukę” 2010/1/2, s. 4, <http://arteterapia.kylos.pl/wp-content/uploads/2012/10/numer-2-01-2010.pdf> [dostęp: 30.09.2019].

² Tamże, s. 6.

Pozostałe dwa typy mają charakter wglądowy z wykorzystaniem faktu, iż „muzyka sama w sobie wydobywa konkretne emocjonalne i/lub wglądowe reakcje niezbędne w terapii”³. Muzykoterapia wglądowa o celach reedukacyjnych skupia się na uczuciach, ich omawianiu i eksponowaniu, prowadząc do wglądu, który poprawia funkcjonowanie danej osoby. Istotne jest tutaj skoncentrowanie na uczuciach bliskich świadomości, które „mogą być wydobyte poprzez skupienie uwagi na tu i teraz, włączając osobiste odczucia i reakcje interpersonalne”⁴. Muzyka stanowi tu bodziec do otwarcia werbalizacji, a wgląd osiągnąć jest poprzez dyskusję.

Trzeci typ, muzykoterapia wglądowa o celach rekonstrukcyjnych, sięga najgłębiej, gdyż zmierza do wydobywania nieuświadomionych zasobów podmiotu. Dostęp do niego umożliwia muzyka, której wpływ na sferę poznawczą i emocjonalną „pozwala na odsłanianie obrazów i uczuć zarówno teraźniejszych, jak i przeszłych, świadomych i nieuświadomionych, doznanych w fazie dorastania”⁵. Wydobyty materiał ulega następnie przepracowaniu w celu reorganizacji osobowości. Celem jest tutaj osiągnięcie wglądu odnośnie do tego, „w jaki sposób dana osoba stała się tym, kim jest obecnie”⁶.

Kompozycja *Punctum* sytuuje się jednoznacznie w trzecim z wymienionych typów muzykoterapii, gdyż jej celem było wydobywanie nieuświadomionych zasobów, a następnie opracowanie uzyskanego materiału w ramach określonej formy muzycznej (reorganizacja). Należy tu jednak podkreślić istotne znaczenie inspiracji wizualnej (fotografia), która posłużyła jako pierwotny bodziec do pobudzenia sfery emocjonalnej i uzyskania materiału dźwiękowego. Muzyka ma tu zatem poniekąd charakter niewerbalnej „wtórnej dokumentacji” procesu rozwijania wglądu, co ma tę zaletę, że służy jego utrwaleniu i umożliwia powrót do tego procesu w dowolnym momencie. Nadanie muzyce określonej formy z jednej strony ogranicza spontaniczność procesu tworzenia, z drugiej jednak umożliwia, a nawet wymusza integrację uzyskanego materiału w celu stworzenia spójnej całości. Proces organizacji materiału muzycznego przebiega już w dużym stopniu na poziomie poznawczym, ale mimo wszystko nie jest pozbawiony działania intuicyjnego. Ukierunkowanie przebiegu muzycznego w ramach formy można również potraktować jako punkt odniesienia w kolejnych etapach procesu terapeutycznego, nawet jeśli na etapie tworzenia miało ono charakter czysto intencjonalny.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, *Zamiast wprowadzenia – muzykoterapia jako przestrzeń dla wglądu i inkluzji*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, Wydawnictwo Adam Marszałek and Authors, Toruń 2017, s. 11.

⁶ WHEELER, *Psychoterapeutyczna klasyfikacja*, dz. cyt., s. 7.

Choroba i lęki jako źródło sztuki

Wyrażanie siebie poprzez sztukę wymaga szczególnego rodzaju wrażliwości, która często jest udziałem tzw. osób wysoko wrażliwych. Cecha ta sprawia, że artyści stanowią grupę szczególnie podatną na różnego rodzaju choroby.

Traumy, depresje, ułomności fizyczne, szaleństwo, niepewność, strach, silne lęki, życie w bólu, życie dzięki pomocy innych, życie skazane na ciągłą obecność innego lub życie w samotności, obciążenie świadomością braku – braku zmiany, braku perspektywy na pełne zdrowie, wreszcie braków organicznych to wyjątkowo częste stany i okoliczności, w których przychodziło pracować artystom⁷.

W sytuacji ułomności fizycznej artyści często odnoszą się do własnych doświadczeń, próbując zbliżyć się do fenomenu choroby i poznać możliwości oraz ograniczenia własnej cielesności. „Jeśli choroba oznacza intensywniejszą świadomość ciała, to pozwala ona lepiej uchwycić przyrodzone warunki sztuki, przenosi do miejsca, z którego widać, czym jest każda twórczość powstająca w określonej kondycji organizmu”⁸.

Podatności artystów na choroby i stany lękowe sprzyja także tryb ich pracy twórczej, odbywającej się najczęściej w samotności i wycofaniu, co dodatkowo powoduje pogłębienie ich wrażliwości. Fazy twórczości przeplatają się z momentami publicznej prezentacji dzieła, które wiążą się z dużą aktywnością i stresem. Po nich pojawia się często uczucie straty i dezorientacji związane z zakończeniem pracy nad utworem, często towarzyszy mu także poczucie pustki i niepewności co do przyszłych działań artystycznych⁹.

Z drugiej strony choroby i trudności życiowe stanowią bogate źródło inspiracji artystycznej. Tworzenie w warunkach choroby może być „jednoczesnym wglądem w siebie, introspekcją oraz ukazywaniem się innym”¹⁰. W stanie choroby podmiot ma szansę dotrzeć do nowych pokładów świadomości i wyobraźni, niedostępnych ludziom zdrowym. Jak pisała Virginia Woolf: „W chorobie [...] umysł tworzy [...] tysiące legend i romansów, na co w zdrowiu nie miałby ani czasu, ani ochoty”¹¹.

Inspirowana chorobą wypowiedź artystyczna może pełnić w życiu artysty różne funkcje. Po pierwsze, sztuka stanowi przestrzeń wypowiedzenia i oswojenia choroby, która przez kulturę często skazana jest na milczenie¹². Po drugie, osoba chora zostaje

⁷ Małgorzata DAWIDEK-GRYGLICKA, *Choroba jako źródło sztuki. Wyobraźnia w chorobie. Źródła i motywy tworzenia*, [w:] *Podmiot. Sztuka – Terapia – Edukacja. W poszukiwaniu sensu terapii zagubionego podmiotu poprzez sztukę*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Joanna IMIELSKA, Ewa KASPEREK-GOLIMOWSKA, Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 2011, s. 11.

⁸ Agnieszka SKALSKA, *O wystawie*, [w:] *Choroba jako źródło sztuki. Informator wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2019, s. 1–2.

⁹ Elaine N. ARON, *Wysoko wrażliwi. Jak funkcjonować w świecie, który nas przytłacza*, Wydawnictwo JK, Łódź 2017, s. 85.

¹⁰ DAWIDEK-GRYGLICKA, *Choroba jako źródło sztuki*, dz. cyt., s. 26.

¹¹ Tamże, s. 20.

¹² Tamże, s. 20.

często wyeliminowana, a niekiedy sama się wycofuje z aktywności życiowej i życia społecznego. W tej sytuacji sztuka i tworzenie stanowią obszar przywrócenia osoby chorej światu, przestrzeń, w której może ona na nowo zaistnieć¹³. Po trzecie, wypowiedź twórcza jest wypowiedzeniem stanu podmiotu, nawet w przypadku braku zgody na zaistniałą sytuację, wynikającą z potrzeby samokojenia, zrozumienia stanu choroby i samopomocy¹⁴. Umożliwia ekspresję czegoś, czego nie można zmusić do milczenia, i daje możliwość przekształcenia języka sztuki w język terapii¹⁵. Taka intencja towarzyszyła także powstawaniu kompozycji *Punctum*, w przypadku której punkt wyjścia stanowiły wydarzenia bardzo trudne do wyrażenia językiem werbalnym. Język muzyki stworzył tu przestrzeń do wypowiedzenia związanych z nimi emocji, a struktura formalna posłużyła jako ramy do ukierunkowania przebiegu muzycznego, co umożliwiło uporządkowanie wydobytych treści i zrozumienie ich na poziomie poznawczym.

Niewerbalny język sztuki a doświadczanie emocji

Osiągnięcie wglądu emocjonalnego odbywa się poprzez emocjonalne doświadczenie, co w terapii czysto poznawczej nie jest możliwe, gdyż do zmiany nie dochodzi, kiedy podmiot rozmyśla nad jakąś emocją, lecz wtedy, gdy w tej emocji jest¹⁶. Ma to znaczenie w przypadku pracy nad emocjami związanymi z traumą i powiązane jest z lateralizacją ludzkiego mózgu. Jego lewa półkula odpowiada za myślenie, poznanie i język werbalny, natomiast prawa za emocje, język niewerbalny i uwewnętrznione poczucie własnego ja. Neuropsycholog Allan Schore uważa, że emocje związane z traumą, m.in. wstyd, są wytworem prawej półkuli, wyrażającym się w niewerbalnym doświadczeniu¹⁷. Odczucia i emocje powstałe w ciele trafiają do najstarszych części prawej półkuli, skąd docierają do jej młodszych obszarów, dzięki czemu możemy je wyrazić werbalnie. Jednak w sytuacji nieznośnego bólu i traumy dostęp do świadomości zostaje zablokowany i następuje dysocjacja oraz zatrzymanie emocji w ciele i niższych rejonach prawej półkuli¹⁸. Z tego powodu nie da się do nich dotrzeć poprzez język werbalny, będący domeną lewej półkuli. Racjonalna lewa półkula ma tendencję do trzymania się schematów, bazowania na tym, co już znane i wybierania linearnych rozwiązań, co uniemożliwia kreatywne przepracowanie bólu¹⁹. Do stłumionych emocji można dotrzeć jedynie poprzez niewerbalny język obrazów, metafor, emocji i odczuć cielesnych. „By

¹³ Tamże, s. 19.

