



Glissando

Magazyn o muzyce współczesnej /// Numer 16 Maj 2010 Numer ISSN: 1733-4098 /// Cena: 15 zł (w tym 0% VAT) /// www.glissando.pl



Muzyka i... przestrzeń

- 2 **Wstęp do architektury słuchowej** Barry Blesser i Linda Ruth-Salter
- 7 **Pudełko na muzykę** Radosław Gajda
- 10 **Symulacja przestrzeni i sztuka dźwięku**
Stefan Weinzierl i Kees Tazelaar

Xenakis i przestrzeń w trzech odsłonach

- 18 **8 minut w historii: Pawilon Philipsa** Aaron Zephir
- 22 **Otoczona publiczność Terrêktorkh** Eliza Orzechowska
- 26 **Imersyjne strategie Polytopes** Sven Sterken
- 30 **wodzenie za ucho: I Am Sitting in a Room** Eliza Orzechowska
- 44 **Pełna imersja: rzeczywistość czy utopia?** Ewa Trębacz
- 49 **Technika Ambisonics** Joseph Anderson

To wynika z tego, co zostało już powiedziane i nie wymaga wielu dodatkowych słów: tak więc każda indywidualna planeta reprezentuje, wedle prawa, indywidualne miejsce w systemie poprzez swój ruch w peryhelium, niemalże tak jak każdej dane jest zajmować określony interwał w muzycznej skali, określany przez pewne dźwięki i pozycję w systemie. Każda zaczyna od dźwięku, przynależnego do ruchu w afelium, jak opisano w poprzednim rozdziale, tak dla Ziemi jest to *G*, dla Saturna *d*, dla Jowisza *h* (które może zostać przetransponowane w wyższe *g*), dla Marsa *f*, dla Wenus *e* i dla Merkurego *a* w wyższej oktawie. Nie zajmują one jednak sąsiadujących pozycji, które mogłyby być wyrażone w nutach, lecz zdążają od jednego ekstremum do drugiego, nie poprzez pojedyncze przerwy i dźwięki, lecz za pomocą ciągle zmieniającej się wysokości, przemierzając między wszystkimi (potencjalnie nieskończenie wieloma) dźwiękami w rzeczywistości. Nie mogą tego wyrazić inaczej niż jako ciągłej serii sąsiadujących dźwięków. Wenus pozostaje niemal w unisonie, nie osiagając w szerokości swojego stroju nawet najmniejszego z melodycznych interwałów.

Johannes Kepler, 1619

Paweł Mykietyn

- 56 **wywiad: Paweł Mykietyn** Ewa Szczecińska, Jan Topolski
- 59 **Fragmenty o Pasji** Tomasz Cyz, Michał Klubiński, Marcin Krajewski, Dorota Kosińska, Ewa Szczecińska
- 68 **Koncert (nie)właściwie zapomniany** Agata Kwiecińska
- 71 **Trzy małe utwory** Jan Topolski
- 75 **Historia pewnej znajomości** Marcin Krajewski

Włochy

- 84 **Archipelag Prometeusza** Monika Pasiecznik
- 93 **wodzenie za ucho: Das atmende Klarsein** Luigiego Nona
Krzysztof Kwiatkowski
- 96 **Z ironią wobec przeszłości... Luciano Berio raz jeszcze**
Piotr Wojciechowski
- 100 **ostatnie wywiady: Fausto Romitelli** Danielle Cohen-Levinas i inni
- 106 **Dziennik paryski** Salvatore Sciarrino
- 111 **Ekologia ciszy** Ewa Szczecińska
- 114 **1+1=Billone** Alina Kubik
- 121 **Notatki na stulecie włoskiej kultury industrial** Filip Lech
- 128 **wywiad: Domenico Sciajno** Francisco Calandrino
- 132 **Ciągła migracja między tworzeniem a rejestrowaniem**
Piotr Tkacz
- 135 **Zu – wpływ wody ciężkiej na organizmy** Jacek Plewicki
- 139 **Własną drogą II: Muzyka (z) tundry** Marek Styczyński
- 142 **Ogłoszenia parafialne**



Glissando

Magazyn o muzyce współczesnej /// Numer 16 Maj 2010 Numer ISSN: 1733-4098 /// Cena: 15 zł (w tym 0% VAT) /// www.glissando.pl



Wstęp do architektury słuchowej

Z książki *Przestrzeń mówi – słuchasz?*

*Kształtujemy nasze budynki,
a następnie nasze budynki kształtują nas.*
Winston Churchill, 1943

Przedmiotem architektury, zwanej „matką wszystkich sztuk”, jest projektowanie, organizowanie i manipulowanie fizycznymi właściwościami przestrzeni. W przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki, wytwory architektury stanowią otoczenie dla codziennych zajęć. Potrafi też ona zaspokajać nasze potrzeby estetyczne, gdy wykracza poza to, co czysto funkcjonalne. Wybierając i zestawiając materiały, kolory i kształty, architekci wyrażają swój artystyczny przekaz w strukturach, które my widzimy, słyszymy i czujemy. Podobnie jak poeci za pomocą swego języka, architekci komunikują swoją wizję świata za pomocą języka złożonego z elementów przestrzennych, zawierających w sobie znaczenia symboliczne związane z kulturą, z której się wywodzą.

Jednak aby przekazać artystyczny, społeczny, emocjonalny i historyczny kontekst danej przestrzeni, architekci posługują się prawie wyłącznie aspektami wizualnymi swojego budynku. Rzadko kiedy zwracają uwagę na cechy akustyczne. Wrodzona zdolność człowieka do odczuwania przestrzeni za pomocą słuchu jest rzadko uświadamiana – niektórzy nawet twierdzą, że zdolność tę posiadają poza nami jedynie nietoperze i delfiny. A jednak ten sposób wyczuwania właściwości przestrzeni nie wymaga specjalnych zdolności, robią to wszyscy. Fundamentalną zdolność rozeznawania się w przestrzeni otrzymaliśmy wraz ze spuścizną genetyczną. Dla przykładu, prawie każdy, mając zasłonięte oczy, potrafi zbliżyć się do ściany nie dotykając jej, kierując się wyłącznie zmianami w poziomie hałasu przez nią odbijanego. Podobnie, odgłos naszych kroków pozwala domyślać się położenia schodów, ścian, niskich sufitów i otwartych drzwi. Aby się o tym przekonać, wystarczy przejść się po swoim domu, słuchając głośnej muzyki przez słuchawki, a następnie zrobić to samo bez nich. Zauważa się natychmiast, jak naszym ruchom dodaje pewności wyraźny dźwięk butów na schodach, zwłaszcza gdy nie patrzymy pod nogi. Pogłos dźwięczący w podziemnych jaskiniach pozwala grotolazom oceniać głębie ciemnych korytarzy. Ale również inni ludzie wyposażeni są w świadomość akustyczną, jest ona dostępna nam wszystkim.

Twierdzenie, że zwykli ludzie słyszą przedmioty i wyczuwają geometrię przestrzenną wymaga pewnego wytłumaczenia. Zjawisko słyszenia przedmiotów, które nie wydają żadnego dźwięku, można zaobserwować na przykładzie płaskiej ściany znajdującej się w znacznej odległości. Gdy fala dźwiękowa klaśnięcia odbija się od odległej ściany, słyszymy jej odbicie jako wyraźne echo. Odległość od ściany określa opóźnienie, z jakim

dociera do nas echo, wielkość ściany – jego intensywność, a materiał powierzchni ściany – częstotliwość. Te zjawiska fizyczne są związane z naszą percepcją tylko pośrednio. Nasz ośrodek słuchowy zamienia te fizyczne właściwości we wskazówki percepcyjne, na podstawie których tworzymy i syntetyzujemy doświadczenie świata zewnętrznego. Z jednej strony, możemy traktować echo jako kolejny usłyszany dźwięk (percepcja dźwiękowa), podobny do pierwszego dźwięku klaśnięcia (wydarzenia dźwiękowego). Z drugiej strony, możemy zinterpretować dźwięk echa jako dźwięk ściany (biernego przedmiotu akustycznego). Echo jest zjawiskiem natury dźwiękowej, za pomocą którego zdajemy sobie sprawę z istnienia ściany i jej właściwości, takich jak rozmiar, położenie i rodzaj powierzchni. Ściana staje się słyszalna, czy raczej – posiada słyszalną postać, chociaż sama nie jest źródłem energii dźwiękowej. Kiedy nasza zdolność odczytywania właściwości przestrzennych dzięki różnego rodzaju wskazówkom akustycznym staje się wystarczająco dobrze rozwinięta, z łatwością wizualizujemy przedmioty i geometrię przestrzenną – „widzimy” za pomocą uszu.

Zwykle otoczenie, takie jak ulica miejska, sala koncertowa lub gęsty las, jest znacznie bardziej złożone dźwiękowo niż pojedyncza ściana. Zestawienie różnorodnych faktur, przedmiotów i kształtów w skomplikowaną całość tworzy architekturę słuchową (*aural architecture*) tego otoczenia. Słyszac oddziaływanie dźwięków z różnymi elementami przestrzennymi, tworzymy obraz jej określonego charakteru, w podobny sposób, w jaki interpretujemy echo jako „postać dźwiękową” ściany. Aby zilustrować twierdzenie, że jesteśmy świadomi architektury słuchowej, wyobraźmy sobie znane nam dobrze dźwięki przeniesione w niecodzienne otoczenia. Hałas ruchu drogowego usłyszany na pustyni nie miałby tego samego dźwiękowego charakteru, co w zatłoczonym otoczeniu miejskim. Przeniesiona do lasu muzyka symfoniczna nie miałaby tej siły oddziaływania, nie byłaby tak wstrząsająca i przejmująca jak w sali koncertowej. Podobnie nie dałoby się odtworzyć w dużych rozmiarów salonie efektu otrzymanego przy śpiewaniu pod prysznicem, powstającego dzięki charakterystycznej akustyce niewielkich przestrzeni. W każdej z tych przeciwstawnych przestrzeni, nawet gdyby dźwięk pozostał ten sam, zmieniałaby się architektura słuchowa.

Poza dostarczaniem nam wskazówek co do charakteru przedmiotów i materiałów istniejących w danym miejscu, architektura słuchowa może także wpływać na nasz nastrój i sposób myślenia. Choć możemy nie być świadomi faktu, że jest ona bodźcem zmysłowym, nie da się zaprzeczyć, że na nią reagujemy. Możemy odczuwać pomieszczenie jako zimne lub ciepłe niezależnie od temperatury, jaka rzeczywiście w nim panuje,

lub dworzec kolejowy jako pusty i ponury, niezależnie od jego rzeczywistego wyglądu. Akustyka katedry tworzy nastrój podniosły, podczas gdy ta w niedużej kaplicy sprzyja cichej kontemplacji. Akustyka windy z kolei może powodować poczucie zamknięcia lub nawet klaustrofobię. Akustyka otwartej przestrzeni może wywołać zarówno uczucie swobody, jak i niepewności.

Architektura słuchowa może również mieć znaczenie społeczne. Na przykład, marmurowe ściany i podłogi w holu biurowym, odbijając dźwięk kroków, ogłaszają nadejście interesantów. I przeciwnie, miękka wykładzina, obicia mebli i ciężkie zasłony tłumiące dźwięki nadejście to by wyciszyły. Architektura słuchowa holu decyduje więc o tym, czy owo wejście jest wydarzeniem prywatnym czy publicznym. Przeniesione do przestrzeni mieszkalnej te same cechy przekładają się na inne wrażenia: zimne, twarde i nieprzyjemne przeciwstawione ciepłemu, miękkiemu i przytulnemu. Właściwości akustyczne przestrzeni przeznaczonej dla wykonywania muzyki mogą spowodować zlewianie się kolejnych dźwięków, tak że przypominają one akordy. W niektórych przestrzeniach religijnych właściwości te wywołują pogłos, pobudzający uczucia zachwytu i bojaźni. Podobnie jak w przypadku innych sensorycznych aspektów architektury, właściwości przestrzenne zdeterminowane są wartościami kulturowymi i funkcjami społecznymi. W różnych sytuacjach społecznych podobne cechy akustyczne mają różne znaczenie, różnie wpływają na nastrój i zachowanie ludzi biorących w nich udział.

Architektura słuchowa, ze swoją własną kategorią piękną, estetyką i symbolami, jest odzwierciedleniem architektury wizualnej. Wzrokowe i słuchowe znaczenia często się wzajemnie wzmacniają. Wrażenie przestrzenności katedry jest odbierane za pomocą wzroku, podczas gdy jej pogłos jest odbierany za pomocą słuchu. Obydwa te zmysły pozwalają ludziom głęboko wierzącym poczuć, że znajdują się w ziemskim przybytku bóstwa. Podobnie elegancki hol wielkiej opery dodaje splendoru spektaklowi, a atmosfera władzy w rządowym gabinecie przydaje ważkości wygłaszanym tam mowom. W tych przykładach, dzięki zgodności wrażeń słuchowych i wizualnych, wiążą się one z tymi samymi symbolami i skojarzeniami.

Choć moglibyśmy oczekiwać, że wizualne i słuchowe wrażenia odniesione w przestrzeni są zwykle w zgodności ze sobą, nie zawsze ma to miejsce. Wystarczy sobie wyobrazić drogą restaurację o eleganckim wystroju, w której jednak hałas i gwar powodują stres i uczucie niepokoju, odosobnienia i napięcia, uniemożliwiając spokojną rozmowę. Reakcje na bodźce wizualne i słuchowe pozostają w konflikcie.

Na wewnętrzne przeżycie zewnętrznej rzeczywistości składają się bodźce odbierane przez różne zmysły, jednak wartość przykładana do tego, co usłyszane, różni się w dużym stopniu pomiędzy jednostkami i kulturami (Classen, 1993). Słuchanie ze zrozumieniem jest kwestią przynależności do określonej kultury, a nie biologicznych właściwości słuchu, dlatego za-

gadnienie słuchowej świadomości przestrzennej należy do dziedziny antropologii zmysłów. Aby ocenić architekturę słuchową w jej kulturowym kontekście, musimy zbadać, w jaki sposób odbierane są właściwości akustyczne: przez kogo, w jakich warunkach, w jakich celach i z jakimi znaczeniami. Dla zrozumienia architektury słuchowej niezbędne jest przyjęcie założenia o relatywizmie kulturowym wszelkich odczuć sensorycznych.

Antropologia sensoryczna bada wpływ struktur społecznych na sposób posługiwania się zmysłami oraz na znaczenie wynikających z niego obserwacji (Howes, 1991). W naszym naukowym społeczeństwie z jego naciskiem na fizyczne wytłumaczenie dla wszelkich zjawisk, kategorie, za pomocą których odbiera się świat zewnętrzny, są pogrupowane według narzędzi i fizycznych bodźców: uszy są od słyszenia dźwięków, oczy od widzenia światła, skóra od dotykania powierzchni (Ackerman, 1990). Przy swojej skłonności do ograniczających etykiet, nasza kultura nie zwraca nawet uwagi na to, ile różnych rodzajów informacji przetwarzanych jest w ramach jednego zmysłu. Dla przykładu, zmysł dotyku obejmuje różne receptory dla odczuwania wibracji, faktury, temperatury, ruchu i tak dalej. Nasze rozumienie samego pojęcia zmysłów jest zakorzenione w naszych uwarunkowaniach kulturowych.

Aby zilustrować szerokie pole możliwości definiowania zmysłów i zrozumienia ich związku z funkcjami społecznymi, weźmy kilka przykładów z innych kultur i subkultur. Lud Hausa uznaje tylko dwa zmysły: wzrok i doświadczenie (Ritchie, 1991). W tej kulturze zmysł wzroku jest tylko środkiem, za pomocą którego można się orientować w terenie, a zmysł doświadczenia obejmuje intuicję, emocje, węch, dotyk, smak i słuch. Antropolog Anthony Seeger, odnosząc się do kulturowego znaczenia zmysłów, zauważa, że „podobnie jak czas i przestrzeń nie są przez większość grup ludzkich postrzegane jako podzielna ciągłość i regularna siatka, tak odczucia zmysłowe są rzadko postrzegane jako zjawisko czysto biologiczne... Do każdego z pięciu zmysłów przypisana jest w różnych kulturach różna waga i znaczenie. Jeden ze zmysłów może mieć pozycję uprzywilejowaną w stosunku do pozostałych.” Eskimosi Ayvalik, na przykład, nie opisują przestrzeni za pomocą pojęć wizualnych (Carpenter, 1955), gdyż ich środowisko to bezkresna przestrzeń bez widocznych punktów odniesienia. Większe znaczenie dla postrzegania przestrzeni mają u tej grupy zmysły pozawzrokowe. Podobnie w wielu wierzeniach religijnych bogowie przemawiają do swoich poddanych, a nie zostawiają im pisemne przekazy. Częstą obserwacją wśród rehabilitantów jest fakt, że utrata wzroku jest mniej społecznie i emocjonalnie obciążająca niż utrata słuchu. Niektóre kultury darzą wielkim szacunkiem postać ślepego jasnovidza nauczonego polegać na wzmocnionym zmyśle słuchu jako lepszym narzędziu „zaglądania” w przyszłość.

Patrząc z tej szerokiej perspektywy, jasne staje się, że słuch ma swój udział w różnych rodzajach doświadczeń i działań. Słyszenie, wraz ze swoim aktywnym dopełnieniem – słuchaniem, jest środkiem, za pomocą którego odczuwamy wydarzenia w naszym życiu, wyobrażamy słuchowo geometrię przestrzenną, propagujemy symbole kulturowe, stymulujemy emocje, przekazujemy informacje słuchowe, doświadczamy upływu czasu, budujemy więzi społeczne i zachowujemy pamięć o naszych doświadczeniach. W znacznym, acz niedocenionym stopniu, architektura słuchowa wpływa na wszystkie te funkcje.



Tenerife Concert Hall,
Santiago Calatrava, 2000-2003

Zróbmy dygresję w celu wyjaśnienia kilku powszechnie używanych słów i pojęć związanych z dźwiękiem. Niektóre słowa wszak nabierają z biegiem lat znaczeń odbiegających od ich pierwotnej definicji. Pojęcie akustyki, pochodzące od greckiego *akoustikos*, oznaczającego to, co związane ze słuchem, obecnie odnosi się do oddziaływania fal dźwiękowych w ciałach stałych, płynach i gazach. Aktywne słuchanie nie jest tu elementem niezbędnym, czasem nawet nie jest możliwe w akustyce środowisk podwodnych, ultradźwiękowych lub pod wysokim ciśnieniem. Nawet gdy słuchanie jest oczekiwane, architektura akustyczna posługuje się językiem fizyki, aby opisać procesy dźwiękowe jako dające się zmierzyć zjawiska. Wyjaśnijmy użycie kluczowych dla niniejszej książki terminów: przymiotnik *słuchowy*, będący odpowiednikiem tego, co *wizualne*, odnosi się wyłącznie do ludzkiego *doświadczenia* procesu dźwiękowego, *słyszenie* – do dostrzeżenia dźwięku, a *słuchanie* – do aktywnej uwagi lub reakcji na znaczenie, emocje albo symbole zawarte w dźwięku.

Odpowiednio, architektura słuchowa odnosi się do tych cech przestrzeni, których można doświadczyć poprzez słuchanie. *Architekt słuchowy*, działając jednocześnie jako artysta i jako inżynier społeczny, jest więc kimś, kto dobiera właściwości słuchowe przestrzeni w zależności od tego, co jest pożądane w danym kontekście kulturowym. Za pomocą swoich umiejętności i wiedzy, potrafi on stworzyć przestrzeń wywołującą uczucia euforii, refleksyjności, podniecenia czy harmonijnego i mistycznego połączenia ze wszechświatem. Architekt słuchowy może stworzyć przestrzeń, która zachęca lub zniechęca do kontaktów między jej użytkownikami. Opisuując właściwości słuchowe danej przestrzeni, posługuje się językiem, czasami niejednoznacznym, odnoszącym się do wartości, pojęć, symboli i słownictwa określonej kultury.

Architektem akustyki jest z kolei budowniczy, inżynier lub naukowiec, który wprowadza w życie właściwości słuchowe uprzednio

wybrane przez architekta słuchowego. Projektowanie akustyczne operuje fizycznymi przedmiotami, geometrią przestrzenną i twierdzeniami matematycznymi, używając naukowego języka fizyki. Różnice perspektyw tych dwóch funkcji decydują o tym, że architekt akustyki skupia się na sposobie, w jaki przestrzeń zmienia właściwości fizyczne fal dźwiękowych (*akustyka przestrzenna*), podczas gdy architekt słuchowy zajmuje sposób, w jaki użytkownicy doświadczają tej przestrzeni (*akustyka kulturowa*). Niektórzy pełnią jednocześnie obydwie te role, jednak podstawowa różnica między nimi jest taka jak pomiędzy dobieraniem właściwości słuchowych a wprowadzaniem tych właściwości w życie w danej przestrzeni.

Zdarza się, że można zidentyfikować architekta słuchowego jakiejś przestrzeni, jednak znacznie częściej architektura słuchowa jest wypadkową niepowiązanych sił społeczno-kulturowych. Wiekowe katedry posiadają architekturę słuchową, choć nie tworzył ich żaden architekt słuchowy. Miasta posiadają architekturę słuchową, pochodzącą z ich naturalnej geografii i topografii oraz nieplanowanego układu ulic i budynków. Budynki mieszkalne posiadają architekturę słuchową wynikającą z tradycji projektowania i kosztów budowy. Architektura słuchowa wielu współczesnych przestrzeni tworzona jest przez architektów, urbanistów i architektów wnętrz bez zrozumienia dla konsekwencji słuchowych dokonywanych przez nich wyborów projektowych. Pokoje mieszkalne, restauracje i samochody są przykładami takich przestrzeni. Architektura słuchowa istnieje więc niezależnie od tego, czy właściwości słuchowe danej przestrzeni powstały naturalnie, przypadkowo, nieświadomie czy celowo. Dlatego architektem słuchowym najczęściej nie jest konkretna osoba.

Jednak nawet w przypadku, gdy architekt słuchowy jest osobą fizyczną, architektura słuchowa nie jest wyłącznym polem działania grupy zawodowców akustycznych, którzy mają okazję zaprojektować sale lekcyjne czy koncertowe albo kościoły. W pewnym sensie wszyscy jesteśmy architektami słuchowymi. Pełnimy ich rolę, kiedy wybieramy stolik w restauracji, organizujemy przestrzeń w swoich mieszkaniach, czy rozmieszczamy w pokoju głośniki.

Aby poszerzyć jeszcze to pojęcie, architektura słuchowa obejmuje również umożliwianie przeżycia doświadczeń przestrzen-

nych tam, gdzie fizycznej przestrzeni nie ma – w tak zwanych przestrzeniach wirtualnych, widmowych czy iluzorycznych. Słuchając w domu nagrań muzycznych, doświadczamy wirtualnej przestrzeni stworzonej przez technikę dźwięku operującego syntezatorem przestrzennym w studiu nagraniowym. Przestrzeń występową nie istniała nigdy. Rozumiana jako projektowanie lub selekcja doświadczeń przestrzennych, bez względu na sposób przekazu tego doświadczenia, architektura słuchowa jest równie stara jak cywilizacja, obejmując szerokie spektrum przykładów społecznych i artystycznych pochodzących z wielu kultur na przestrzeni tysięcy lat.

Mimo iż architektami słuchowymi są najczęściej siły społeczno-kulturowe, a nie konkretni ludzie, możemy prześledzić, w jaki sposób siły te wpływają na układy przestrzenne. Przez tysiąclecia seria następujących po sobie zmian w relacjach pomiędzy architekturą słuchową a jej społecznymi funkcjami wyznikała ze zmian w nastawieniach artystycznych, dominującej teologii i w sposobie, w jaki korzystano ze zmysłów w doświadczaniu fizycznego i społecznego środowiska. Różnice pomiędzy przystosowaniem jaskini dla ceremonii religijnej a projektowaniem zestawu kina domowego ujawniają nie tylko zdobycze technologii, ale również zmiany kulturowe. Budowniczy katedr i projektanci wirtualnych przestrzeni elektroakustycznych rzadko kiedy byli świadomi tego, w jaki sposób kontekst społeczny wpływał na ich twórczość przestrzenną.

Rzesza artystów wizualnych, inżynierów lądowych, historyków architektury i socjologów stworzyła wyczerpujący język symboliczny i obszerną literaturę przedmiotu dla architektury wizualnej, której fundamenty intelektualne stanowią: archeologia, inżynieria, historia, socjologia, antropologia, ewolucja, psychologia i inne nauki. Architektura słuchowa z kolei, mimo że podzieliła ona te same podstawy intelektualne, dorobiła się do tej pory zaledwie szczątkowego i raczkującego języka i literatury.

Istnieją cztery główne przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, słuchowe doświadczenia cechuje przelotność, jako że nie posiadamy możliwości przechowywania kulturowej i intelektualnej pamięci o nich w muzeach, czasopiśmie czy archiwach. Po drugie, z powodów zarówno kulturowych, jak i biologicznych, język służący do opisu dźwięków jest niewystarczający. Po trzecie, będąc fundamentalnie zorientowana na komunikację wizualną, współczesna kultura ma mało zrozumienia dla emocjonalnej wartości słuchu, więc przykłada równie mało wagi do sztuki słuchowej świadomości przestrzeni. Wreszcie, pytania dotyczące architektury słuchowej nie są powszechnie traktowane jako pełnoprawna dziedzina dociekań naukowych – akustyka fizyczna, estetyka słuchowa czy socjologia sensoryczna są obecne w znikomych ilościach w szkołach wyższych, jeśli w ogóle się w nich pojawiają.

Nie będąc pełnoprawną dyscypliną, architektura słuchowa i jej pojęcia nie są znaczącą częścią głównego nurtu naszego kulturowego i intelektualnego dyskursu. Zawodowi architekci, skupiając się wyłącznie na wizualnych i użytkowych aspektach przestrzeni, wzmacniają tradycję dewaluującą słuchanie. Co bardziej znaczące, tolerowanie przez słuchaczy środowiska, którego akustyka niszczy ich słuch i relacje społeczne, a nawet obydwie na raz, sprawia, że także oni dewaluują doświadczenia słuchowe.

Są jednak gałęzie naszej kultury zainteresowane architekturą słuchową. Inżynierowie dźwięku, kompozytorzy, akustycy na-

ukowi i projektanci przestrzeni pełnią rolę architektów słuchowych, kiedy mają możliwość doboru właściwości słuchowych doświadczenia przestrzennego. Istnieją znane i reprezentacyjne przykłady artystów i architektów wyraźnie skupiających się na architekturze słuchowej. Fiński architekt Juhani Pallasmaa (1996), który odrzucił założenie o dominacji wizualności, uważał architekturę sensoryczną za pojęcie szerokie, obejmujące również architekturę słuchową. R. Murray Schafer (1977), tworząc pojęcie pejzażu dźwiękowego jako połączenie architektury słuchowej i źródeł dźwięków, ma uczniów, którzy z pasją rozwijają jego pierwotne koncepcje. Thomas Sheridan i Karen van Lengen (2003) przekonują, że szkoły architektury powinny przykładać specjalną uwagę do względów słuchowych w celu „otrzymania bogatszego, bardziej zadowalającego środowiska architektonicznego”. W swoim traktacie o akustyce przestrzennej Hope Bagenal i Alex Wood (1931) rozpoznali społeczne i kulturowe aspekty architektury słuchowej.