¹⁴ Tamże, s. 18.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ Daniela F. SIEFF, *Jak uporać się z naszą traumą. Rozmowy ze światowej sławy specjalistami*, Wydawnictwo Charaktery, Kielce 2017, s. 238.

¹⁷ Tamże, s. 74.

¹⁸ Tamże, s. 93.

¹⁹ Tamże, s. 227.

dotrzeć do tego, co znajduje się w prawej półkuli, i ponownie odkryć uśpione, zranione lub stłumione aspekty nas samych, musimy pracować w jej niewerbalnym języku²⁰. Ponadto prawa półkula pracuje w sposób bardziej holistyczny niż lewa, rozważając wiele różnych możliwości naraz, co umożliwia ujęcie całości sytuacji. To tam mają źródło nasze sny, muzyka, poezja, sztuka, metafory i procesy twórcze. Specjalizuje się ona również w przetwarzaniu nowych informacji²¹, co ma szczególne znaczenie w procesie reorganizacji ujawnionego materiału i szukania nowych rozwiązań.

Psycho- i choreoterapeutka Tina Stromsted łączy podczas swoich sesji kilka technik niewerbalnych, np. pracę z ciałem i ruch z rzeźbieniem w glinie, rysowaniem lub śpiewem. Taki sposób pracy ma na celu uniknięcie przedwczesnej werbalizacji, kiedy:

[...] ryzykujemy narzucenie naszemu doświadczeniu starych, znanych narracji; wówczas nowa energia, która gotowa jest się przejawiać, cofa się i zamyka. Przechodząc natomiast od ruchu do malowania, rzeźbienia czy pisania, tworzymy otwartą przestrzeń, w której nowa energia może dalej przejawiać się i być przyjmowana. Pozwala to też [...] nieco dłużej obcować z niewerbalną półkulą, zamiast próbować przedwcześnie formułować sens²².

Podobne założenie towarzyszyło tworzeniu *Punctum*, podczas którego niewerbalna praca z fotografią stanowiła pierwszą fazę docierania do nieświadomych emocji. Uzyskane wrażenia emocjonalne zostały utrwalone w postaci skojarzeń dźwiękowych, wykorzystanych następnie w nadal niewerbalnej pracy kompozytorskiej. Dzięki temu nastąpiło pogłębienie wglądu i utrwalenie go w postaci kompozycji muzycznej. Działanie takie stało się możliwe dzięki dwóm niewerbalnym dziedzinom sztuki: fotografii i muzyce.

Potencjał fotografii dla doświadczania emocji

„Wizualność jest cechą charakterystyczną ludzkiego myślenia”²³. Przez całe swoje życie gromadzimy informacje bez użycia słów.

Większość z nas myśli, czuje i przywołuje wspomnienia nie bezpośrednio w postaci słów, lecz ikonicznych metafor: wewnętrznych, cichych myśli-obrazów [...] oraz wizualnych kodów i pojęć. Wszystkie one tworzą mapy mentalne, których używamy później podczas próby kognitywnej komunikacji o różnych rzeczach, czy to przy pomocy słów, czy też ich artystycznych symbolicznych reprezentacji²⁴.

²⁰ Tamże, s. 103.

²¹ Tamże, s. 204.

²² Tamże, s. 115–116.

²³ Dorota RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów. Zastosowanie fotografii w rozwoju osobistym, terapii i pracy wychowawczej. Zapis podróży własnej*, rozpisani.pl, Warszawa 2016, s. 16.

²⁴ Judy WEISER, *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*, PhotoTherapy Center Press, Vancouver 1999, s. 3 (tłum. własne).

Nawet jeśli używamy słów później, kiedy próbujemy przekazać innym swoje niewerbalne myśli i uczucia, to słowa te stanowią jedynie próbę reprezentacji odczuwanego przez nas znaczenia²⁵. Werbalizacja jest także tym obszarem, gdzie dochodzą do głosu nasze racjonalizacje czy mechanizmy obronne, zafalszowujące pierwotne znaczenie²⁶.

Praca z obrazem uruchamia zatem niewerbalny sposób myślenia, które zachodzi szybko i skojarzeniowo, jest intuicyjne i metaforyczne²⁷. Obraz nie wyznacza granic myślom, gdyż nie ma tak precyzyjnie określonej treści jak słowo, lecz pod względem znaczeniowym jest bezkresem²⁸. Interpretacja obrazu jest zawsze subiektywna, a nadawane mu znaczenie jest uwarunkowane przez osobiste doświadczenia osoby interpretującej, jej kontekst społeczny i kulturowy. Każdy z obserwatorów postrzega obraz poprzez własne filtry i każdy może mu nadać własne znaczenie. Z tego powodu znaczenie fotografii istnieje jedynie jako „kombinacja możliwości, które pojawiają się tylko w ramach wspólnej płaszczyzny pomiędzy daną osobą a samym obrazem”²⁹. Dlatego też fotografię można uznać za rodzaj konstrukcji rzeczywistości – a nie jej obiektywne utrwalenie – powstała na skutek „wyboru chwili zrobienia zdjęcia i nałożenia ramy na wycinek wyselekcjonowany z obrazu widzianego przez ludzkie oko”³⁰.

Fotografia ma właściwość „przenoszenia” obserwatora w czasie i przestrzeni oraz pobudzania go do przeżywania danej sytuacji na nowo:

[...] nasz umysł wykonuje kognitywny przeskok, wskutek czego patrzenie na zdjęcie równa się byciu w przedstawionej na nim scenie. W ten oto sposób czujemy się pewni, że aparat fotograficzny nie skłamał i nie mógłby skłamać, ponieważ w oczywisty sposób zrobił zdjęcie tego, co tam się rzeczywiście działo, dokładnie wtedy, dokładnie przed obiektywem³¹.

Stąd bierze się ogromny potencjał fotografii dla przywoływania emocji, jakie towarzyszyły przedstawionemu doświadczeniu lub towarzyszyły obserwatorowi w podobnych okolicznościach. Ponadto fotografia posiada zdolność „uchwycenia i wyrażenia uczuć i idei w postaci wizualno-symbolicznych form, które mogą pełnić funkcję osobistych metafor”³².

W zależności od potrzeb podmiotu można stosować różne techniki wykorzystywania fotografii w terapii i pracy rozwojowej. Judy Weiser wyróżnia pięć takich technik: analiza zdjęcia, które osoba przynosi na sesję, wykonanie i analiza portretu zrobionego podmiotowi przez inną osobę, wykonanie i analiza autoportretu, analiza albumu ro-

²⁵ Tamże, s. 5–6.

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów*, dz. cyt., s. 28.

²⁸ Tamże, s. 37.

²⁹ WEISER, *Phototherapy Techniques*, dz. cyt., s. 3.

³⁰ Tamże, s. 2–3.

³¹ Tamże, s. 4.

³² Tamże, s. 6.

dzinnego, czyli zdjęć z przeszłości oraz fotoprojektacja, czyli przypisywanie znaczenia jakiejś fotografii³³. Techniki te polegają zarówno na czynnym fotografowaniu, jak i na przemyśliwaniu gotowych fotografii, wykonywaniu fotoalbumów, obrazów, kolaży³⁴. Można wykorzystywać do nich fotografie własne, jak i gotowe zestawy zdjęć z gier coachingowych przeznaczonych do pracy rozwojowej, takich jak np. *Points of You*³⁵. W sesji przygotowującej do komponowania *Punctum* wykorzystałam zarówno te ostatnie, jak i fotografie własne, w tym autoportret oraz zdjęcia z albumu rodzinnego.

Praca z fotografią pozwala uświadomić sobie, że artystyczne reprezentacje wizualne także są rodzajem języka, przy pomocy którego komunikujemy swoje myśli, emocje czy relacje. Pozwala także dostrzec, w jak dużym stopniu bodźce wizualne wpływają na nasze decyzje, oczekiwania, emocje, myśli i wspomnienia oraz na nadawanie im indywidualnego znaczenia³⁶. Techniki niewerbalne umożliwiają pracę z materiałem ukrytym w nieświadomości, natomiast na dalszym etapie następuje kognitywne uporządkowanie wydobytych treści emocjonalnych. By działania terapeutyczne i rozwojowe odniosły pożądany efekt, potrzebna jest „zarówno kognitywna świadomość, jak i emocjonalne doświadczenie roli przeszłych zdarzeń, wspomnień, myśli i emocji, by w pełni zrozumieć wpływ przeszłości na teraźniejszość. Konieczny jest zarówno umysł, jak i serce, zarówno wgląd, jak i kognitywna oprawa”³⁷. W przypadku *Punctum* rolę owej „kognitywnej oprawy” w dużym stopniu spełniła forma utworu muzycznego.

Dzieło muzyczne jako przestrzeń dla niewerbalnej wypowiedzi

Pytanie o tożsamość dzieła muzycznego może nasuwać liczne wątpliwości, gdyż sama kwestia jego istnienia przedstawia się zupełnie inaczej niż np. w sztukach wizualnych, gdzie dysponujemy oryginałem dzieła wytworzonym przez autora. W muzyce istnieje tylko zapis nutowy dzieła (partytura) lub jego autorskie wykonanie, które nie są z dziełem tożsame i stanowią jedynie pewne jego reprezentacje, sam zaś utwór „stanowi w stosunku do nich pewien ideał, który w nich samych nie musi być zrealizowany”³⁸. Z tego względu Roman Ingarden uznał dzieło muzyczne za przedmiot czysto inten-

³³ RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów*, dz. cyt., s. 76–77.

³⁴ Tamże, s. 75.

³⁵ Gra stworzona w 2006 r. w Izraelu przez Efrat Shani i Yarona Golana.

³⁶ WEISER, *Phototherapy Techniques*, dz. cyt., s. 6.

³⁷ Tamże, s. 8.

³⁸ Roman INGARDEN, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 285.

cjonalny³⁹, trwający w czasie⁴⁰, a jednocześnie jako byt niezależny od wykonania, w pewnym sensie istniejący poza strukturą czasową, gdyż „wszystkie jego części istnieją zarazem, skoro tylko dzieło jest gotowe”⁴¹. Utwór muzyczny posiada określony porządek następstwa swych części i ustaloną przez autora „strukturę quasi-czasową”, obejmującą m.in. ustalone tempa⁴². Owa struktura mieści się w ramach tzw. formy muzycznej, czyli konstrukcji dzieła z punktu widzenia współdziałania wszystkich elementów muzyki⁴³. Forma muzyczna to jednocześnie „środek służący do realizacji pozamuzycznej treści dzieła, to twór realizowany za pomocą zasobu środków techniki kompozytorskiej, nierozzerwalnie związany z danym środkiem wykonawczym i typową dla niego fakturą”⁴⁴. Owa konstrukcja służy uporządkowaniu materiału muzycznego, zgodnie z wypowiedzią Igora Strawińskiego:

Muzyka na to tylko jest nam dana, aby zaprowadzić ład. Ład ten wymaga koniecznie, ale i jedynie, konstrukcji. Z chwilą, gdy konstrukcja jest ukończona, ład zaprowadzony – jest już po wszystkim. Nie ma co szukać w muzyce, ani spodziewać się po niej czego innego. I właśnie ta konstrukcja, ten ład wprowadzony budzą w nas zupełnie specjalne wzruszenie, niepodobne do żadnego innego⁴⁵.

Choć formy muzyczne stanowią pewne typowe schematy, to należy jednak traktować je w sposób elastyczny, gdyż utwory muzyczne powstają w wyniku jednorazowych aktów twórczych, przez co schemat formalny realizowany jest każdorazowo w odmienny sposób⁴⁶. Do elementów struktury muzycznej należą motywy, frazy i zdania, z których zbudowane są poszczególne większe części dzieła muzycznego⁴⁷.

Do elementów muzycznych dzieła zalicza się melodykę, harmonikę, rytmikę, metrum, agogikę, dynamikę, kolorystykę i artykulację⁴⁸. Ponadto Roman Ingarden wyróżnił tzw. „niedźwiękowe momenty” utworu muzycznego, zaliczając do nich wspomnianą wcześniej quasi-czasową strukturę dzieła, zjawisko ruchu ujawniające się w rozwoju utworów dźwiękowych, formy poszczególnych utworów dźwiękowych (np. kształt linii melodycznej), a także jakości emocjonalne i estetyczne⁴⁹. Natomiast Elżbieta Galińska wyróżnia w strukturze muzyki „warstwę akustyczną, związaną z drganiem fal dźwiękowych, semantyczną, w ramach której muzyka jest nośnikiem informacji i znaczeń

³⁹ Tamże, s. 290.

⁴⁰ Tamże, s. 172.

⁴¹ Tamże, s. 173.

⁴² Tamże, s. 174.

⁴³ Jerzy HABELA, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977, s. 65.

⁴⁴ Danuta WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1996, s. 13.

⁴⁵ Wojciech STRZELECKI, *Specyfika oddziaływania muzykoterapeutycznego*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem*, dz. cyt., s. 101.

⁴⁶ WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁷ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 230.

⁴⁸ WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁹ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 235–252.

[...] oraz estetyczną, odnoszącą się do odbioru dzieła muzycznego w całości, ponieważ dotyczy ona uchwycenia i zrozumienia istoty i wartości muzyki”⁵⁰.

Dzieło muzyczne powstaje „z określonych twórczych czynności psychofizycznych autora”⁵¹, a jego treść zdeterminowana jest przez konkretne warunki społeczne, ekonomiczne, kulturowe, epokę historyczną oraz osobowość twórcy⁵². Treści utworu muzycznego można interpretować jako komunikaty dla odbiorcy, przekazywane przez ich twórcę. Muzyka stanowi zatem „formę kodu, składającego się z sygnałów, które łączą się ze sobą według określonych reguł konstrukcyjnych”⁵³.

Skoro muzyka może spełniać funkcję komunikacyjną, pojawia się pytanie o jej semantyczność. Czy muzyka ma znaczenie i na ile jest ono zbliżone do znaczenia przekazywanego przez język werbalny? Powyższe pytanie było punktem wyjścia dla licznych porównań między obydwojema systemami, które jednak należy traktować z dużą ostrożnością. Kompozytor Brian Ferneyhough mówi wręcz o „polu minowym analogii między muzyką a językiem”⁵⁴. Choć oba systemy organizują sygnały akustyczne w ramach określonej struktury, to język muzyczny pozostaje niedookreślony w sensie konotacyjno-reprezentacyjno-asocjacyjnym⁵⁵. Celem muzyki nie jest przekazywanie tak dokładnej informacji, jak to się dzieje w przypadku języka werbalnego⁵⁶. Nawet jeżeli w utworze muzycznym pojawia się związek ze światem realnym, jak to ma miejsce np. w muzyce programowej, to jego obecność nie jest dla utworu muzycznego czymś niezbędnym⁵⁷. O znaczeniu można tutaj mówić jedynie w szerszym rozumieniu, gdy percepcja danego obiektu lub zdarzenia przywołuje na myśl inny obiekt lub zdarzenie. W tym kontekście muzyka jest pojmowana najczęściej jako „mowa uczuć”, język odczuć i przeżyć⁵⁸. W przeciwieństwie do języka werbalnego muzyka raczej naśladuje przeżycia, niż je symbolizuje, o czym pisała m.in. Susanne Langer:

Struktury dźwiękowe zwane „muzyką” wykazują ściśle podobieństwo logiczne do form uczucia ludzkiego – form rozwoju i zaniku, ruchu płynnego i nagromadzającego, konfliktu i rozwiązania,

⁵⁰ Elżbieta GALIŃSKA, *Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy działania*, [w:] *Człowiek – muzyka – psychologia*, red. Maria MANTURZEWSKA, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000, s. 473–485, cyt. za: Wojciech STRZELECKI, *Dzieło muzyczne jako niewerbalny komunikat*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem*, dz. cyt., s. 88.

⁵¹ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 260.

⁵² WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, dz. cyt., s. 13.

⁵³ STRZELECKI, *Dzieło muzyczne*, dz. cyt., s. 78.

⁵⁴ Brian FERNEYHOUGH, *Speaking with Tongues*, [w:] *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, red. James BOROS, Richard TOOP, Amsterdam 1995, s. 367, cyt. za: Albrecht WELLMER, *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser Verlag, München 2009, s. 13.

⁵⁵ STRZELECKI, *Dzieło muzyczne*, dz. cyt., s. 79.

⁵⁶ Tamże, s. 80.

⁵⁷ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 229.

⁵⁸ Aniruddh D. PATEL, *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, New York 2010, s. 350.

tempa, zatrzymania ruchu, wzmożonego podniecenia, spokoju, to znów delikatnego pobudzenia i momentu marzycielskiego – nie tyle, być może, radości i smutku, co ostrego wyrazu jednego z nich lub obu razem – wielkości, chwilowości i wiecznego przemijania wszystkiego, co może być odczute. Takim jest wzorzec, ta logiczna forma czucia. A wzorzec muzyki jest taką samą formą, wcieloną w czystym, mierzalnym dźwięku i w ciszy. Muzyka jest dźwiękową analogią życia emocjonalnego⁵⁹.

A zatem muzyka spełnia swą funkcję komunikatywną głównie za sprawą zawartego w niej ładunku emocjonalnego⁶⁰. Jakości emocjonalne pojawiają się na tworach dźwiękowych niższego lub wyższego rzędu, zazwyczaj są różnorodne, niekiedy „piętnują całe dzieła w charakterystyczny sposób”⁶¹. Roman Ingarden zalicza do nich zarówno jakości czysto wzruszeniowe („uczucia”), jak i stany napięcia i odprężenia⁶². Muzyka zazwyczaj wywołuje w ludziach podobne emocje, jednak różne wyobrażenia i skojarzenia⁶³. Kategorie napięcia i odprężenia, znane człowiekowi z codziennego życia emocjonalnego, w muzyce obecne są głównie za sprawą czynnika melodycznego i harmonicznego oraz elementu ruchowego związanego z rytmem⁶⁴. Dlatego niemal cała muzyka funkcjonuje jak metafora, „bo autor ustala odgórną relację między obszarem struktur muzycznych, jej schematów napięcia i odprężenia, a obszarem ludzkiej emocjonalności i związanych z nią sposobów zachowania”⁶⁵. Oprócz stanów emocjonalnych i kategorii abstrakcyjnych muzyka potrafi także wyrażać własności znane z ludzkiego doświadczenia, takie jak skończoność, czasowość, beczasowość, zmianę, przemijanie⁶⁶.