Architektura słuchowa przestrzeni muzycznych, w odróżnieniu od przestrzeni religijnych, politycznych czy społecznych, jest powszechnie uznawana i dobrze zbadana. Gdy potraktować przestrzeń muzyczną jako przedłużenie instrumentów, a nie jako autonomiczny przykład architektury słuchowej, staje się ona narzędziem w ręku kompozytorów, muzyków i dyrygentów. Przestrzenie muzyczne stworzone są z myślą o specyficznej grupie odbiorców o wyrobionej wrażliwości i zdolności doceniania akustyki przestrzennej, jako że te czynniki wpływają na ich sposób doświadczania muzyki i głosu. Przestrzenie muzyczne są ciekawym przykładem architektury słuchowej również dlatego, że rola muzyki wykracza poza funkcje tylko rozrywkowe, zakorzeniona jest w historii, kulturze, ewolucji i neurobiologii. Podobnie jak architektura, muzyka jest językiem estetyki, duchowości, patriotyzmu, a zwłaszcza emocji takich jak radość, miłość, duma i żal. Mimo iż sami siebie tak nie nazywają, architektów słuchowych można znaleźć również w subkulturach muzycznych i dźwiękowych. Naszą wiedzę na temat przestrzeni muzycznych możemy na szczęście wykorzystać też w innego rodzaju przestrzeniach.

Nawet w ramach jednej kultury słuchacze nie stanowią jednolitej grupy pod względem sposobu używania zmysłu słuchu. Jednak gdy słuchacze dzielą podobny stosunek do któregoś aspektu architektury słuchowej, tworzą jednorodną grupę, którą możemy nazwać *subkulturą słuchową*. Subkultury takie stnieją w obrębie poszczególnych kultur i ponad ich granicami. Aktywni użytkownicy poszczególnych rodzajów przestrzeni akustycznej, którzy dzielą podobne cele, motywacje, zdolności genetyczne i możliwości, często tworzą unikalne subkultury słuchowe. Uczą się wzajemnie przykładać uwagę do tych właściwości przestrzennych, które w ich przekonaniu są najważniejsze. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że ludzie żywo zainteresowani muzyką – wykonawcy, kompozytorzy i słuchacze – tworzą subkulturę słuchową ze szczególną wrażliwością na aspekty architektury słuchowej wpływające na ich muzykę. Osoby niewidome, orientujące się w przestrzeni poprzez „słuchanie” przedmiotów i geometrii, tworzą kolejną subkulturę słuchową. Doświadczenie architektury słuchowej zależy od subkultury jednostki.

Podobnego rodzaju grupami społecznymi są zawodowe subkultury ludzi studiujących, projektujących, czy aranżujących właściwości przestrzenne w celu przygotowania doświadczeń

słuchowych dla innych. Ludzie wykonujący takie zawody często nie zdają sobie sprawy z tego, iż pełnią rolę architektów słuchowych. Przykładami takich subkultur są szamani odprawiający rytuały religijne w jaskiniach, inżynierowie dźwięku korzystający z wirtualnych symulatorów przestrzeni w procesie produkcji, reżyserzy dopasowujący lub kontrastujący wizualne i słuchowe doświadczenia przestrzeni, psychologowie społeczni badający ludzkie zachowanie, projektanci religijnych przestrzeni obrzędowych, chcący wzbudzić u wiernych poczucie kontaktu z bóstwami i kosmosem. Każda z tych subkultur zawodowych ma swój własny system edukacyjny, wierzenia kulturowe, wyspecjalizowane cele, nagrody ekonomiczne i prywatne motywacje. Architektura słuchowa jest najczęściej wypadkową wartości i przekonań właściwych tym subkulturom.

W pewnym sensie pojęcie architektury słuchowej jest niczym innym jak konstrukcją intelektualną, zbudowaną z cegiełek wiedzy pożyczonych z wielu dziedzin, pochodzących od tysięcy naukowców i badaczy. Nie ja jestem twórcą tych cegiełek, wszystkie pochodzą z prac już opublikowanych. Jednak, zespolone w jednym pojęciu, połączenie architektury słuchowej i słuchowej świadomości przestrzennej pozwala w nowym świetle przyjrzeć się relacji słuchowej, jaka istnieje pomiędzy nami a przestrzenią, zarówno tę stworzoną przez ludzi jak i przez przyrodę. Książka ta opowiada historię tego zespolenia poprzez wieki w kontekście wielu kultur, a dzisiejsi naukowcy i artyści są dziećmi tego związku.

Osoby, które korzystają z przestrzeni w określonym celu, a także osoby, które te przestrzenie do określonych celów projektują, uwrażliwiają się na pewne aspekty architektury słuchowej. Na słuchową świadomość przestrzenną składa się wiele powiązanych ze sobą, lecz niezależnych zdolności. Choć zostaliśmy w wyniku procesu ewolucji wyposażeni w cechy neurobiologiczne niezbędne do „słyszenia” przestrzeni, poszczególne subkultury sensoryczne i zawodowe sprzyjają rozwojowi tej zdolności tylko fragmentarycznie. Co gorsze, osoby niebędące ani odbiorcami, ani projektantami architektury słuchowej, mają małe szanse przejawiać zdolność słyszenia przestrzeni w stopniu wyższym od podstawowego. Ponadto, w obrębie kultur niedoceniających wartości doświadczeń słuchowych, powstanie i rozwój subkultur przykładających wagę do architektury słuchowej jest mało prawdopodobne.

Niniejsza książka przeznaczona jest dla trzech rodzajów odbiorców. Po pierwsze, dla osób należących do zawodów pomocniczych dla omawianej tematyki, podjęta dyskusja może stanowić przegląd innych, być może nieznanych dyscyplin. Po drugie, dla osób ogólnie zainteresowanych tematem, rozwa-

żania te przedstawiają w formie przystępnej prezentacji architektury słuchowej zbiorową wiedzę wielu artystów, projektantów i naukowców. Wreszcie po trzecie, dla miłośników muzyki architektura słuchowa przedstawiona jest jako przedłużenie sztuk słuchowych.

Będąc swojego rodzaju mozaiką intelektualną, niniejsza praca zgłębia słuchową świadomość przestrzenną i jej związki z architekturą słuchową. Rozważania krążą pomiędzy akustyką jaskiń a kinami domowymi, między ewolucją a neurobiologią, między fizyką a percepcją, między nauką a inżynierią, między fizycznymi a wirtualnymi przestrzeniami i między fizycznym dźwiękiem a emocjonalną reakcją. Lektura tej książki nie wymaga dogłębnej wiedzy dotyczącej związanych z nią dziedzin, ani nie zapewnia wiedzy fachowej z żadnej dziedziny. Ma ona raczej na celu stworzenie ram, w których różnorodną wiedzę można by zebrać i ująć, ukazując kondycję ludzką przez pryzmat słuchowej architektury przestrzeni.

Barry Blessner,
Linda Ruth-Salter
Tłumaczenie: Dagna Frycz

Tekst stanowi wprowadzenie do antologii *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge-Londyn 2007, ss. 1-9.



- D. Ackerman, *The Natural History of the Senses*, Random House, Nowy Jork 1990.
- Hope Bagenal i Alex Wood, *Planning for Good Acoustics*, Dutton, Nowy Jork 1931.
- E. Carpenter, *Eskimo space concepts*, „Explorations” nr. 5 (1955), ss. 131-145.
- C. Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*, Routledge, Nowy Jork 1993.
- *The Varieties of Sensory Experience*, red. D. Howes, University of Toronto Press, Toronto 1991.
- J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Group, Londyn 1996.
- I. Ritchie, *Fusion of the faculties: A study of the language of the senses in Hausaland*, [w:] *The Varieties...*
- M.R. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Knopf, Nowy Jork 1977.
- A. Seeger, *Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- T. Sheridan i K. van Lengen, *Hearing architecture: Exploring and designing the aural Environment*, „Journal of Architectural Education” nr 57 (2003), ss. 37-44.

Pudełko na muzykę

W poszukiwaniu idealnej sali koncertowej

Słuchając koncertu w filharmonii lub oglądając operę w teatrze, rzadko kiedy zastanawiamy się nad tym, co sprawia, że dźwięk orkiestry i śpiewaków brzmi w pełni. To, co słyszymy wydaje się oczywiste – jest orkiestra, gra, więc słyszymy wszystkie instrumenty. Nie uświadamiamy sobie, jak wielkie znaczenie dla efektu ma to, co nas otacza. Każdy bowiem fragment wnętrza sali koncertowej ma znaczenie akustyczne, a próby skonstruowania idealnego akustycznie pomieszczenia trwają od wielu lat.

Jednak nie zawsze rozumiano kluczowe znaczenie kształtu wnętrza sali dla jej charakterystyki akustycznej. Pierwsze sale koncertowe były wzorowane na dworskich salach balowych. Okazuje się jednak, że takie proste rozwiązanie jest jednocześnie dość bezpieczne akustycznie. Do dzisiaj schemat „pudełkowy” (określany z angielskiego *shoebbox* – pudełko na buty) stosowany jest szczególnie w mniejszych salach koncertowych i zazwyczaj osiąga się w ten sposób zadowalające efekty, jeśli chodzi o dystrybucję dźwięku na widownię. Także sala uznawana przez wielu muzyków i dyrygentów za najlepszą akustycznie na świecie – mieszcząca 1680 osób wiedeńska *Grosser Musikvereinsaal* – to nic innego jak tylko wydłużony prostopadłościan o stosunkowo niedużej objętości, jednak z wysoko umieszczonym sufitem zapewniającym odpowiedni czas pogłosu. Niebezpieczeństwo powstawania fali stojącej i echa zlikwidowane zostało poprzez wprowadzenie płytkiego balkonu, który obiega całą salę w jednej trzeciej wysokości. Ponadto wyposażone w bogaty wystrój architektoniczny ściany rozpraszają dźwięk równomiernie po całym pomieszczeniu.

W XX wieku forma budynku filharmonii przeszła zasadniczą zmianę w porównaniu z dawniejszymi rozwiązaniami, które przypominały salę balową z podium. Coraz większą uwagę zwracano na akustykę sali, której podporządkowane były rozwiązania architektoniczne.

Paryż – Sala Pleyel

Bardzo charakterystycznym przykładem rozwoju myślenia o akustyce sali filharmonicznej jest historia przeobrażeń *Salle Pleyel* w Paryżu. Otwarta w 1927 roku, najważniejsza wówczas sala koncertowa w stolicy Francji, mieściła trzy tysiące gości. Jej projekt był podporządkowany wierze architekta *Gustave'a Lyona*, że najlepszy dźwięk, jaki może dojść do słuchacza, to ten pochodzący z pierwszego odbicia. Jednak paraboliczny kształt stropu, który został przez niego zaprojektowany, odbijał większość dźwięku w kierunku tylnych części widowni. Jedynie niewielkie pochylenie ścian bocznych zapewniało dźwięk z odbić także słuchaczom zgromadzonym

w bliższych częściach sali. Ani w czasie projektowania, ani realizacji, nie myślano w ogóle o czynniku czasu pogłosu, co sprawiło, że akustyka sali była niezadowolająca.

W 1928 roku w budynku wybuchł pożar, który uczynił dużo szkód w architekturze sali. Odbudowa wydaje się być zainspirowana poglądami amerykańskiego konsultanta, *F.R. Watsona*, który uważał, że najlepsza akustyka sali to taka, która zapewnia warunki zbliżone do wysłuchiwania muzyki na dworze. Całą podłogę pokryto dywanami, zainstalowano obite tkaniną fotele, a ściany otaczające balkony zostały pokryte materiałami pochłaniającymi dźwięk. W ten sposób liczba odbić została ograniczona do minimum, jedyny dźwięk, jaki mieli słyszeć słuchacze, pochodził bezpośrednio z instrumentów. Jak można się domyślić, spowodowało to obniżenie głośności w pomieszczeniu oraz nierównomierną dystrybucję dźwięku.

Pewnych zmian dokonano w 1981 roku – rozbudowano scenę, dodano ekrany odbijające dźwięk pod sufitem i zdjęto ze ścian dużą część materiałów absorbujących. Poprawiło to charakterystykę sali, jednak jak na tak duże pomieszczenie i jedną z najważniejszych sal muzycznych Francji, jej jakość akustyczna pozostawała dalece niezadowolająca.

Właściwa przebudowa czekała budynek dopiero w roku 1994. Oprócz zmian materiałowych dodano wówczas wielkie ekrany, których zadaniem było zwiększenie siły odbić bocznych i rozprowadzenie ich równomiernie po całej widowni. Zmiany objęły także strop nad sceną, by poprawić możliwość komunikacji pomiędzy poszczególnymi wykonawcami. Wcześniej problemem *Salle Pleyel* był nie tylko nieprawidłowy rozkład dźwięku na widowni, ale także to, że muzycy w orkiestrze nie słyszeli się nawzajem wystarczająco dobrze. Fronty balkonów zostały przeprojektowane tak, by były mniej regularne niż oryginalnie, w ten sposób zredukowano echo słyszalne przede wszystkim na scenie.

Prace te poprawiły znacznie charakterystykę akustyczną *Salle Pleyel*, jednak pewnych błędów popełnionych u zarania jej historii nie udało się do końca naprawić. Przy całkowitym wypełnieniu zredukowanej liczby 2 386 miejsc siedzących czas pogłosu wynosił 1,6 sekundy, poniżej optymalnego dla dużych dzieł symfonicznych czasu 1,9 sekundy.

Ostatnie poprawki, dokonane przez nowego właściciela na początku XXI wieku, zmniejszyły jeszcze liczbę miejsc do około 1900. Poprawiono też akustykę poprzez dodanie czterech wąskich bocznych balkonów (mieszczących zaledwie po 19 osób), których zadaniem jest wyłącznie ujednolicenie dystrybucji dźwięku we wszystkich miejscach. Ponadto zmodyfikowano proporcje sali poprzez zmiany w stropie



Obok: Parco della Musica w Rzymie, Renzo Piano 1995-2002 **Poniżej:** Berliner Philharmonie, Hans Scharoun, 1956-1963

i ścianach bocznych oraz skrócenie przestrzeni pod balkonami, w których dźwięk ginął. Działania te pozwoliły wydłużyć czas pogłosu.

W drugiej połowie XX wieku wykształciła się koncepcja przestrzenna sali koncertowej, w której podium dla orkiestry usytuowane jest w środku widowni: widownia otacza ze wszystkich stron podium, które jednak nie jest w geometrycznym środku sali. Układ taki był przestrzennym odwzorowaniem idei budynku filharmonii jako domu muzyki, w którym to właśnie ona jest najważniejsza i stoi w centrum.

Obiekty takie, których na przestrzeni ostatnich czterech dekad powstał na świecie dosyć duży zbiór, charakteryzują się zazwyczaj bardzo dużą pojemnością, sięgającą często powyżej dwóch tysięcy widzów. I zdaje się, że dopiero przy takich ogromnych salach układ ów jest możliwy do zastosowania. W przypadku mniejszych pomieszczeń podium orkiestry, wymagające przy muzyce symfonicznej dość dużej powierzchni, stawaloby się optycznie większe niż przestrzeń przeznaczona dla widzów, którym wydawałoby się, że są „stłoczeni” na niewielkiej powierzchni raptem kilku rzędów otaczających podium.

Berlin – Filharmonia

Jedna z najlepszych, a także najbardziej znanych realizacji tego typu obiektów, to niewątpliwie Filharmonia Berlińska, zaprojektowana przez Hansa Scharouna i zrealizowana w latach 1956-1963. Była ona pierwszym podobnego rodzaju dziełem zrealizowanym w tak wielkiej skali i wpłynęła znacząco na rozwój budownictwa widowiskowego na całym świecie.

Pierwszą rzucającą się w oczy rzeczą w miarę zbliżania do obiektu, zlokalizowanego w berlińskim Kulturforum – obszernego kompleksu, w którym znajdują się znane instytucje kulturalne – jest ekspresyjny, niesłychanie rzeźbiarski dach budynku, a co za tym idzie, zaskakujące wykroje ścian zewnętrznych. Dynamiczne powierzchnie dachu odzwierciedlają skomplikowane krzywizny sufitu głównej przestrzeni widowiskowej, które wynikają z przemyślanej specyfiki akustycznej sali, gdzie orkiestra jest umieszczona pośród widowni. Cały obiekt powyżej części foyer pokryty jest także od zewnątrz połyskującymi, żółtymi, geometrycznymi płytkami. Mają one przywołać na myśl ustroje akustyczne służące do rozpraszania dźwięku w salach koncertowych oraz studiach nagraniowych i pokazują na zewnątrz to, co było najważniejsze dla architektów w trakcie projektowania budynku: muzyka, akustyka i słuchacze.

Dźwięk generowany przez orkiestrę, a tym bardziej przez chór, zostaje ukierunkowany w jedną stronę. A zatem, by zapewnić dobrą akustykę widzom po bokach oraz za podium, Scharoun wprowadził wiele pośrednich ekranów akustycznych i diagonalnych płaszczyzn, których zadaniem jest rozbijanie dźwięku i równomierne jego rozprowadzanie po całym audytorium.



Ze względu na otoczenie podium widownią ze wszystkich stron możliwe było zmieszczenie 2200 osób w sali tak, by nikt nie siedział dalej niż 32 metry od orkiestry. Ponadto widownia podzielona jest na bloki wielkości od 100 do 300 osób. Miało to na celu, zdaniem architekta, stworzenie nie-wielkich „społeczności słuchaczy” – rozwiązanie zaskakujące i nowatorskie w tak wielkim obiekcie.

Dzięki zastosowaniu drewna jako podstawowego materiału wykończeniowego oraz „cieplej” kolorystyki, a także wspomnianego rozbicia widowni na małe grupy widzów, architektowi udało się stworzyć intymną, kameralną atmosferę w tej ogromnej sali, która wkrótce stała się jedną z najsłynniejszych w XX wieku.

Jednak nowatorstwo wykończenia, aranżacji, wyrazu plastycznego, czy nawet formy zewnętrznej to jedno, a jakość akustyczna wnętrza to drugie. I – niestety – skomplikowane zabiegi architektoniczne mające na celu równomierne rozłożenie dźwięku we wszystkich miejscach widowni nie zapewniły jednakowych doznań osobom siedzącym przed, za i po bokach podium. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w cenach biletów. W sezonie 2009/2010 na zwykły koncert bilety w pierwszym rzędzie za plecami dyrygenta kosztują 80 euro, pierwszy rząd za plecami orkiestry – 44 euro. 80 euro kosztują miejsca aż do 15. rzędu na parterze, amfiteatr za podium ma tylko siedem rzędów, a ceny biletów w siódmym rzędzie to jedyne 27 euro.

Jest to wyrazem niższej jakości dźwięku za i po bokach podium oraz równomiernego jego rozkładu na parterze przed podium. Zdaniem architekta ułomności akustyczne w sali jego projektu rekompensuje widzom z rzędów za sceną możliwość oglądania koncertu z perspektywy muzyków – przodem do dyrygenta i większości widzów.

Auditorium Parco della Musica, Rzym

Tropem Hansa Scharouna szli także inni architekci. Między innymi Włoch Renzo Piano, który nie krył, że przy projektowaniu audytorium Parco della Musica w Rzymie (lata 1995-2002) sala berlińskiej filharmonii była dla niego ważną inspiracją i źródłem natchnienia.

Rzymski kompleks, umieszczony w dzielnicy Flaminio – północnym przedmieściu włoskiej stolicy – to trzy sale widowiskowe: symfoniczna, kameralna oraz teatralna. Są one wyodrębnione architektonicznie i ułożone wokół amfiteatru dziedzińca dostępnego z ulicy. Oprócz nich na kompleks składa się także zespół funkcji uzupełniających: sklepy muzyczne i restauracje, które mają pomagać w utrzymaniu centrum. Największa z sal, Santa Cecilia, świadomie nawiązuje do wzorów berlińskich, jednak jej sufit świadczy już o nowym podejściu do myślenia o akustyce. Założeniem architekta było stworzenie z całej przestrzeni wielkiego instrumentu, w którym wszystkie elementy byłyby podporządkowane muzyce i parametrom akustycznym. Wnętrze sali miało wibrować niczym wielkie pudło rezonansowe.

Efekt plastyczny i akustyczny zarazem jest zapewniony przez niesłychanie efektowne elementy sufitu: wykonane z lakierowanego drewna „poduszki”, które jednocześnie odbijają i rozpraszają dźwięk w różnych kierunkach, rozkładając go równomiernie po sali, w której, tak jak w Berlinie, część miejsc znajduje się po bokach i za podium orkiestry. Dzięki takiemu

rozwiązaniu – a nie jednokierunkowej krzywiznie sufitu wzbogaconej o podwieszone ekrany akustyczne, jak w niemieckiej stolicy – akustyka pomieszczenia jest bardziej wyrównana.

Ostatnio coraz bardziej popularne jest projektowanie sal koncertowych tak, by miały one zmienną charakterystykę akustyczną. Dzięki temu w jednej sali równie dobrze mają brzmieć dzieła kameralne, jak i symfoniczne. Uzyskuje się to poprzez manipulację czasem pogłosu i liczbą odbić, jakie występują w pomieszczeniu.

Do sterowania tymi parametrami wykorzystuje się ruchome elementy sufitu akustycznego oraz otwierane i zamykane w zależności od potrzeb poduszki akustyczne – komory znajdujące się po bokach lub nad widownią, które zwiększają objętość pomieszczenia. Prowadzą do nich dźwiękoszczelne wrota, ważące nieraz wiele ton. W zależności od możliwości lokalowych jako takie buforowe przestrzenie wykorzystuje się specjalnie zaprojektowane w tym celu kubatury za widownią lub też fragmenty holi czy pomieszczenia za łozami dla widzów. W realizowanym obecnie Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu projektu Stefana Kuryłowicza i jego zespołu (planowane ukończenie: 2012) także zastosowano właśnie takie rozwiązanie, prekursorskie na polskim gruncie. Specjalne komory wychodzące na przestrzeń sali widowiskowej znajdować tam się będą po bokach i za widownią.

Obecnie w projektowaniu sal koncertowych duże znaczenie odgrywają także specjalnie do tego celu pisane programy komputerowe, których zadaniem jest symulacja rozchodzenia się fal dźwiękowych po projektowanych pomieszczeniach. Mają one zastosowanie nie tylko w przestrzeniach, gdzie dźwięk ma grać główną rolę, ale także w tych, gdzie jego nadmiar jest niepożądany – pomagają tak zaprojektować hale fabryczne, dworce kolejowe, lotnicze, hole biurowców, by już samym ukształtowaniem ścian i sufitów pochłaniać jak najwięcej dźwięku bez zastosowania specjalnych ustrojów dźwiękochłonnych.

W programach takich można badać rozkład dźwięku przy zmiennych parametrach – poczynawszy od geometrii sali po poszczególne rozwiązania materiałowe podłóg, ścian, sufitów, siedzeń, a nawet liczby osób siedzących na widowni. Często jednak oprócz cyfrowego sprawdzania jakości sali wykonuje się dużej skali modele i doświadczalnie bada rozkład fal. Jednak finalny efekt i tak bywa niespodzianką dla projektantów, ponieważ nawet najlepsze symulacje nie są w stanie dokładnie oddać rzeczywistych uwarunkowań, które wpływają na dystrybucję dźwięku, odbicia, pogłosy i to wszystko, co ma wpływ na ostateczną charakterystykę akustyczną projektowanej przestrzeni.

Poszukiwania idealnego kształtu pomieszczenia trwają od momentu, kiedy projektanci uświadomili sobie znaczenie geometrii dla akustyki. Obecne rozwiązania są zarówno zasługą komputerowych obliczeń, szczęścia i przypadku, jak i wieloletnich doświadczeń projektantów.

Radosław Gajda

Symulacja przestrzeni i sztuka dźwięku

Od sztucznego pogłosu po wirtualną akustykę

Dzieła artystów dźwiękowych kształtują przestrzeń publiczną za pomocą środków akustycznych. Te przestrzenie mogą być otwarte lub zamknięte, jednak doświadczenie słuchowe jest zawsze powiązane z doświadczeniem przestrzennym – pewnym krajobrazem, miastem, budynkiem czy instalacją. Jeśli tylko w słuchowym ukształtowaniu tych miejsc nie uczestniczą naturalne źródła dźwięków, lecz media akustyczne, niemal zawsze przy wzbudzaniu, przenoszeniu, przetwarzaniu i odtwarzaniu przyporządkowanych im brzmień dochodzi do wielowarstwowej budowy informacji przestrzennej. W tej strukturze zawarta jest, po pierwsze, przestrzenna sygnatura użytego źródła sygnału, a po drugie – jego manipulacja przez urządzenia obróbki audio pod względem balansu, barwy dźwiękowej, dynamiki, przez dodanie sztucznych cech charakterystycznych jak echo czy pogłos, wreszcie przekształcenie tych dźwiękowo-przestrzennych cech przez przestrzenną sygnaturę przestrzeni pomieszczenia.

Pojęcie sygnatury przestrzennej odpowiadałoby tu całokształtowi cech danego fizycznego dźwięku (zdarzenia falowego), które są miarodajne dla przestrzennego postrzegania dźwięku (zdarzenia słuchowego), tj. dla poczucia kierunku i oddalenia od źródła, własności otaczającej przestrzeni i własnej w niej pozycji. Wewnątrz tego całokształtu przestrzennych cech struktury czasowe (przebieg odbić, echa, pogłosu), przestrzenno-kierunkowe (oddalenie, kierunek) i spektralne własności pola dźwiękowego okazują się kluczowe dla odczucia przestrzeni.

Opisane wyżej nałożenie przestrzennych sygnatur zanika naturalnie, jeśli głośniki po prostu przekazują syntetyczne sygnały (tony sinusoidalne, szumy) bez zawartej charakterystyki przestrzennej i jako takie same mogą być postrzegane jako źródła porównywalne z instrumentami muzycznymi w sali. Zazwyczaj jednak głośniki stają się mediami, tj. zastępują coś: mówcę, instrument, kroplę wody – jakiś dźwięk wyprodukowany w innym miejscu i czasie. W klasycznej produkcji audio na nośnik, czy to w muzyce poważnej czy popularnej, ta zawarta przestrzena wieloznaczność jest dalej podkreślana w sensie iluzjonistycznego, lecz koherentnego przestrzennie kształtowania dźwięku. Z kolei w sztuce dźwięku

jako umuzyycznionej sztuce przestrzeni *par excellence* ów artystyczny potencjał przestrzennych interakcji i sprzeczności może zostać swobodnie rozwinięty.