Owa metaforyczność języka muzycznego stwarza doskonałą przestrzeń do sformułowania wypowiedzi niewerbalnej, której odbiór – podobnie jak w przypadku fotografii – będzie zawsze subiektywny, uwarunkowany wyobraźnią słuchacza ukształtowaną w ramach określonej kultury muzycznej⁶⁷. Roman Ingarden twierdzi wręcz, że utwór muzyczny nie jest w pełni bytowo niezależny od przeżyć świadomych zarówno swojego twórcy, jak i słuchaczy⁶⁸. A Nicholas Cook definiuje muzykę jako „interakcję pomiędzy dźwiękiem i słuchaczem”⁶⁹. Dla kompozytora muzyki stwarza to komfortową sytuację: może on sformułować niewerbalną wypowiedź w oparciu o własne przeżycia i treści,

⁵⁹ Susanne LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, cyt. za: Michał BRISTIGER, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986, s. 174.

⁶⁰ STRZELECKI, *Dzieło muzyczne*, dz. cyt., s. 82.

⁶¹ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 242.

⁶² Tamże.

⁶³ STRZELECKI, *Dzieło muzyczne*, dz. cyt., s. 79.

⁶⁴ Ewa SCHREIBER, *Muzyka i metafora*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 109.

⁶⁵ Tamże, s. 111.

⁶⁶ Tamże, s. 116.

⁶⁷ Tamże, s. 79.

⁶⁸ INGARDEN, *Utwór muzyczny*, dz. cyt., s. 182.

⁶⁹ Nicholas COOK, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford University Press, Oxford 1992, s. 10, cyt. za: SCHREIBER, *Muzyka i metafora*, dz. cyt., s. 79.

wyrażając te pokłady własnej osobowości, do których być może nie byłby w stanie dotrzeć drogą werbalną. Odbiorcy jego komunikatu zaś zinterpretują tę wypowiedź poprzez własne filtry, nadając jej własne znaczenie i wzbogacając ją o własne doświadczenia i przeżycia emocjonalne. Określona przez kompozytora struktura formalna kompozycji służy jednocześnie zaprowadzeniu owego ładu, o którym pisze Strawiński, a który w przypadku *Punctum* ma na celu także uporządkowanie wewnętrznych przeżyć i stanów emocjonalnych oraz ukierunkowanie ich dalszego rozwoju na poziomie intencjonalnym.

Kompozycja własna *Punctum* na orkiestrę smyczkową. Geneza utworu

Współczesna muzyka artystyczna charakteryzuje się ogromną różnorodnością postaw twórczych reprezentowanych przez poszczególnych kompozytorów. Własna działalność artystyczna w tym nurcie wymaga także dużej autorefleksji i zajęcia określonego stanowiska, które pod wpływem wzrostu samoświadomości i własnego rozwoju może ulegać przemianom. W moim przypadku dla rozwoju własnej postawy twórczej kluczowe były lata po zakończeniu studiów kompozytorskich (po roku 2003), kiedy to stopniowo zaczęłam zdawać sobie sprawę z wagi inspiracji pozamuzycznej w mojej twórczości. Jeszcze jako studentka kompozycji, będąc pod dużym wpływem poglądów Grażyny Bacewicz i Witolda Lutosławskiego, wykazywałam skłonności do „absolutnego” myślenia o muzyce i rezygnacji ze wskazywania na jakiekolwiek bodźce pozamuzyczne. Tymczasem kolejne lata przyniosły pod tym względem zwrot o 180 stopni. Większość moich utworów powstałych po studiach i niemal wszystkie skomponowane po doktoracie (po 2012 r.) są wynikiem oddziaływania inspiracji pozamuzycznych, pochodzących z bardzo różnych dziedzin. Rodzaj owych inspiracji najczęściej decyduje też o wyborze środków języka muzycznego dostosowanego do potrzeb konkretnej wypowiedzi. Obecnie chętnie korzystam z całego arsenału środków, jaki oferuje kompozytorowi dotychczasowy rozwój muzyki: zarówno z atonalności, jak i tonalności (najczęściej rozszerzonej i politonalności, czasem są to tylko dalekie „skojarzenia” z ciężeniem tonalnym), modalności, rozszerzonych technik wykonawczych, różnych typów organizacji faktury i przebiegu rytmicznego. Nie stronię od mocno zdynamizowanych, motorycznych przebiegów muzycznych, a także od elementów humorystycznych, groteskowych czy nawet pastiszowych. Ogromną rolę w doborze odpowiednich środków wyrazu i w komponowaniu w ogóle odgrywa dla mnie intuicja. Pod tym względem czuję pokrewieństwo z postawą estetyczną niemieckiego kompozytora Wolfganga Rihma, dla którego sztuka i życie są ze sobą tożsame, a subiektywność kompozytora zawarta jest w tożsamości samej kompozycji: w jej specyficznym rozplanowaniu w czasie, ukształtowaniu instrumentalnym i postaci

brzmieniowej⁷⁰. Także utwór *Punctum* wpisuje się w nurt moich utworów pisanych pod wpływem inspiracji pozamuzycznych.

Świadome poszukiwania związków muzyki z innymi dziedzinami życia doprowadziły mnie do podjęcia studiów podyplomowych w zakresie arteterapii na Uniwersytecie Medycznym im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu, a także do udziału w warsztatach organizowanych w Poznańskiej Szkole Rozwoju i Terapii, gdzie w lutym i czerwcu 2018 roku miałam okazję poznać Dorotę Raniszewską i doświadczyć stosowanych przez nią technik fotografioterapii. Jedną z nich stanowi tzw. tryptyk – trzyczęściowa kompozycja wizualna, którą uczestnicy tworzą z fotografii, a często także z innych przedmiotów. Technika ta inspirowana jest fotoalbumem i ma posłużyć refleksji nad transformacją, którą przechodzi grupa lub osoba, oraz ukierunkowaniu się w działaniach⁷¹. Kompozycja powstaje jako „wizualny przekaz o wartościach, przemianie i wizji przyszłości”⁷². Tworzenie odbywa się intuicyjnie, bez wstępnego omawiania planu działania czy kwestii formalnych⁷³. Zadaniem poszczególnych części tryptyku jest: 1) zilustrowanie problemu, nad którym uczestnicy pracują, 2) pokazanie drogi do rozwiązania problemu, 3) prezentacja „sytuacji idealnej”, czyli rozwiązania. W zależności od potrzeb i przepracowywanego tematu poszczególnym częściom tryptyku można też przypisać atrybuty czasowe (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość) czy przestrzenne, a granice między nimi mogą być płynne. Dzięki obecności elementów wizualnych, na etapie tworzenia tryptyku werbalizacja zostaje sprowadzona do minimum lub nawet jest całkiem nieobecna, co bardzo ułatwia doświadczanie emocji przez uczestników sesji. Werbalizacja następuje dopiero w końcowym etapie i może ona polegać np. na ustalaniu „słów-kluczy” opisujących intuicyjnie stworzone elementy.

Uczestnicząc w prowadzonych przez Dorotę Raniszewską sesjach szkoleniowych, wpadłam na pomysł przeniesienia tryptyku wizualnego na język muzyki, zarówno z uwzględnieniem jego cech formalnych, jak i konotacji emocjonalnych. Podczas grupowej pracy nad wizualnymi elementami układanki mimowolnie przychodziły mi na myśl skojarzenia dźwiękowe. Od strony formalnej natomiast tryptyk stanowi bardzo wdzięczną konstrukcję trójdzielną z elementami wspólnymi, której dźwiękowe odpowiedniki od dawna funkcjonują w tradycji muzycznej w postaci np. allegra sonatowego czy innych wariantów formy reprzyzowej. Ponadto niemal każda forma muzyczna może być interpretowana jako proces porównywalny do tryptyku w fotografioterapii, czyli: zdefiniowanie problemu, poszukiwanie możliwych rozwiązań i przedstawienie wybranego rozwiązania.

⁷⁰ Achim HEIDENREICH, *Przeciwko szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm*, [w:] *Nowa muzyka niemiecka*, red. Daniel CICHY, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 276.

⁷¹ RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów*, dz. cyt., s. 126.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, s. 127.

Proces twórczy – etapy pracy nad utworem

W każdej pracy twórczej nad dziełem można wyznaczyć pewne etapy. Pierwszym z nich jest obmyślenie koncepcji i idei utworu, po którym następuje praca nad materializacją dzieła, czyli fizyczne pisanie, komponowanie, malowanie itp. Pisząc o Virginii Woolf, Małgorzata Dawidek-Gryglicka określa te dwa etapy jako etap preprodukcji i etap realizacji⁷⁴. W odniesieniu do kompozycji *Punctum* etap preprodukcji stanowi sesja fotografioterapeutyczna, a etap realizacji – praca ściśle kompozytorska. Ponadto ze względu na specyfikę dzieła muzycznego, o której pisałam uprzednio, po zakończeniu pracy twórczej następuje jeszcze etap przygotowania utworu do wykonania – o ile takowe jest zaplanowane. W procesie powstawania *Punctum* można zatem wyróżnić trzy etapy: preprodukcja (wrzesień 2018), realizacja (październik–grudzień 2018) oraz praca edytorska nad materiałem nutowym i próby przed wykonaniem (styczeń–marzec 2019).

Sesja fotografioterapeutyczna pod kierunkiem Doroty Raniszewskiej odbyła się we wrześniu 2018 roku w Warszawie. Głównym celem sesji było wygenerowanie pomysłów muzycznych do dalszej pracy kompozytorskiej w oparciu o materiał wizualny i jego interpretację. Materiał wizualny obejmował zdjęcia z własnych zbiorów, w tym jeden autoportret i zdjęcia z albumu rodzinnego, zdjęcia z gry coachingowej *Points of You*®, zdjęcia autorstwa Doroty Raniszewskiej z jej zbiorów przeznaczonych do pracy z klientami oraz kilka moich osobistych przedmiotów.