Zostaje to ukonkretnione w rzeźbach dźwiękowych **Billa Fontany**. Poprzez elektroniczne przemieszczenie dźwięków w obce miejskie otoczenie powstaje konflikt nie tylko między wizualnym a akustycznym, ale także między znaczeniem szumu miejsca nagrania i odtworzenia, jak w rewitalizacji ruin Anhalter Bahnhof w Berlinie poprzez transmisję dźwięków ruchliwego Hauptbahnhof w Kolonii (*Entfernte Züge*, 1984). Istota jego instalacji leży także w perspektywicznej interferencji między zróżnicowanymi wymiarami przestrzennymi, jak w przeniesieniu szumów Brooklyn Bridge na miejsce (obecnie nieistniejącego) World Trade Center (*Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge*, 1983) i odczuwalnym przy tym zachwianiu skał¹.

Podczas gdy klasyczne urządzenia do wytwarzania i odtwarzania przestrzennych cech mogły produkować tylko określone, izolowane części danej sygnatury przestrzennej, w ostatnich dwudziestu latach dwie metody wirtualnej akustyki rozwinęły się do poziomu zdolności do użycia, a ich potencjał artystyczny do dziś jest wypróbowany tylko w pewnej mierze. Te techniki przestrzennej symulacji przestrzennej w węższym sensie dążą do rozwiązania naszkicowanej wyżej wielowarstwowości poprzez to, że zanurzają one słuchacza wirtualnie w akustycznie konsystentną przestrzeń, której sztuczna natura nie może być już rozpoznana, gdyż akustyczne cechy pomieszczenia zostają zrekonstruowane w pełni i bez sprzeczności.

Atrakcyjność tych metod jako narzędzia dla sztuki dźwięku leży z jednej strony w możliwości kreowania wirtualnych środowisk słuchowych, tj. pejzaży dźwiękowych, których pola fal pozostają percepcyjnie nie do odróżnienia od tych w bardziej naturalnych obiektach. Symulacja wirtualnych przestrzeni jest jednak tylko jedną z możliwych artystycznych intencji leżących u podstaw instalacji akustycznych, nawet jeśli szczególnie obiecującą, jako że może ona spowodować szczególnie głębokie zanurzenie i obecność słuchacza w nowo utworzonym świecie dźwiękowym. Drugi aspekt leży w możliwości, by elektroakustyczny pośrednik (głośnik czy słuchawki) uczynić przezroczystym z punktu widzenia autentyczności słuchowego środowiska wobec przekazywanego obiektu dźwiękowego. W następujących akapitach zostaną naszkicowane kolejno: rozwój klasycznych narzędzi symulacji przestrzennej i ich zastosowanie w obrębie muzyki elektroakustycznej – także po to, by jeszcze dobitniej ukazać różnicę dzielącą je od nowych metod akustyki wirtualnej.

Pogłos

Najstarszym urządzeniem do wzbudzania pogłosu były komory pogłosowe, które stosowano bezpośrednio po zastąpieniu czysto mechaniczno-akustycznej metody nagrań przez elektroakustyczny model z mikrofonem, głośnikiem i elektromagnetyczny system głowic. Ta zmiana dokonała się w pełni około roku 1925 w przemyśle płytowym oraz młodym jeszcze medium radia i umożliwiła po raz pierwszy w historii czysto elektryczne miksowanie dźwięków nagranych w różnych miejscach mikrofonami. Opcja owa bywała używana po to, by sygnały reprodukować poprzez głośniki w pomieszczeniu o silnie odbijających ścianach, ponownie nagrywać mikrofonami i dodawać sygnał źródłowy jako przestrzenny bonus. W latach 30. XX wieku stało się to zwyczajową praktyką w studiach nagraniowych radia i wytwórni płytowych, podobnie jak w filmie². Jeszcze w początku lat 50. NWDR (Nordwestdeutsche Rundfunk, Radio Północnozachodniemieckie) w Kolonii miało trzy komory pogłosowe, które były używane przede wszystkim do słuchowisk. Poprzez wewnętrzne okablowanie budynku mogły być one także dostępne powstałemu w 1951 roku Studiu Elektronicznemu. Dzięki tym właśnie naturalnym komorom zostały wyprodukowane *Studie II* i *Gesang der Jünglinge* Stockhausena. Kształtowanie pogłosu ograniczało się w praktyce do wyboru odpowiedniego pomieszczenia lub – jak w Kolonii – wielu pomieszczeń o różnym rozmiarze i czasie pogłosu oraz do balansu, którym manipulowano przy miksowaniu sygnału.

W 1957 roku niemiecka firma EMT wprowadziła na rynek pierwszą technikę wzbudzania pogłosu za pomocą elektroniczną: Nachhallplatte EMT 14 była wąską, prostokątną, umocowaną na rogach stalową płytką, którą wprowadzano w zginające wibracje, jakie – podobnie jak fale dźwiękowe w przestrzeni – rozchodziły się wzdłuż powierzchni i odbijały na krawędziach. Ten wzór refleksji był zdejmowany z drugiej strony płytki i przekształcany w sygnał elektroniczny³. Model następny, wprowadzona w 1971 roku Hallfolie EMT 240, wykorzystywał dodatkową folię ze stopu złota z wyższymi, bliższymi naturalnym pomieszczeniom częstotliwościami. Niewielki zbiór własnych częstotliwości drgania był główną przyczyną metalicznego i wyraźnie małogabarytowego brzmienia płyty pogłosowej.

W przeciwieństwie do zwyczajnej praktyki studiów dźwiękowych, w muzyce elektronicznej szkoły kolońskiej aspekt symulacji przestrzeni przy użyciu pogłosu nie stał na pierwszym planie. We wspomnieniach Roberta Beyera, inżyniera dźwięku i współzałożyciela studia w Kolonii, uwydatnia się nieprzyjemne przecucie, pytanie, czy do wykorzystywanego w początkowej fazie materiału syntetycznego dźwięku można dodać uprzestrzennienie, które uczyniłoby efekt bardziej naturalnym⁴. Problem ten nie dotyczył muzyki konkretnej, gdzie materiał został już gdzieś zarejestrowany i posiadał własną sygnaturę przestrzenną. We wczesnych działach Karlheinz Stockhausena i Gottfrieda Michela Koeniga pogłos w ogóle przeważnie dochodzi do głosu nie jako akustyczny atrybut dźwięku, lecz raczej jako samoistny, syntetyczny materiał dźwiękowy. W *Studie II* (1953) można go usłyszeć jako komorę pogłosową pobudzoną przez arpeggia tonów sinusoidalnych. Poprzez fakt, że impulsy dźwiękowe są ucięte, pogłos ów ma raczej jakość przefiltrowanego szumu niż taką,

jaka powstałaby w symulacji przestrzeni akustycznej. Późniejsze utwory – takie jak Stockhausena *Gesang der Jünglinge* (1954) czy Koeniga *Klangfiguren II* (1956) – stosują pogłos jako serialnie parametryzowany proces formowania dźwięku, z suchym i przebrzmiewającym sygnałem jako skrajnościami i ze stopniami pośrednimi o różnym stosunku pobudzenia i pogłosu oraz czasem wybrzmiewania. Montaż segmentów pogłosowych przed impulsami dźwiękowymi i zamiana kierunków czasowych w *Klangfiguren II* tylko podkreśla samoistość tych obiektów dźwiękowych.

Jednym z pierwszych utworów, gdzie do głosu doszła Hallplatte EMT 140, było *Kontakte* (1961) Stockhausena. By przedstawić związki (kontakty) między charakterami różnych brzmień perkusyjnych, materiał elektronicznych dźwięków analogicznie został uszeregowany w grupy od metalicznych, przez drewnopodobne po skóro/futropodobne. Charakter metaliczny został osiągnięty poprzez wielokrotne wybrzmiewanie elektronicznych pulsów za pomocą Hallplatte, której własne cechy metaliczne zastąpiły funkcję barwy dźwięku instrumentalnego. Stworzenie „naturalistycznego” akustycznego środowiska dźwiękowego można było postrzegać jako krok wstecz w obliczu świadomości nowo wytworzonego, sztucznego materiału dźwiękowego.

Algorytmy do wytwarzania pogłosu poprzez cyfrową obróbkę sygnału zostały zaproponowane w początkach lat 60. XX wieku.⁵ Pogłosopodobny wzorzec odbić mógł zostać wzbudzony poprzez rekursywne i zaprojektowane ogniwa opóźnień, także wówczas, kiedy jeszcze nie było do dyspozycji żadnej architektury, by tego typu algorytmy stosować w czasie rzeczywistym. W muzyce komputerowej, dla niekoniennie realizowanego *live* obliczania kompozycji rekursywnych, algorytmy pogłosu zostały zintegrowane dość wcześnie, około połowy lat 60. w CCRMA w Stanford przez program Johna Chowninga do przestrzennego sterowania źródłami dźwięku⁶, który zastosował on po raz pierwszy w utworze *Turenas* (1972). W połowie lat 70. wzbudzanie pogłosu w czasie rzeczywistym zostało zaprezentowane na przemysłowym wielkim komputerze⁷, zanim jeszcze firmie EMT udało się wprowadzić implementację rekursywnego algorytmu pogłosu na cyfrowej maszynie przydatnej dla studia dźwiękowego. Przedstawione w roku 1976 cyfrowe urządzenie do pogłosu EMT 250, jak i dwa lata późniejszy produkt konkurencji z amerykańskiej firmy Lexicon (Lexicon 224), umożliwiło znacznie dalej idący dostęp do pojedynczych parametrów i dźwiękowych własności pogłosu, niż ten typowy dla urządzeń analogowych. W następującym czasie stosowano coraz większe moce obliczeniowe mikroprocesorów, by poprawić zarówno możliwości transferu wzbudzania pogłosu (zakres częstotliwości, częstotliwość odświeżania, długość słowa), jak i złożoność włączonych algorytmów⁸. Od początku lat 90. algorytmy pogłosu zostały zintegrowane w środowiskach softwarowych do realizacji muzyki elektronicznej, dzięki czemu można było zrezygnować z zewnętrznych procesorów od efektów. Najambitniejszy projekt tego rodzaju rozwinął się w IRCAM-ie w Paryżu i funkcjonuje od 1995 roku w otoczeniu Max jako biblioteka programowa Spatialisateur.

Od końca lat 90. moc obliczeniowa procesorów stała się na tyle wysoka, że można nie tylko pracować z rekursywnymi algorytmami, tj. wzorcem pogłosopodobnym wzbudzonym



ZKM Kups w Karlsruhe, INA 2002

przez software, z elementami opóźniającymi, ale również z tzw. algorytmami fałdującymi w czasie rzeczywistym. Po- przez ten proces, który stawia wyższe wymagania mocom ob- liczeniowym niż algorytmy rekursywne, każdy dźwięk może zostać wyposażony w naturalistyczny, nagrywany w rzeczy- wistej przestrzeni pogłos. Od czasu wprowadzania rozwiązań algorytmicznych, które równocześnie minimalizują nakład i latencję obliczeń (tj. że wynik fałdowania jest dostępny na wyjściu procesora praktycznie bez opóźnień⁹), metoda ta zo- stała także zrealizowana w zewnętrznej architekturze DSP¹⁰, od kilku lat jest także obecna w formie pluginów w progra- mach takich jak Max/MSP, SuperCollider czy Csound.

Ze względu na symulację naturalnych przestrzeni pro- dukowanie czysto czasowych struktur pogłosowych wraz z wprowadzeniem algorytmów fałdujących może wydawać się rozwiązane. Sygnatura przestrzenna ukształtowana za ich pomocą nie różni się w żaden sposób od pogłosu powstałego w realnym pomieszczeniu. Jedynie przestrzenne przypor-ządkowanie poszczególnych odbić dźwięków w pogłosie do ich prawidłowych kierunków padania, niezbędne dla konsy- stentnej symulacji przestrzennej, nie jest jeszcze rozwiązane w ramach tej technologii. Wymaga ono dodatkowo specjalnie zaprojektowanego, przestrzennego systemu odtwarzania.

Dźwięk przestrzenny

Od początku istnienia techniki nagrywania motorem inno- wacji audiotechniki była wizja swobodnego pozycjonowania dźwięków w przestrzeni za pomocą zdatnego systemu od- twarzania. W obszarze klasycznego przemysłu audio wąskim gardłem dla wielokanałowej dystrybucji okazał się na długi czas sam nośnik dźwięku: dopiero w 1954 roku do obiegu weszły rowki płytowe żłobione za pomocą stereofonu. Kwa-

drofonia stała się w latach 70. intermezem, które – obok systemowo uwarunkowanych niedoskonałości technicznych – nie zdołało zjednoczyć przemysłu audio jako standard czterokanałowego przenoszenia dźwięku. Dopiero wprowa- dzone w końcu lat 90. media cyfrowe (DVD, SACD, HD-DVD, BlueRay) uczyniły możliwym wielokanałowe odtwarzanie w sferze domowej. Wszędzie tam, gdzie sama dystrybucja nośników stała w tle, rozwój przestrzennych systemów po- stępował szybciej, zarówno w dźwięku filmowym, jak i mu- zyce elektroakustycznej.

Po 1945 roku pojawiło się wiele zaczątków stereowania przestrzennego. W obrębie francuskiej *musique concrète* Pier- re Schaeffer i Pierre Henry już w latach 50. używali cztero- kanałowego systemu z głośnikami po lewej i prawej stronie sceny oraz za i nad publicznością, obsługiwanych za pomocą czterech pierścieni magnetycznych [zwanach potencjome- trem – przyp. tłum.] (*Symphonie pour un homme seul*, 1950). W kręgu amerykańskiej *tape music* powstawały w podobnym czasie kompozycje na taśmę dla ośmiokątnego, otaczające- go publiczność, systemu głośników, takie jak *Williams Mix* (John Cage, 1952), *Octet I i II* (Earle Brown, 1952-1953) czy *Intersection* (Morton Feldman, 1953). Podczas gdy utwory te używały niesynchronizowanych monofonicznych lub stereo- fonicznych taśm, w elektronicznym studiu WDR w Kolonii wraz z *Klangfiguren II* Koeniga, *Gesang der Jünglinge* i *Kontak- te* Stockhausena rodziły się pierwsze kompozycje na właśnie rozwijany format czterokanałowej taśmy magnetycznej i kwadrofonicznego odtwarzania z głośnikami w rogach sali¹¹.