Praca podczas sesji przebiegała w kilku etapach: omówienie celu i założeń pracy, wybór metody pracy, uporządkowanie elementów wizualnych w określonej kolejności ze stopniowym włączaniem elementów z kolejnych zbiorów, przerwy na refleksję, werbalizację i ewentualną reorganizację materiału, wreszcie poszukiwanie skojarzeń dźwiękowych i zanotowanie ich.

Podczas wstępnego omówienia nastąpiła selekcja materiału do pracy ze zbiorów *Points of You*® i zdjęć Doroty Raniszewskiej. Jednym z założeń sesji było zredukowanie werbalizacji do niezbędnego minimum, tak by w miarę możliwości pomysły muzyczne wynikały z intuicyjnej interpretacji wizualnej i odczuwanych emocji. Wybór opisanej powyżej metody tryptyku umożliwił określenie ram formalnych powstającej kompozycji wizualnej, które przełożyły się następnie na trójdzielną strukturę konstrukcji muzycznej. Układanie rozpoczęło się od zdjęć z gry coachingowej *Points of You*® na planie koła. Szybko okazało się, że z poszczególnych trzech części wynikają elementy wspólne. Kolejnym etapem pracy było uzupełnienie tej kompozycji o pozostałe fotografie ze zbiorów własnych i zasobów udostępnionych przez Dorotę Raniszewską. Po chwili analizy i refleksji nastąpiła pierwsza próba werbalizacji w celu znalezienia

⁷⁴ DAWIDEK-GRYGLICKA, *Choroba jako źródło sztuki*, dz. cyt., s. 24.



Fot. 1. Gotowy tryptyk uzupełniony o przedmioty i dodatkowe słowa-klucze
Źródło: ze zbiorów własnych.

słów-kluczy dla poszczególnych części tryptyku, po czym do fotografii zostały dodane przedmioty i przeszliśmy do fazy refleksji i reorganizacji jego elementów.

Po przeanalizowaniu powstałej kompozycji nastąpiła chwila rozmowy – podzielenie się przez prowadzącą sesję jej spostrzeżeniami, rozmowa na temat układu elementów i uzupełnienie tryptyku o dodatkowe elementy werbalne (fot. 1).

Po krótkiej rozmowie podsumowującej dotychczasowe działania i przerwie na odpoczynek przystąpiłam do ostatniej części pracy, polegającej na „wsluchiwaniu się” w skojarzenia dźwiękowe i zanotowaniu ich do dalszego wykorzystania (fot. 2). Niektóre pomysły pojawiły się od razu w formie gotowych motywów czy struktur, inne tylko w formie bardziej ogólnych wyobrażeń, związanych między innymi z barwą dźwięku (np. ostry, przenikliwy dźwięk w wysokim rejestrze). Tryptyk wizualny okazał się na tyle bogaty w skojarzenia dźwiękowe, że nie wszystkie zanotowane pomysły zostały później w utworze wykorzystane. Spójność przebiegu muzycznego wymusiła dokonanie pewnego wyboru, a także doprecyzowanie pomysłów muzycznych w późniejszym etapie realizacji. Sesja pozwoliła jednak wyodrębnić główne pomysły o charakterze tematycznym, a także określić ogólny kierunek rozwoju utworu: od ciężkości do lekkości, od ciemnych barw do jasnych.

Sesja fotografioterapeutyczna była także momentem określenia tytułu utworu. Tytułowe *punctum* (łac. ułucie, punkt) jest pojęciem z krytyki fotografii wprowadzonym przez francuskiego filozofa i semiotyka Rolanda Barthesa. Oznacza ono subiektywnie



Fot. 2. Podczas pracy nad notowaniem pomysłów muzycznych (fot. Dorota Raniżewska)
Źródło: ze zbiorów własnych.

definiowalny element fotografii, który posiada zdolność wywoływania silnego wrażenia na widzu. Mogą to być np. szczegóły obecne na fotografii, sposób przedstawienia postaci lub sytuacji czy przedstawiony czas. Interpretacja tych elementów jest zawsze subiektywna i uwarunkowana kulturowo. „Szczegół pochłania mnie przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę mojego zainteresowania, elektryzuje. Przez naznaczenie jakąś rzeczą zdjęcie nie jest już byle jakie. Ta jakaś rzecz uruchomiła brzęczyk, wywołała we mnie małe poruszenie, satori, przejście pustki [...]”⁷⁵ – pisze Barthes. W przypadku tak dużej formy wizualnej jak tryptyk rolę *punctum* spełniła jedna fotografia umieszczona w najwyższym miejscu kompozycji, zinterpretowana jako kluczowy element nadający znaczenie całości (fot. 3).

Narracja muzyczna powstałego utworu jest próbą zilustrowania procesu przejścia od cierpienia do radości, od ciężkości do lekkości, od ciemności do światła – czyli procesu, jaki się dokonuje w terapii: od określenia problemu do jego rozwiązania. W podobny sposób można interpretować fotografię zidentyfikowaną jako *punctum*:

⁷⁵ Roland BARTHES, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 85; cyt. za: RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów*, dz. cyt., s. 73.



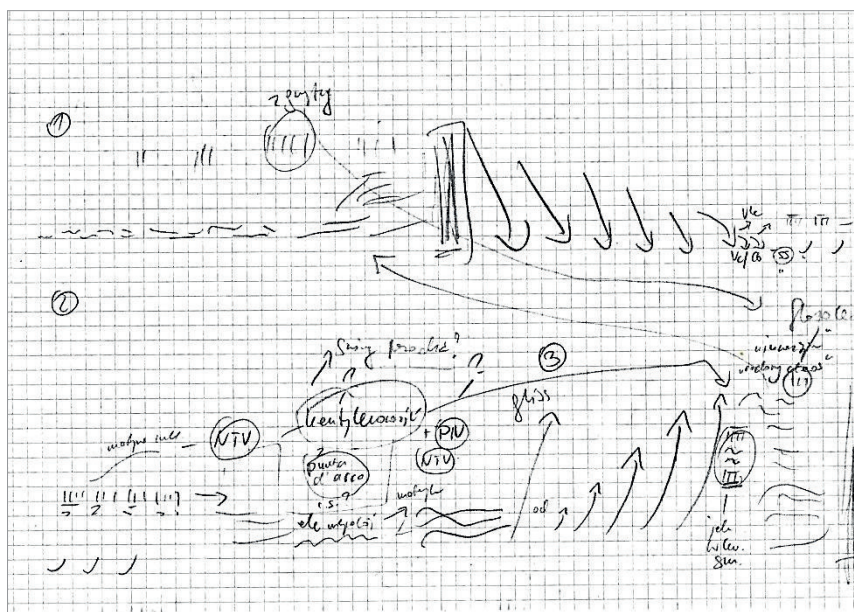
Fot. 3. Fotografia stanowiąca *punctum* tryptyku wizualnego, autorstwa Doroty Raniszewskiej
Źródło: ze zbiorów Doroty Raniszewskiej (za zgodą autorki).

kolorowe światło latarni na tle zachmurzonego nieba i ponurych, bezlistnych drzew, jest elementem, który w trudnej sytuacji może być obietnicą radości i zmiany na lepsze.

Praca kompozytorska

Etap realizacji, czyli właściwej pracy kompozytorskiej, trwał od października do grudnia 2018 r. Oprócz selekcji i doprecyzowania pomysłów muzycznych, na tym etapie nastąpiło także dookreślenie rozwoju formy muzycznej, której wewnętrzna trójfazowość wynika z trójczęściowości formy wizualnej. Pracę nad szczegółami brzmieniowymi poprzedza u mnie niemal zawsze szkicowanie przebiegu formy połączone z rozplanowaniem przygotowanego materiału muzycznego w czasie. Takie szkice powstały także podczas pracy nad *Punctum* (ryc. 1).

Wykonanie szkicu zapewnia kompozycji spójność i logiczny rozwój narracji muzycznej. Jest to jednocześnie praca nad uporządkowaniem materiału muzycznego, nadaniem mu określonego kierunku. W dużym stopniu odbywa się ona na poziomie poznawczym, w oparciu o pewne funkcjonujące w muzyce schematy formalne, a przede wszystkim z uwzględnieniem rozplanowania momentów napięcia, doprowadzenia do

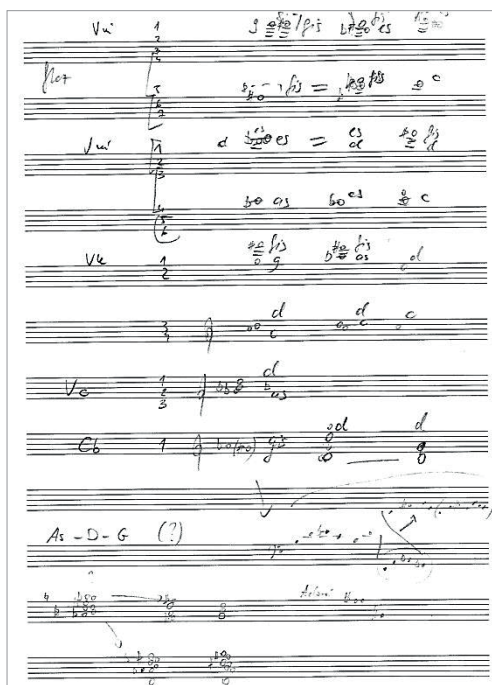
Ryc. 1. Szkic fragmentu przebiegu formalnego *Punctum*

Źródło: ze zbiorów własnych.

kulminacji i odprężenia, uspokojenia. Dużą rolę odgrywa tutaj jednak także intuicja, szczególnie w planowaniu napięć, które u każdego kompozytora są kwestią bardzo indywidualną, wynikającą z osobistych preferencji i doświadczeń słuchowych. Logika rozwoju muzycznego może też zostać celowo zakłócona, np. żeby wywołać u słuchaczy efekt zaskoczenia.