Obok wielości technicznych realizacji, krystalizowały się już w latach 50. rozmaite estetyczne koncepcje w obcho- dzeniu się z przestrzenym dźwiękiem. W szkole muzyki akuzmatycznej, wyrosłej na gruncie *musique concrète*, dźwięk

taki staje się raczej rezultatem wykonania niż cechą samej kompozycji. Przestrzenne przyporządkowanie dźwięków poszczególnym głośnikom nie jest ustalone przez kompozytora, lecz raczej *interpretowane* podczas odtwarzania. Materiał źródłowy zostaje zazwyczaj stereofoniczny i dopiero podczas wykonywania rozdysponowany jest na różne grupy głośników. Jeszcze większą swobodę interpretacyjną można znaleźć w kompozycjach Holendra Jana Boermana, który dla odegrania utworów typu *Komposition 1989* albo *Tellurisch* (1991) pozostawia do dyspozycji ośmiokanałowe taśmy, w których ani przestrzenne przyporządkowanie, ani dynamiczne relacje między pojedynczymi ścieżkami nie są ustalone i zamknięte. Miast tego, wykonawca musi podczas wykonania przestudiować partyturę i znaleźć swoją własną wersję, która może być różna zależnie od miejsca, jak i od interpretatora.

We wczesnej muzyce elektronicznej szkoły kolońskiej przestrzenne odtwarzanie występuje przeważnie jako strukturalny aspekt samej kompozycji. W *Klangfiguren II* subtelnie rozsunięte pod względem czasowym i wysokości dźwięku struktury fałdują się w przestrzennej aranżacji na cztery głośniki podobnie kontrapunktycznym relacjom. Ponadto centralna pozycja publiczności jest tu demokratycznym antykonceptem wobec tradycyjnej sytuacji odbioru na scenie, mieszczańskiego audytorium, które umocniły sale koncertowe XIX wieku. Na dalszym planie strukturalnej kontroli przestrzennych oddziaływań przez kompozytora bardzo rzadko w dziełach Koeniga stoi stereofoniczne odwzorowanie wirtualnego źródła dźwięków między dwoma głośnikami, ponieważ pozycja postrzegania takiego stereofonicznego źródła jest silnie zależna od pozycji słuchacza i jako taka wymyka się kontroli twórcy przy większej publiczności.

Systemy hybrydowe

Szczególnie przyszłościowe pod względem symulacji przestrzennej okazały, patrząc wstecz, metody i systemy do produkowania przestrzenno-kierunkowych i czasowych struktur sygnatury przestrzennej źródeł dźwięku. W Philips Research Laboratories w Eindhoven wypracowano w początku lat 50. pierwszą aparaturę do wzbudzania sztucznego pogłosu w salach koncertowych, których akustyka odczuwana była jako zbyt sucha. Przedstawiony w 1953 roku system przynosił sygnał zarejestrowany przez mikrofon na scenie na obracającą się tarczę magnetyczną, ponownie nagrywał przez szereg odtwarzających głowic i opóźniał, po czym z powrotem odgrywał go przez grupy głośników na sali koncertowej.

Ten system – zainstalowany w Domu Sztuki i Nauki w Hadze, Théâtre National Populaire w Paryżu i operze La Scala w Mediolanie (1955) – stanowił przykład dla dalszych instalacji wydłużania pogłosu w salach, jak potem zbudowane w Hali Stulecia we Frankfurcie-Höchst (1962) czy Royal Albert Hall w Londynie (1964). Obok komercyjnego użycia, firma Philips udostępniała także swoje laboratoria do eksperymentowania w muzyce współczesnej. Po tym jak już w 1955 roku miała miejsce demonstracja systemu eksperymentalnego studia przez Hermanna Scherchena w Gravesano, kompozytor Henk Badings wyprodukował w Eindhoven elektroakustyczną muzykę do swego baletu *Kain i Abel* jako zamówienie Holland Festival. Powstała dwukanałowa taśma master, której jedna ścieżka była po prostu emitowana przez

głośnik na scenie haskiego Domu Sztuki i Nauki, a druga została podzielona przez system pogłosowy jako udział przestrzenny. Także ten sam zestaw, powiększony o aparaturę do produkcji stereofonicznych efektów, stał do dyspozycji, gdy w następnym roku do Eindhoven przybył Edgard Varèse, by zrealizować *Poème électronique*.

Podczas odtworzenia jego muzyki w pawilonie Philipsa w 1956 roku podczas wystawy Expo w Brukseli w 1958 roku, kompozytor wykorzystał głośnikową instalację Philipsa, by poprzez grupowanie długich rzędów kolumn konstruować „szlaki dźwiękowe”, wzdłuż których dźwięki mogły się poruszać po ścianach pawilonu. To ośmiominutowe, wyprodukowane na trzykanałowej taśmie dzieło, było odtwarzane na ponad 350 głośnikach, a wspomniane szlaki dźwiękowe zostały zapisane na 15-śladowej taśmie magnetycznej z sygnałami kontrolnymi do sterowania przez układ telefonicznych przekazników. Ponieważ zarówno pawilon, jak i system odtwarzania nie istniały w momencie komponowania, można widzieć *Poème électronique* jako wielowarstwowe dzieło: kompozycję przestrzenną nałożoną na kompozycję muzyczną. Nawet jeśli Varèse miał tylko niewielki wpływ na przestrzenne wykonanie podczas przygotowywania instalacji, w interpretacji takiej znajdziemy często podkreślane przezeń w wypowiedziach podwójne znaczenie pojęcia przestrzeni. Po pierwsze, przestrzeń wewnętrzną i abstrakcyjną, definiowaną strukturalnymi parametrami takimi jak wysokość dźwięku i dynamika oraz po drugie, przestrzeń zewnętrzną, w której dźwięk przejawia się dla słuchacza.

Decydujący krok w kierunku konsystentnej syntezy kierunkowych i czasowych cech sygnatury przestrzennej udał się dzięki wczesnym programom do cyfrowego sterowania przestrzennego dźwiękami w muzyce komputerowej. Klasyczny algorytm Johna Chowninga do spacjiacji z *Turenas* wykorzystywał kwadrofoniczne ustawienie głośników, by pozycjonować źródła dźwiękowe przez stereofoniczny podział intensywności sygnałów między parami kolumn. Dodatkowo dźwiękowi przyporządkowywano pogłos odpowiedni do pożądanego wrażenia oddalenia, a dla ruchomych źródeł przesunięcie wysokości obliczane za pomocą efektu Dopplera. Intencją takiej symulacji jest – w obliczu przestrzennej plastyczności otaczających słuchacza syntetycznych obiektów dźwiękowych – nienadsłyszalność, co znajduje swój wyraz także w tytule dzieł, anagramie słowa „Natures”. Znaczy on tu wykorzystanie wiedzy o zachowaniach naturalnych źródeł dźwiękowych w kontekście kompozytorskim.

Podobny koncept konsystentnej symulacji przestrzennej pojawia się w połowie lat 90., kiedy w IRCAM-ie rozwija się biblioteka programowa Spatialisateur, działająca w środowisku kontroli dźwięku Max. Obsługiwalny przez kompozytora interfejs kontroli tłumaczy dane o przestrzennych własnościach źródła dźwięku na parametry sterowania spacjiacją i algorytmem pogłosowym. W przeciwieństwie do systemu Chowninga ze wczesnych lat 70., kontrola taka nie odbywa się przed określanie geometrycznej, lecz raczej przez układanie subiektywnych, percepcyjnych terminów wrażenia przestrzeni (światlistość, przestronność, przestrzenność otoczka), obliczanie ich w czasie rzeczywistym i możliwych do przetłumaczenia na różne formaty odtwarzania, od wielokanałowych konfiguracji głośników po binauralną symulację przez

słuchawki. W ten sposób ze Spatialisateurem są zintegrowane moduły symulacji przestrzennej w węższym sensie¹².

Wirtualna akustyka: synteza pól falowych

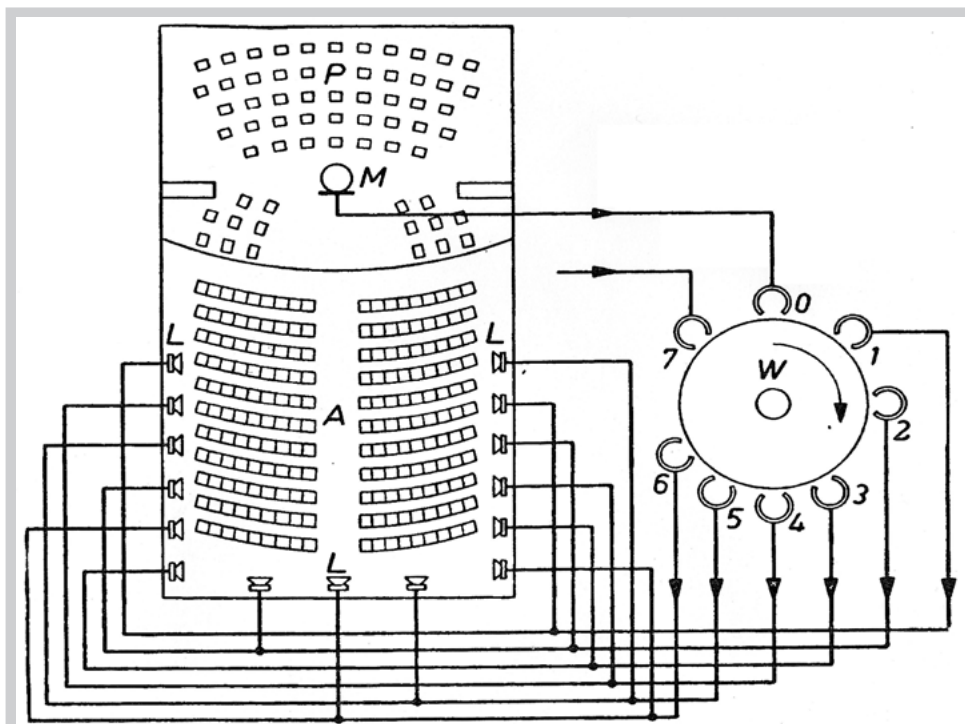
W przeciwieństwie do systemów sterowania przestrzennego, które często są pomyślane i instalowane wprost do wykonywania muzyki elektroakustycznej, nowa metoda reprodukcji fal dźwiękowych wywodzi się z poszukiwań akustycznych. Synteza pól falowych (*Wave Fields Synthesis*, WFS) oferuje rozwiązanie problemu każdego tradycyjnego odtworzenia głośnikowego, czyli brakującego przystawiania semantycznej i fizycznej struktury odtwarzanego obiektu dźwiękowego. Rozumiemy dźwięk padających kropeł, ale słyszymy pole drgań głośnika. Dzięki temu powiązane jest także miejsce, w jakim lokalizujemy obiekt dźwiękowy zamiast tego głośnika. Stereofonia proponuje dla tego ograniczenia rozwiązanie punktowe. Wprawdzie stereofoniczny sygnał rozdzielony na parę głośników może wytworzyć wirtualne źródło dźwięku, które dla słuchacza będzie zdawało się istnieć w dowolnym punkcie między głośnikami. Efekt ten jest jednak tylko wtedy kontrolowalny, kiedy odbiorca przy odtwarzaniu znajdzie się w ściśle zdefiniowanym miejscu odsłuchu. Jeśli opuści on ten tzw. *sweet spot* między głośnikami, wtedy wirtualne źródło dźwięku przeskoczy w stronę tego głośnika, do którego się zbliży. Problem ten powstaje zarówno w tradycyjnej dwukanałowej stereofonii, jak i przy systemach wielokanałowych, gdzie do tworzenia takich fantomowych źródeł używane są dwie sąsiednie kolumny. Dla klasycznej produkcji w studiu i recepcji nośników stałe ustawienie *sweet spot* jest w pełni reprezentatywne. Podobnie w publicznych odtworzeniach wielokanałowo-stereofonicznych dzieł, przestrzenne działanie i założona pozycja źródła dźwiękowego jest przewidziana dla *jednego* centralnego miejsca słuchania – to powód, dla którego kompozytorzy tacy jak Gottfried Michael Koenig próbowali uniknąć stosowania stereofonicznych panoram¹³. W sztuce

dźwięku dla swobodnie poruszającego się słuchacza, odwzorowanie stereofoniczne nigdy nie było stosowanym sposobem pozycjonowania źródeł dźwięku.

Metoda rozwinięta w końcu lat 80. na uniwersytecie w Delfach, określana następnie jako *holografia* albo *synteza pól dźwiękowych*, wykorzystuje zamkniętą sieć głośników, by rekonstruować pole fal realnego lub wirtualnego źródła¹⁴. Sygnały z głośników sterowanych przez centralny procesor tworzą poprzez superpozycję pole fal danego źródła dźwięku, które może być umiejscowione w dowolnej odległości i kierunku od miejsca zajmowanego przez słuchacza. Pola fal źródeł punktowych i tych z równoległych, równych frontów falowych oraz rozciągniętych źródeł dźwiękowych stanowią w każdym razie pierwsze przymiarki do rozwiązania¹⁵.