Po zaplanowaniu formy można przystąpić do wypełniania przestrzeni czasowych określonym rodzajem materiału muzycznego, przy czym musi nastąpić jego doprecyzowanie, czyli określenie właściwości wysokościowych, rytmicznych, harmoniczych, artykulacyjnych, dynamicznych i agogicznych, a także dostosowanie do możliwości wykonawczych określonych instrumentów. W przypadku *Punctum* wiele ogólnie określonych pomysłów wynikających z sesji stanowiło skojarzenia barwowe. Na etapie realizacji znalazły one często odzwierciedlenie w wyborze określonego rejestru i artykulacji, np. ciemne, ciężkie brzmienie – kontrabas i wiolonczele w niskim rejestrze, z mocno osadzonym smyczkowaniem, albo przenikliwy, ostry dźwięk – skrzypce grające tremolo za podstawkiem itp. Podobnie doprecyzowanie wysokościowe pozwala wybrać np. współbrzmienia dysonujące bądź konsonansowe, w zależności od nastroju, jaki ma wyrażać muzyka (ryc. 2).

W odniesieniu do działań autoterapeutycznych taka praca sprzyja przede wszystkim pogłębianiu wglądu. Intensywna praca z materiałem dźwiękowym pozwala dostrzec jego



Ryc. 2. Notatki z etapu realizacji utworu – dookreślanie współbrzmień harmonicznych

Źródło: ze zbiorów własnych.

głębiej ukryte właściwości, nad którymi następuje refleksja. Komponowaniu towarzyszy także praca przetworzeniowa, czyli kreowanie wielu wariantów brzmieniowych wynikających z jednego pomysłu. Wiąże się ona z odkrywaniem nowych możliwości tego materiału, których nie jest się jeszcze świadomym na etapie generowania pomysłów. W ten sam sposób można prowadzić refleksję nad możliwymi znaczeniami i potencjałem różnych trudności i sytuacji będących punktem wyjścia dla działań autoterapeutycznych. Co istotne, uzyskiwany i pogłębiany w ten sposób wgląd dotyczy zarówno aspektów poznawczych związanych z własną twórczością, jak i własnych, osobistych zasobów poznawczych: pamięci autobiograficznej i deklaratywnej. Wreszcie planowanie napięć i odprężeń w przebiegu muzycznym pozwala na „bezkarne” wyrażenie bardzo silnych, nieraz ekstremalnych emocji, a następnie rozładowanie ich przy pomocy środków kompozytorskich. W „prawdziwym” życiu wyrażenie takich emocji w sposób werbalny często jest niemożliwe albo pociągałoby za sobą przykre konsekwencje.

Ostatni etap pracy trwał od stycznia do marca 2019 roku i obejmował przede wszystkim pracę nad ostateczną edycją partytury oraz przygotowaniem i korektą głosów orkiestrowych dla wykonawców. Partytura *Punctum* została opublikowana przez wydawnictwo muzyczne Ars Musica sp. z o.o. Wykonanie utworu miało miejsce 31 marca

2019 roku w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach 48. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”. Utwór wykonała Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus” pod dyktando Anny Duczmal-Mróż. Wykonanie zostało też zarejestrowane do celów archiwalnych.



Fot. 4. Plakat koncertu Orkiestry „Amadeus”, podczas którego odbyło się wykonanie *Punctum*
Źródło: strona internetowa orkiestry www.amadeus.pl [dostęp: 20.03.2019].

Opis kompozycji *Punctum*

Jednoczęściowy utwór *Punctum* można wewnętrznym podzielić na kilka mniejszych sekcji zgrupowanych w trzy fazy: pierwsza z nich obejmuje początkowy fragment do litery B włącznie (*Andante lugubre*, *Energico*, *Pesante*, *tutta la forza*, t. 1–70), środkowa – od litery C do J włącznie (*A tempo*, *molto energico*, *Tempo di valse*, *sarcastico*, *Furioso*, *Tutta la forza*, *con disperazione*, *Adagio cantabile*, t. 71–214) i końcowa – od litery K (*Allegro giocoso*, *Vigorous ma leggerissimo*, *molto scherzando*, od t. 215 do końca). Już po samych określeniach tempa można stwierdzić, że pierwszoplanową rolę w utworze odgrywa ekspresja, a rozwój formalny rozpięty jest między emocjonalnymi biegunami *lugubre* – *molto scherzando*. Trzy fazy stanowią muzyczne odpowiedniki trzech części tryptyku wizualnego, opisanych w podrozdziale poświęconym sesji fototerapeutycznej.

Najważniejszym elementem wspólnym trzech faz utworu jest początkowy czterodźwiękowy motyw, wprowadzony już w t. 1 w partii kontrabas solo, oparty na interwale

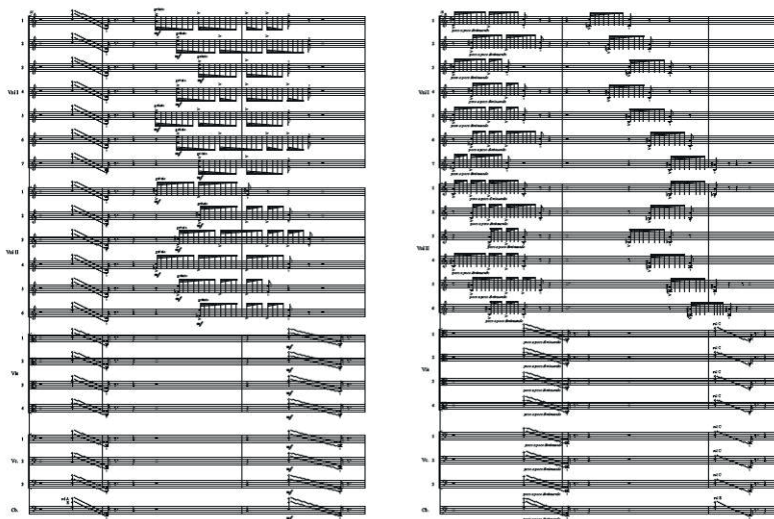
tercji małej i sekundy małej (*molto pesante*, ryc. 3). Motyw ten przewija się przez cały utwór, ulegając stopniowym przeobrażeniom. W początkowym fragmencie (t. 1–42) następuje rozbudowanie tej struktury motywicznej w najniższym rejestrze poprzez stopniowe dołączanie wiolonczel i altówek.



Ryc. 3. Początkowy motyw utworu *Punctum*

Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 5, partia kontrabas, t. 1–2.

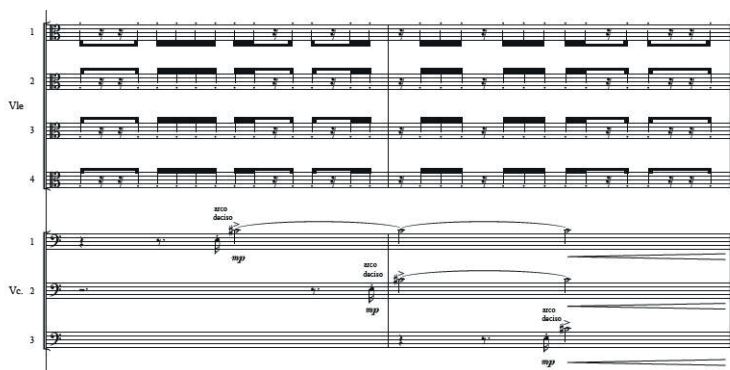
Owo nawarstwianie jest przerywane „interwencjami” niepokojących, ostrych brzmień skrzypiec I i II w najwyższym rejestrze (tremolo *sul ponticello* i tremolo za podstawkiem), które także stopniowo rozbudowują się w coraz większą, „konkurencyjną” strukturę. Narastanie fakturalne i dynamiczne prowadzi do powstania atonalnego klastra, z którego wynika pierwsza kulminacja (litera B w partyturze) w postaci energicznych repetycji *tutti*, po których następują dramatyczne, opadające glissanda z tremolem przez całą skalę orkiestry, stopniowo ulegające rozwarstwieniu i przesunięciu w coraz niższe rejestry (altówki, wiolonczele, kontrabas) na tle „rozpadającej się” struktury skrzypiec (*gettato, col legno*). Od strony pozamuzycznej można ten fragment interpretować jako destrukcyjny wpływ bólu na ludzkie życie (ryc. 4).



Ryc. 4. „Motyw bólu” w utworze *Punctum*

Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 18–19.

Poszukiwanie rozwiązania problemu może wymagać spotkania z innymi i wyruszenia w podróż – rozumianą dosłownie lub metaforycznie, jako podróż „w głąb siebie”. We fragmencie oznaczonym literą C w partii altówek pojawia się motoryczna struktura akompaniująca, oparta na skali półton – cały ton i nieregularnym rytmicznym *ostinato*. Przebieg muzyczny jest tutaj silnie zdynamizowany, a w t. 76 w partii wiolonczel następuje wprowadzenie drugiej ważnej struktury w utworze (*deciso*, ryc. 5).