Wrażenie kierunku i odległości źródła jest przy syntezie pól dźwiękowych niezależne od pozycji słuchacza względem głośników, ponieważ informacja o miejscu nie opiera się – jak w stereofonii – na iluzji akustycznej, lecz raczej na fizycznie prawidłowym zsyntetyzowanym polu dźwiękowym. Dodatkowo do syntezy bezpośrednich brzmień może zostać wyprodukowana także przestrzenna sygnatura, tj. wzór odbić fal o ściany sali, w ramach którego każdemu pojedynczemu odbiciu zostanie przyporządkowana przez centralny procesor konkretna fala zgodna z kierunkiem refleksji. W praktyce udaje się to głównie wczesnymi odbiciami o wysokiej intensywności, gdzie może zostać wyprodukowana percepcyjnie wyczerpująca informacja o przestrzeni.

Technika syntez pól falowych ma swoje fizykalno-systemowe ograniczenia: udaje się ona tylko dla fal poniżej określonej częstotliwości, która jest uzależniona od odstępów między głośnikami.



Symulacja pogłosu wg Philipsa, 1953

By zredukować liczbę koniecznych źródeł do poprawnej syntezy pól falowych, normalnie ogranicza się do takiego ustawienia głośników, które pozostaje szczególnie istotne dla naszej audytywnej orientacji, czyli poziomemu horyzontalnemu, nawet wówczas, gdy w zasadzie możliwy jest model trójwymiarowy. W minionych latach dwóch czołowych komercyjnych dostawców¹⁶ systemów WFS rozwinęło i zainstalowało różne zastosowania: w przemysłowych i uniwersyteckich centrach badawczych, w kinach i systemach ultradźwiękowych, np. przy festiwalu w Bregencji.

Synteza pól dźwiękowych staje się także od paru lat terenem eksperymentów z dziedziny sound art. W *A World beyond the Loudspeakers* Edwina van der Heide dźwięki industrialnego środowiska były zbierane systemem kwadratowo zorganizowanych 40 mikrofonów, a następnie przenoszone za pomocą wielokanałowego ustawienia głośników. Działały one jak akustyczne okno, przez które zagląda słuchacz i które oddaje leżący za nim świat dźwiękowy przekonująco, fizycznie i percepcyjnie. Zasada odbudowywania frontów fal poprzez gęste ułożenie głośników działa już tutaj, nawet jeśli wyróżnione fronty są re-generowane, a nie generowane komputerowo i jeśli nie używa się w związku z tym terminu *synteza pól falowych*.

Większy zdaje się potencjał twórczego kształtowania w tych pracach, które syntetyzują fronty fal wirtualnych źródeł dźwiękowych za pomocą cyfrowej obróbki sygnału. Na festiwalu sztuki mediów Transmediale w Berlinie w roku 2003 zrealizowano różne kompozycje elektroniczne z użyciem software'u do sterowania siatkami głośników służących do syntezy pól falowych, przekonujące eksperymentalne utwory demonstrujące precyzję własności odwzorowania systemu jak *Pingong Ballet* (Marc Lingk) albo *Ballbrook* (Markus Schneider). Na zamówienie Hörkunsthochschule w styczniu 2005 roku zaprezentowano dwa projekty na wykształcony na wydziale Komunikacji Multimedialnej i Obróbki Sygnału Uniwersytetu w Erlangen 48-kanałowy system WFS: słuchowisko poszerzone o wymiar dźwiękowoprzestrzenny (*Clinic – amorph fictions* Heijko Bauer i Michaela Ammana) oraz abstrakcyjny film (*Stairs* Heijko Bauer i Alexandra von Prümmera) z przepływającymi w siebie nawzajem ruchami obrazów i dźwięków w przestrzeni¹⁷.

Jako część składowa wystawy *Dada* otwartej w paryskim Centre Pompidou – a później także do zobaczenia w Waszyngtonie i Nowym Jorku – powstała instalacja dźwiękowa Gillesa Granda do symultanicznego wiersza z kręgu dada *L'amiral cherche une maison à louer*. W całkowicie wysłanej białym suknem sali 58 głośników działających w ramach sieci WFS buduje akustyczne okno na niewidoczną scenę, na której poruszają się jednocześnie rozbrzmiewające trzy głosy. Podobnie jak w tej instalacji, weimarski kompozytor Hans Tutschku uczynił gruntowny użytek z możliwości pozycjonowania fal dźwiękowych jako akustycznego hologramu przed siecią głośników, a przez to przybliżając

dźwięki bezpośrednio do słuchacza – w kompozycji *Rituale* powstałej przy okazji 18. Tage Neuer Musik w Weimarze na aparaturę WFS Instytutu Frauenhofer ds. Cyfrowych Technologi Medialnych (IDMT).

Głośnik staje się tu nie tylko transparentny dla odległych źródeł dźwiękowych, lecz także schodzi na dalszy plan za bezpośrednio zlokalizowane przez słuchacza brzmienie. W przeciwieństwie do wszystkich tradycyjnych systemów wielokanałowych, działanie przestrzenne nie jest ograniczone dla jednego, uprzywilejowanego, centralnego miejsca, lecz dla całej rozciągniętej powierzchni audytorium. Wymagania techniczne (głośniki, sieć, software) są wysokie – tak np. w instalacjach Robina Minarda jak *Silent Music* (Warszawa 1995), *Still / Life* (Eindhoven 1996) czy *Soundbits* (Berlin, Inventio-nen 2002) w grę wchodzi od 250 do 750 głośników – lecz jednak nie nadzwyczajne.

Wirtualna akustyka: technika binauralna

W przeciwieństwie do metod, która celują w synteze pól falowych w przestrzeni, technika binauralna jest skoncentrowana na słuchaczu podejściem, które polega na poprawnej synteze sygnału dousznego. Wykorzystuje ono fakt, że w przebiegu nacisku fali przed błoną bębenkową zawarta jest cała informacja, która umożliwia nam postrzeganie naszego słuchowego środowiska. Należą do niej nie tylko wrażenia intensywności i spektralnej budowy dźwięku, lecz także wszystkie dane o położeniu audytywnego obiektu w przestrzeni oraz sygnatura przestrzenna otoczenia. Jako że błony bębenkowe – pomijając relatywnie nieistotny wkład dźwięku ciała i przewodnictwa kości – są naszą jedyną bramą do świata słuchowego, synteza pola falowego przed nimi umożliwiałaby w idealnym wypadku kompletną rekonstrukcję naszego środowiska. A ponieważ akustyczny odcisk palca, jaki środowisko to zostawia w polu błony, jest w znacznym stopniu uformowany przez właściwości naszego ucha zewnętrznego i głowy, binauralne sygnały są nagrywane mikrofonami umiejscowionymi w rzeczywistym przewodzie słuchowym albo na tzw. sztucznej głowie, a następnie poprzez słuchawki z powrotem kierowane w głąb tegoż przewodu. Zaleta percepcyjnej wiarygodności perspektyw słuchowych wyznaczonych na tej drodze przyniosły już w początku lat 70. pierwsze nagrania sztucznej głowy¹⁸.

Metoda owa została w swojej pierwotnej formie zastosowana także w *audio walks* kanadyjskiej artystki Janet Cardiff. Poprzez odtwarzanie nagrań ze sztucznej głowy poprzez słuchawki powstaje żywe odwzorowanie słuchowego otoczenia, przez które słuchacz jest prowadzony przez wirtualną, ale często się z nim komunikującą osobę. Jako że klasyczna stereofonia takiej głowy nie reaguje na orientację odbiorcy, związanie się z perspektywą słuchową wirtualnej postaci wymaga silnej identyfikacji z działaniami i wyrażanym światem myśli kompozytorki – identyfikacji, która pozostaje jednak wątpliwa, ponieważ słuchacz musiałby przy odtwarzaniu podążać także za ruchami sztucznej głowy podczas nagrań.

Szttywne i konkretne orientowanie słuchacza w polu dźwiękowym, wprowadzone tu z całą świadomością estetyczną, okazało się zatem z punktu widzenia technicznego słabością wspomnianej stereofonii. Zasadnicze dla poprawnej lokalizacji fal dźwiękowych w polu, dla wiarygodności perspektywy

słuchania, dla zanurzenia słuchacza w tę perspektywę – jest dynamiczne przekształcanie sygnału usznego wedle orientacji głowy słuchacza: to nie słuchowy świat powinien móc się zmieniać ze słuchaczem, lecz on sam powinien móc się poruszać swobodnie wewnątrz niego¹⁹. Wymaga to jednak czujnika pozycji głowy słuchacza (*head tracker*), procesora obliczającego ciągle na nowo binauralny sygnał wraz z każdą zmianą położenia głowy, jak i wreszcie zapisanie sygnatur przestrzennych w formie binauralnych impulsów odpowiednich dla wszystkich dozwolonych pozycji ciała. Dopiero gdy powiedzie się wystarczająco bogate, wolne od opóźnień i pogłosów opracowanie odgrywanych sygnałów dla różnych sytuacji przestrzennych, słuchacz nie będzie mógł więcej rozróżnić między źródłem dźwiękowym w realnej przestrzeni a jego binauralną symulacją²⁰.

Projekt badawczy, koncentrujący się na dynamicznej obróbce sygnałów binauralnych dla instalacji dźwiękowej, był prowadzony w latach 2001-2003 w ramach finansowanego przez UE programu *LISTEN – Augmentation of Everyday Environments through Interactive Soundscapes*. W jego ramach wykształcono software do kompozycji wirtualnych środowisk słuchowych i generowania binauralnych sygnałów, który był odtwarzany na bezprzewodowych słuchawkach z head trackingiem poprzez zainstalowaną aparaturę radiową w Kunstmuseum w Bonn. Wypróbowano przy tym zastosowanie systemu w ramach multimedialnej instalacji, jak i w zakresie marketingu produktu czy edukacji muzealnej²¹.

Obok tworzenia wirtualnych środowisk słuchowych, wewnątrz których słuchacz mógłby się swobodnie poruszać głównie dzięki technologii head trackingu i bezprzewodowego namierzania oraz w ramach wyznaczonych przez dostępną technologię, technika binauralna oferuje jeszcze inne, podwójne perspektywy dla sztuki dźwiękowej: możliwość, by wypróbować audytywnie instalację jeszcze przed jej realizacją na modelu oraz opcję, by instalację taką, zazwyczaj ulotną i niestałą, cyfrowo zarchiwizować. Przykładu dostarcza tu projekt *Virtual Electronic Poem*, realizowany w ramach unijnego programu Kultur2000 i zamknięty we wrześniu 2005 roku. Cel stanowiła wizualna i audytywna rekonstrukcja *Poème électronique* Varèse'a, tj. zmysłowych wrażeń gościa odwiedzającego pawilon Philipsa podczas Expo w Brukseli w 1958. Nawet jeśli muzykę wydano zaraz po wystawie w wersji stereofonicznej na płycie, a obrazy wybrane przez Le Corbusiera i emitowane na ścianach pawilonu – w formie filmu na taśmie wideo, to całościowe wrażenie horyzontalnie i wertykalnie poruszających się po budynku dźwięków oraz projekcji obrazów, barw i sekwencji na zakrzywionych hiperbolicznie ścianach, wymykało się wszystkim tradycyjnym formom archiwizacji. W ramach wspomnianego projektu został zatem obliczony komputerowy model całokształtu wizualnych i audytywnych sygnatur dla centralnej lokacji wewnątrz pawilonu.

Jako sygnał źródłowy posłużyły tu taśmy magnetyczne: trzy monofoniczne i jedna stereofoniczna, które stanowiły materiał dla samej dyspozycji w pawilonie i które zostały znalezione przez Keesa Tazelaara w archiwum nagrań Instytutu Sonologii w Hadze w 2000 roku. Następnie poprzez przetworzenie wyników obliczeń sygnatury przestrzennej powstał sygnał binauralny możliwy do odtworzenia za pomocą słuchawek

z head trackingiem. W powiązaniu z tym powstała rekonstrukcja wizualna, modelowana komputerowo i przenoszona przez stereoskopowy kask (*head mounted display*), tak że niemal 50 lat po zaistnieniu oryginału powstało żywe i cyfrowo archiwizowalne odwzorowanie arcydzieła sztuki mediów²²: przyczynek do utrwalenia dziedzictwa kulturowego, jak i zapowiedź technologicznych narzędzi przyszłości.

Stefan Weinzierl, Kees Tazelaar

Tłumaczenie: **Jan Topolski**

Tekst opublikowany pt. *Raumsimulation und Klangkunst: von künstlichen Nachhall zur virtuellen Akustik* w antologii *sonambiente 2006: klang kunst / sound art*, red. Helga de la Motte-Haber, Mathias Osterwold i G. Weckwerth, Kehr Verlag, Heidelberg 2006, ss. 350-365.