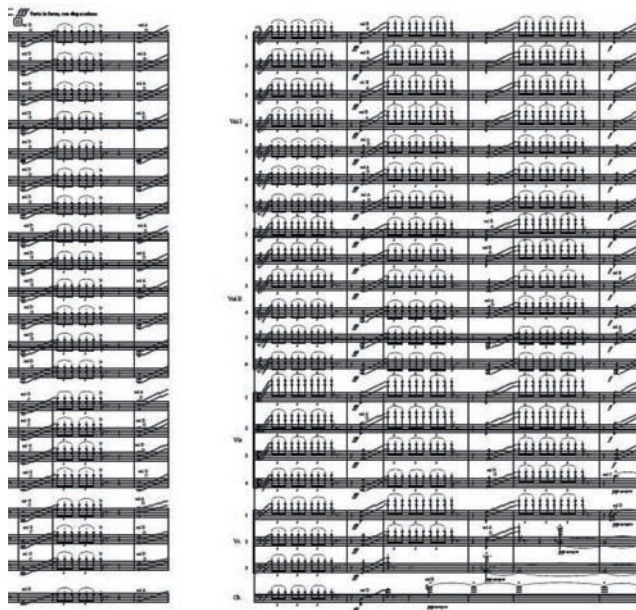


Ryc. 5. Wprowadzenie struktury *deciso* w partii wiolonczel na tle akompaniamentu altówek

Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 25, partie altówek i wiolonczel.

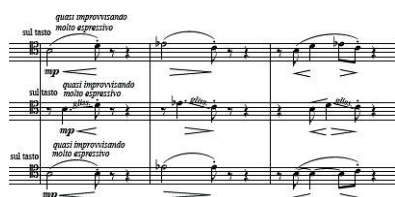
Rozpoczynająca się od skoku o sekstę wielką w górę fraza oparta na długich wartościach rytmicznych przybiera stopniowo kształt harmoniczny, tworząc sekwencję przesuwanych równolegle akordów kwartowych. Następuje więc „spotkanie” – zderzenie dwóch jakości brzmieniowych: skali oktatonicznej i harmonii kwartowej. Energetyczna „podróż” przerywana jest trzykrotnie nagłymi wejściami pierwszych skrzypiec (t. 93–94, 101–103, 114–116), opartych na groteskowej, zredukowanej postaci motywu *deciso* w inwersji (*tremolo sul ponticello*) w wysokim rejestrze. Sekcja D i E mają charakter „przetworzenia” z wykorzystaniem tej struktury zarówno w postaci podstawowej, jak i w inwersji. W sekcji E dodatkowo pojawiają się „wędrujące” w partiach kontrabas, wiolonczel i skrzypiec I *pizzicata*, których przebieg oparty jest na metrum 7/8, co w nałożeniu na wyjściowe 4/4 stwarza przez chwilę wrażenie polimetrii i może sugerować „zakłócenia w podróży”. Wreszcie trzecia „interwencja” pierwszych skrzypiec (od t. 114), podjęta przez pozostałe instrumenty, przynosi chwilową zmianę nastroju w postaci groteskowego walca w literze F, którego linia melodyczna także oparta jest na kwartowej strukturze *deciso*. Jego przebieg zakłóca jednak pojawienie się materiału nawiązującego do początku utworu: tremolo w niskim rejestrze skrzypiec opartego na interwałach sekundy małej i tercji małej. Stopniowo rozrasta się ono w klastę, a następnie przechodzi we wznoszący *ricochet* w całej skali orkiestry, który prowadzi

do drugiej kulminacji (litera H). W nawiązaniu do pierwszej fazy utworu kulminacja oparta jest ponownie o *glissanda z tremolem* i repetycję *tutti*, tym razem jednak w kierunku wznoszącym. Nie powoduje też „rozpadu”, lecz stopniowo przekształca się w statyczną warstwę zatrzymanych flażoletów. Tym samym stanowi ona rodzaj odwrócenia, „negatywu” pierwszej kulminacji, powodując zmianę jej charakteru z ciężkiego i przygniatającego na wznoszący i lekki (ryc. 6).



Ryc. 6. Druga kulminacja z odwróceniem kierunku *glissand*
 Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura),
 Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 48–49.

Na tle zatrzymanej struktury flażoletowej w wysokim rejestrze rozpoczyna się następnie heterofoniczny monolog trzech wiolonczel (litera I, *Adagio cantabile*, ryc. 7).



Ryc. 7. Powrót początkowego motywu w monologu wiolonczel
 Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura),
 Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 51, partie wiolonczel, t. 186–188.

Krótkie, jakby urwane frazy, sprawiające wrażenie wspólnej, nierównej deklamacji o lamentacyjnym charakterze (*quasi improvvisando, molto espressivo*), oparte są na początkowym motywie utworu (tercja mała, sekunda mała), zmierzający do nieregularnych repetycji, podejmowanych przez pojedyncze instrumenty orkiestry. W odpowiedzi na nie w skrzypcach I pojawia się zredukowana postać motywu kwartowego w inwersji, ze zmianą początkowego interwału z seksty na septymę małą. Przy trzecim powtórzeniu wiolonczelowej deklamacji (od t. 202) początkowy interwał ich motywu ulega przekształceniu w tercję wielką, dając wrażenie przejścia w tryb durowy. Ta zmiana interwałowa jest kluczowa dla przekształcenia charakteru utworu w nastrój pozytywny, lekki i żartobliwy. Jest to swego rodzaju „punkt zwrotny” dla ekspresji całej kompozycji (ryc. 8).



Ryc. 8. Zmiana charakteru motywu głównego poprzez zastosowanie tercji wielkiej

Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 56, partie wiolonczel, t. 202–203.

Jednocześnie flażoletowe tło ulega zmianie, nabierając coraz bardziej dominantowego charakteru poprzez wprowadzenie *glissand* flażoletowych (litera J). Na jego tle stopniowo zanikają nieregularne repetycje i powraca motyw opadającej septymy małej (*deciso ma dolce*). Ten motyw podejmuje cała orkiestra *unisono*, prowadząc do trzeciej, niezwykle łagodnej kulminacji (*con forza ma dolcissimo*), która stanowi jednocześnie główną kulminację całego utworu i cezurę między fazą drugą a trzecią (ryc. 9).



Ryc. 9. Motyw trzeciej kulminacji *con forza ma dolcissimo* na przykładzie partii skrzypiec

Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 60, partia pierwszych skrzypiec, t. 212–214.

Przebieg fazy trzeciej utworu (od litery K, *Allegro giocoso*) oparty jest na ciążeniach tonalnych. Główny motyw powraca w drugich skrzypcach w przekształconej postaci (zmiana tercji małej na wielką) i zupełnie zmienionym nastroju (*leggierissimo*). Stopniowo rozrasta się kolejna quasi-klastrowa struktura utrzymana w miksolidyjskim d o dominantowym charakterze. Lekki, żartobliwy charakter tej sekcji podkreśla artykulacja: przemieszane w orkiestrze *tremolo* i *pizzicato*. W sekcji L *Vigoro ma leggie-*

rissimo, molto scherzando (t. 233) następuje rozwiązanie odczuwalnej dominanty na g, pozostającym ośrodkiem tonalnym aż do końca utworu. Jeszcze bardziej wzmaga się tutaj „chaos artykulacyjny”, na który składają się wykonywane *arco arpeggia*, nierytmizowane *tremolo*, „gitarowe” *pizzicato* przez wszystkie struny i *pizzicato tremolando*. Fragment ten płynnie przechodzi w pozbawioną kreski taktowej sekcję M, gdzie muzycy kolejno podejmują indywidualne sekcje *ad libitum*. Wiele z nich zawiera bardzo krótkie, „wyrwane z kontekstu” cytaty ze znanych piosenek dziecięcych i ludowych z różnych krajów świata. W artykulacji pojawiają się liczne przednutki, tryle i łamane akordy, dominuje *staccato* i *spiccato*, a w partii wiolonczel – *pizzicato*. Dzięki takiemu przemieszaniu strzępków fraz i sposobów artykulacji powstaje ponownie faktura quasi-klasterowa, tym razem jednak jest ona wewnętrznie bardzo różnorodna, wyzwolona z rygorów metrycznych, sprawiająca wrażenie „żartobliwego chaosu” (ryc. 10).



Ryc. 10. „Żartobliwy chaos” w końcowej fazie utworu
 Źródło: K. Kwiecień-Długosz, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura),
 Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019, s. 65.

Interpretując pozamuzyczne znaczenie tego fragmentu, można go potraktować jako symboliczną ilustrację wyzwolenia z dotychczasowych ograniczeń, lęków i traum, a także apoteozę różnorodności i wynikających z niej radości i piękna. Wyzwolenie z rygorów metrycznych pozwala każdemu z muzyków grać w swoim tempie, z indywidualną ekspresją i interpretacją, dokładając „własną cegiełkę” do dźwiękowego kalejdoskopu. W podobny sposób akceptacja rozmaitych trudnych wydarzeń z własnego życia

pozwala zauważyć ich potencjał i wpływ na rozwój osobisty, który bez pokonywania trudności nie byłby w ogóle możliwy. Natomiast akceptacja różnorodności otaczającego świata i ludzi pozwala dostrzec w niej wartości i wzbogacające piękno.

Wejście „swingującego” kontrabas (pizzicato) rozpoczyna wspólne *crescendo* orkiestry do dynamiki *fortissimo*, a następnie *diminuendo* i stopniowe przechodzenie w zatrzymane *tremolo* na dźwiękach skali g lidyjskiej. Pion całej orkiestry płynnie przechodzi w coraz jaśniejszą barwę (*sul ponticello*) i rozpoczyna się jego stopniowe zanikanie z wyłączaniem dolnych rejestrów. Tremolo kończy się w wysokim rejestrze (skrzypce I) w dynamice *piano*, a utwór wieńczy krótkie *unisono* orkiestry na dźwięku g o perkusyjnym charakterze (*col legno battuto i pizzicato*). A zatem zakończenie utworu znów symbolicznie kieruje słuchacza „ku górze”, w stronę lekkości i światła.

Faktura *Punctum* stanowi próbę odzwierciedlenia cech wizualnych tryptyku oraz samego procesu obserwowania. W całej partyturze oscyluje ona między maksymalnym rozwarstwieniem a nielicznymi fragmentami *unisono*. We fragmentach silnie rozwarstwionych partie poszczególnych instrumentów operują najczęściej podobnym materiałem motywicznym, tworząc spójne wewnętrznie struktury quasi-klastrowe (np. t. 27–42, 145–166, 219–230). Podobne wrażenie uzyskuje obserwator struktury ułożonej z wielu fotografii, na pierwszy rzut oka dających wrażenie wielości bodźców wizualnych. Uważna obserwacja pozwala jednak po pewnym czasie wyodrębnić cechy wspólne owych elementów, z jakich wynikają nadrzędne struktury i motywy. Niektóre wnioski z obserwacji okazują się do tego stopnia pierwszoplanowe, że pochłaniają całą uwagę patrzącego (*unisono*). Obserwacja może łączyć się z próbą grupowania elementów układanki i tworzenia narracji, co szczególnie słyszalne jest w środkowej fazie utworu, gdzie akcja muzyczna rozwija się dynamicznie, a jej poszczególne wątki wchodzą ze sobą w interakcje (praca przetworzeniowa). Jeszcze inna sytuacja ma miejsce w fazie trzeciej, szczególnie w sekcji M. Tutaj rozwarstwiona faktura operuje bardzo różnorodnym materiałem motywicznym, ale na bazie wspólnej skali, kojarząc się z patrzeniem przez kalejdoskop. Wielość pozornie chaotycznych elementów układanki znajduje się w ciągłym ruchu, ale zawsze w ramach statycznej nadrzędnej struktury (wspólna skala i dynamika).

Celem procesu terapii jest przepracowanie określonych problemów. W warstwie muzycznej metaforą takiej pracy są przekształcenia dokonujące się stopniowo w wykorzystanym materiale. Oprócz wspomnianych już zmian interwałowych w materiale motywicznym (tercji małej na wielką, seksty na septymę) ważnym zabiegiem jest odwrócenie kierunku, w jakim przebiegają glissanda *tutti* oraz struktury klastrowe. W pierwszej fazie utworu początkowy klaster powstaje w niskim rejestrze, stopniowo wędrując coraz wyżej; klaster drugi (t. 145–166) tworzy się odśrodkowo, a trzeci (t. 219–230) rozwarstwia się najpierw w wyższych partiach orkiestry. Glissanda za pierwszym razem (t. 47–70) są opadające, można by rzec – przygniatające, a nawet

miażdżące. Przy drugim pojawieniu się (t. 167–182) przebiegają w kierunku wznoszącym, przechodząc we flażolety, a więc sygnalizują zmianę kierunku myślenia i postrzegania, kierując słuchacza „ku górze”. W odniesieniu do procesu autoterapii można ten zabieg potraktować jako symboliczne podniesienie głowy, uświadomienie sobie własnego potencjału w wyniku uzyskania wglądu i dostrzeżenia możliwości rozwiązania wcześniejszych problemów.

Ważnym czynnikiem w utworze jest także czas muzyczny i jego postrzeganie. Absorbując od dość częstych zmian tempa, główną opozycję stanowi zdynamizowany przebieg muzyczny przeciwstawiony fragmentom statycznym. Do tych ostatnich zaliczają się przede wszystkim sekcje I–J, o których charakterze decydują głównie „odrealnione” flażoletowe piony, oraz opisywana wcześniej sekcja M, pozbawiona rygorów metrycznych. Takie zabiegi czerpią inspirację z wielu innych partytur XX wieku, m.in. Witolda Lutosławskiego, który dynamicznym przebiegom metrycznym przeciwstawiał statyczne sekcje *ad libitum*⁷⁶, czy Pierre’a Bouleza, autora dialektycznej koncepcji „czasu złobionego” i „czasu gładkiego” w przebiegu muzycznym⁷⁷. W *Punctum* ową dialektykę można odnieść do obserwacji i towarzyszącego jej procesu myślowego: po intensywnym gonitwie myśli następuje chwila uspokojenia, refleksji, może nawet kontemplacji, dająca wrażenie zawieszenia, zatrzymania czasu.

Pod względem formalnym *Punctum* stanowi indywidualną interpretację dość swobodnie potraktowanej formy reprzyzowej. Do tradycyjnego pierwowzoru nawiązuje jej wewnętrzna trójfazowość oraz obecność wspólnych motywów i struktur podlegających przekształceniom, a także „rozwiązanie konfliktu” w fazie końcowej. Nietypowym elementem owej reprzyzowości jest wynikające z przebiegu środkowej fazy przejście do skrajnie odmiennego stanu ekspresji w stosunku do fazy pierwszej. Owa bieguność zaznacza się na wielu płaszczyznach: harmoniczej (atonalność – modalność), organizacji wysokościowej (rejestr dolny – rejestr górny), artykulacyjnej (*molto pesante* – *leggierissimo*), metrycznej (metryczność, wyraźna pulsacja – ametryczność, statyczność sekcji *ad libitum*), motywicznej (spójność – różnorodność). Można zaryzykować stwierdzenie, że faza trzecia stanowi rodzaj reprzyzy będącej negacją, całkowitym odwróceniem i zaprzeczeniem sytuacji wyjściowej. Odwołując się do dziedziny fotografii, można tę fazę określić mianem „dźwiękowego negatywu” pierwszej fazy utworu.

Opisany w niniejszym artykule proces twórczy stał się okazją do doświadczania i wyrażenia emocji, autorefleksji i pogłębienia wiedzy związanej z przebiegiem procesu autoterapeutycznego. Powstała kompozycja *Punctum* umożliwiła utrwalenie uzyskanego wglądu na poziomie intelektualnym i emocjonalnym i stała się dla autorki również

⁷⁶ Charles Bodman RAE, *Muzyka Lutosławskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 87–91.

⁷⁷ Jonathan GOLDMAN, *The Musical Language of Pierre Boulez. Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 12.

źródłem ogromnej satysfakcji artystycznej. Z pewnością będzie ona w przyszłości nabierała coraz to nowych znaczeń.

Bibliografia

- Elaine N. ARON, *Wysoko wrażliwi. Jak funkcjonować w świecie, który nas przytłacza*, Wydawnictwo JK, Łódź 2017.
- Michał BRISTIGER, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986.
- Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, *Zamiast wprowadzenia – muzykoterapia jako przestrzeń dla wglądu i inkluzji*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, Wydawnictwo Adam Marszałek and Authors, Toruń 2017, s. 5–17.
- Małgorzata DAWIDEK-GRYGLICKA, *Choroba jako źródło sztuki. Wyobrażenia w chorobie. Źródła i motywy tworzenia*, [w:] *Podmiot. Sztuka – Terapia – Edukacja. W poszukiwaniu sensu terapii zagubionego podmiotu poprzez sztukę*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Joanna IMIELSKA, Ewa KASPEREK-GOLIMOWSKA, Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 2011, s. 8–25.
- Jonathan GOLDMAN, *The Musical Language of Pierre Boulez. Writings and Compositions*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Jerzy HABELA, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
- Achim HEIDENREICH, *Przeciwko szarej, klinicznej poprawności. Kompozytor Wolfgang Rihm*, [w:] *Nowa muzyka niemiecka*, red. Daniel CICHY, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 254–276.
- Roman INGARDEN, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *tenże, Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 161–295.
- Katarzyna KWECIEŃ-DŁUGOSZ, *Punctum na orkiestrę smyczkową* (partytura), Ars Musica sp. z o.o., Lisowice 2019.
- Aniruddh D. PATEL, *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, New York 2010.
- Charles Bodman RAE, *Muzyka Lutosławskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Dorota RANISZEWSKA, *Jeden obraz – wiele słów. Zastosowanie fotografii w rozwoju osobistym, terapii i pracy wychowawczej. Zapis podróży własnej*, rozpisani.pl, Warszawa 2016.
- Ewa SCHREIBER, *Muzyka i metafora*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Daniela F. SIEFF, *Jak uporać się z naszą traumą. Rozmowy ze światowej sławy specjalistami*, Wydawnictwo Charaktery, Kielce 2017.
- Agnieszka SKALSKA, *O wystawie*, [w:] *Choroba jako źródło sztuki. Informator wystawy*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2019.
- Wojciech STRZELECKI, *Dzieło muzyczne jako niewerbalny komunikat*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, Wydawnictwo Adam Marszałek and Authors, Toruń 2017, s. 78–100.
- Wojciech STRZELECKI, *Specyfika oddziaływania muzykoterapeutycznego*, [w:] *Muzykoterapia. Między wglądem a inkluzją*, red. Mirosława CYLKOWSKA-NOWAK, Wojciech STRZELECKI, Wydawnictwo Adam Marszałek and Authors, Toruń 2017, s. 101–120.
- Judy WEISER, *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*, PhotoTherapy Center Press, Vancouver 1999.
- Albrecht WELLMER, *Versuch über Musik und Sprache*, Carl Hanser Verlag, München 2009.
- Barbara L. WHEELER, *Psychoterapeutyczna klasyfikacja praktyk muzykoterapeutycznych – kontinuum procedur*, tłum. Marek Jurkowski, Krzysztof Stachyra, „Terapia przez Sztukę” 2010, t. 1, nr 2, s. 3–9.
- Danuta WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, Musica Iagiellonica, Kraków 1996.