- 1 B. Fontana, *The Relocation of Ambient Sound*, „Leonardo” 20, Part 2 (1987) i *Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture*, na: www.resoundings.org/Pages/Urban%20Sound%20Sculpture.html
- 2 M. Rettinger, *Reverberation Chambers for Recording*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, nr 46 (1945), ss. 350-357.
- 3 Walter Kühl, *Über die akustischen und technischen Eigenschaften der Nachhallplatte*, „Rundfunktechnische Mitteilungen” nr 2 (1958), s. 111-116.
- 4 M. Morawska-Büngeler, *Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des WDRs in Köln 1951-86*, Kolonia 1988, s. 46
- 5 M.R. Schroeder i B.F. Logan, *Colorless Artificial Reverberation*, „Journal of the Audio Engineering Society” nr. 9 (1961), tom 3.
- 6 J.M. Chowning, *The Simulation of Moving Sound Sources*, „Journal of the Audio Engineering Society” nr 19 (1971), tom 3.
- 7 K.O. Baeder i B.A. Blesser, *Klangformung durch Computer*, [w:] *Tagungsbericht der 10. Tonmeisterstagung*, Kolonia 1975.
- 8 EMT 240 pracowało jeszcze w częstotliwości odświeżania 24 kHz, odpowiadającej zakresowi częstotliwości 11 kHz i 12-bitowej długości słowa. Podczas gdy EMT po zakupie przez firmę Barco zawiesiło produkcję aparatury pogłosowej, urządzenia konkurencyjnej firmy Lexicon rozwinęły się do poziomu standardu handlowego w studiach nagraniowych. Coraz bardziej wzrastająca jakość przenoszenia sygnału i złożoność zaimplementowanych algorytmów umożliwiła wykształcenie do dziś trzech generacji urządzeń (Lexicon 224 / rok 1978, Lexicon 480 / 1986, Lexicon 960 / 2000).
- 9 W.G. Gardner, *Efficient Convolution without Input-Output Delay*, „Journal of the Audio Engineering Society” nr 43 (1995), tom 3.
- 10 Pierwszymi urządzeniami tego typu były przetworniki pogłosu DRE-S777 (Sony) i SR EV1 (Yamaha).
- 11 Planowany piąty głośnik nad publicznością

w *Gesang...* okazał się niemożliwy do zrealizowania z powodu problemów synchronizacji dodatkowego magnetofonu z działającym już czterokanałowym materiałem. W reakcji na ten problem Stockhausen po premierze na nowo zmiksował utwór na system kwadrofoniczny.

- 12 J.-M. Jot, *Etude et realisation d'un spatialisateur de sons par modeles physiques et perceptifs*, Dissertation Telecom Paris 1992; J.-M. Jot i Olivier Warusfel, *Spat~: A Spatial Processor for Musicians and Sound Engineers*, na: <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/jot95a>
- 13 Kees Tazelaar, prywatna rozmowa z autorem.
- 14 A.J. Berkhout, *A Holographic Approach to Acoustic Control*, „Journal of the Audio Engineering Society” nr 36 (1988), tom 12 oraz A.J. Berkout, D. de Vries i P. Vogel, *Acoustic Control by Wave Field Synthesis*, „Journal of the Acoustical Society of America” nr 93 (1993), tom 5.
- 15 M. Baalman, *Discretisation of Complex Sound Sources for Reproduction with Wave Field Synthesis*, „Fortschritte der Akustik”, DAGA, Monachium 2005.
- 16 Niemieckie Isono GmbH, założyciel Instytutu Fraunhofer Cyfrowych Technologii Medialnych (IDMT) w Ilmenau i szwajcarskie Sonic-Emotion GmbH.
- 17 M.A.J. Baalman, *Application of WFS in the Compositions of Electronic Music*, [w:] *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Singapur 2003; software WONDER jest rozwijane przez Marije Baalman w Studiu Elektronicznym Uniwersytetu Technicznego w Berlinie od roku 2003 i dostępne jako open source pod adresem https://sourceforge.net/project/showfiles.php?group_id=136020
- 18 Jedną z pierwszych produkcji sztuczno-głównych było słuchowisko science fiction *Demolition* Alfreda Bestera, które wybrzmiało na falach eteru w Berlinie w 1973 roku.
- 19 P. Mackensen, *Auditive Lokalization. Kopfbewegungen als zusätzliches Lokalisationsmerkmal*, Dissertation, TU Berlin 2004.
- 20 C. Moldrzyk, T. Lentz i S. Weinzierl, *Perzeptive Evaluation binauraler Auralizationen*, „Fortschritte der Akustik”, DAGA, Monachium 2005.
- 21 Por. Gerhard Eckel, ss. 348 i dalej.
- 22 V. Lombardo, J. Fritsch, S. Weinzierl, R. Starosolski i in., *The Virtual Electronic Poem (VEP) Project*, [w:] *Proceedings of the ICMC*, Barcelona 2005.



J.S. Bach Chamber Music Hall w Manchesterze, Zaha Hadid, 2009

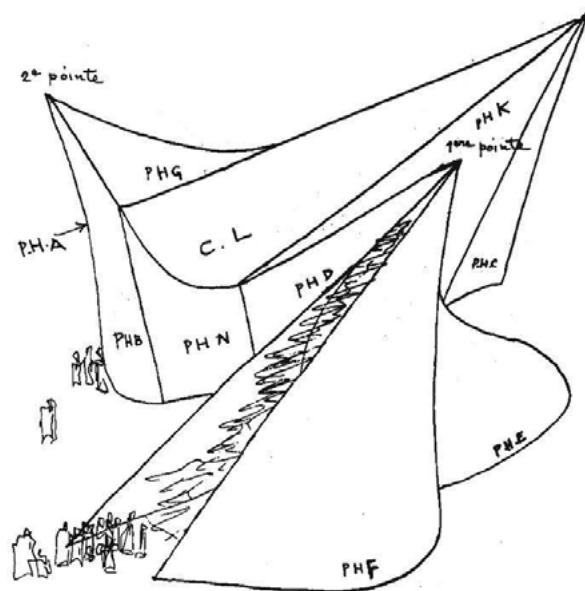
Xenakis i przestrzeń w trzech odsłonach

8 minut w historii: Pawilon Philipsa

Pawilon Philipsa był czymś więcej niż tylko budynkiem na wystawie – to multimedialne doświadczenie pokazujące technologiczny potencjał firmy w połączeniu światła, koloru i dźwięku. Ulokowany na małej przestrzeni blisko sekcji holenderskiej i daleko od centrum targów, pawilon mieścił futurystyczną multimedialną wystawę zawierającą obrazy, kolorowe światła oraz muzykę i dźwięki nazwane *Poème électronique*. Niektóre z największych umysłów sztuki dwudziestego wieku były zaangażowane w jego kreację, włączając w to architekta Le Corbusiera (1887-1965), inżyniera i muzyka Iannisa Xenakisa (1922-2001) oraz kompozytora Edgarda Varèse'a (1883-1965).

Co najważniejsze, pawilon Philipsa reprezentował istotny artystyczny fenomen poprzez swoją syntezę architektury, mediów wizualnych i muzyki. Celem pawilonu był pokaz technologii korporacji Philipsa, elektronicznej firmy specjalizującej się we wszystkim, od produkcji dźwiękowej przez fluorescencyjne oświetlenie po technologię promieni rentgenowskich. Zamiar taki miał oczywisty wymiar promocyjny, integrując przekaz reklamowy z wystawą, podobnie jak pawilony General Motors czy Forda na targach w Chicago w 1933 roku i Nowym Jorku w 1939. Jednak zamiast zainwestować w tradycyjny budynek eksponujący ich produkty, tak by goście mogli je po kolei oglądać, firma wybrała kreację integralnego dzieła sztuki nowoczesnej, które wykorzystałoby szerokie spektrum technologii. Tak więc pawilon nie przedstawiał żadnych wystaw jako takich, lecz sam był rodzajem wystawy, *showcase'u* obejmującego wszystko, co korporacja Philipsa mogła zaoferować.

Do wykonania tego unikalnego przedsięwzięcia firma wybrała francuskiego architekta Le Corbusiera, jednego z największych modernistycznych projektantów XX wieku. Szefowie skontaktowali się z nim w styczniu 1956 roku, by stworzył – wedle słów artystycznego dyrektora Louisa Kalffa – „przestrzenno-kolorowo-światłno-muzyczną produkcję” dla Philipsa. Le Corbusier był wówczas blisko kresu swej kariery, lecz jednocześnie u szczytu możliwości, jak pokazały jego ostatnio ukończone arcydzieła typu Jednostka Mieszkalna w Marsylii (1946-1952) i kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp (1950-1954). Dyrektorzy Philipsa bez wątpienia oczekiwali od francuskiego architekta projektu pierwszej klasy, ale przede wszystkim pokierowania całym konceptem *Poème électronique* ze wszystkimi jego obrazami i światłami towarzyszącymi architekturze. Firma dała Le Corbusierowi *carte blanche* do stworzenia pawilonu, naciskając tylko na to, by użył różnych produkowanych przez nią technologicznych mediów.



Udział Le Corbusiera bywa jednak często przeceniany – w rzeczywistości, większość projektu pochodziła od jego współpracownika Xenakisa, aktywnego wówczas w biurze architekta. Stanie się on później sławny z racji używania rygorystycznych matematycznych zasad i związków w swojej muzyce, ale w pierwszej połowie lat 50. nie był jeszcze dość znany. Może to – dodając prestiż Le Corbusiera i jego publiczną przesadę w podkreślaniu swojej roli – stanowi powód, dlaczego Xenakis nie zdobył za ten projekt wiele uznania, które z pewnością mu się należało¹. Temu pierwszemu zależało bardziej na tym, co będzie się działo w środku pawilonu, niż na jego zewnętrznym wyglądzie. Spektakl wewnątrz nosił także piętno Varèse'a, w owym czasie znanego już kompozytora, pioniera na obszarze muzyki komputerowej i dźwięków niekonwencjonalnych instrumentów jak w *Ionisation* (1931) i *Deserts* (1949-1954). To właśnie Le Corbusier nalegał na wybór Varèse'a do tworzenia muzyki, Philips zaś chciał zatrudnić bardziej znanego, choć mniej radykalnego kompozytora brytyjskiego, Benjamin Brittena. Niemniej, po osiągnięciu sukcesu na tym polu, Francuz zostawił rodakowi całkowicie wolną rękę w dźwiękowej twórczości.

Jakkolwiek Xenakis był głównym projektantem pawilonu Philipsa, architektura wywodziła się z ogólnych koncepcji Le Corbusiera. Te składały się z opisu „żołądka” zawierającego *Poème électronique*, z zakręconą ścieżką od wejścia do wyjścia oraz wykrzywionymi ścianami przeznaczonymi do projekcji kolorów i światła. Ta podstawowa idea wyznaczała jednocześnie najdalszy punkt, dokąd zaszło architektoniczne zaangażowanie Le Corbusiera; cała postać budynku została pozostawiona do decyzji Xenakisa. Pawilon miał służyć jako małe audytorium, gdzie około 500 siedzących widzów mogłoby oglądać obrazy wyświetlane na ścianach wokół, tak jakby było to nieregularnie ukształtowane planetarium. Punktem wyjścia dla konstrukcji Greka stały się serie sprzężonych planów – zakrzywionych wedle hiperbolicznych parabol i wygenerowanych matematycznie wyłącznie z prostych linii – które formowały namiotopodobne domknięcie planu podłogi przypominającej żołądek. Pochyle ściany takich parabol czyniły zadość Corbusierowskiej idei skrzywionych powierzchni na projekcje. Geometryczne formy nawiązywały także do jego dążenia do matematycznej racjonalności, podczas gdy dramatyczne nachylenia i kontury pawilonu odnosiły się do idiomu bardziej ekspresjonistycznego.

Wykonanie projektu okazało się problematyczne. Własne rozwiązanie inżynierskie Xenakisa zakładało delikatną konstrukcję stalowych kabli rozciągniętych od stalowych stano-

wisk na krańcach „namiotu”, by uformować hiperboliczne parabole. Zostało ono odrzucone, gdyż wnętrze wymagało bardziej solidnych, akustycznie izolujących murów. Le Corbusier i inżynierowie dźwiękowi domagali się konstrukcji betonowej, by powstrzymać zewnętrzny szum od ingerencji w prezentację. Jednak złożone kształty hiperbolicznych parabol Xenakisa uniemożliwiały jej budowę z konwencjonalnego lanego betonu. Rozwiązaniem, które spełniałoby zarazem wizję Xenakisa i akustyczne wymagania *Poème électronique*, okazał się system wcześniej odlanych betonowych paneli zawieszonych na napiętych drutach. Ponieważ parabole generowane są z prostych linii, użycie takich paneli było łatwe do zastosowania. Ten mistrzowski kompromis został wykształcony przez Hoyte’ego Duystera, naczelnego inżyniera projektu Philipsa. Panele skonstruowano w hangarze zajezdni z prostego odlewu piaskowego, który pasował do krzywizn pawilonu. Gdy tylko panele były ukształtowane, zostały policzone, wysłane na miejsce budowy i szybko złożone. Zawisły na stalowych kablach rozciągniętych na cienkim betonowym żebrowaniu, widocznym w miejscu, gdzie ściany zbiegają się na końcach pawilonu. W rezultacie szybko i efektywnie skonstruowany został budynek spełniający wymagania *Poème électronique*.

Podczas gdy projekt pawilonu był ciągle rozwijany, Le Corbusier zajmował się ustalaniem, co będzie się działo w środku. Chciał, by *Poème électronique* składało się z ośmiominutowego filmu złożonego z zestawu fotografii kolorowanych zmieniającymi się falami kolorowych światel i wyświetlanych na wewnętrznych powierzchniach pawilonu. Główne założenie stanowiło pokazanie jego własnej wizji postępu ludzkości w historii i w przyszłości, jednak nie miała to być prezentacja obrazów konkretnych zdarzeń historycznych². Przeciwnie, obrazy owe powinny były być wysoce abstrakcyjne i symboliczne, wyrażając interpretację człowieczeństwa, zawierały więc zróżnicowane tematy, takie jak sztuka pierwotna, twarze dzieci, zwierzęta i maszyny, Charliego Chaplina, nawet grzybopodobną chmurę, a zestawione zostały w raczej niejedno-

znacznych kombinacjach i nałożeniach. Na przykład Chaplin i chmura następowały zaraz po sobie, co miało ujawnić absurd nowoczesnych zbrojeń. Osiem minut zostało podzielone na następujące części: *Geneza* (60’), *Materia i duch* (60’), *Od ciemności do świtu* (50’), *Bożki* (70’), *Czas formuje cywilizację* (60’), *Harmonia* (60’), *Do całej ludzkości* (120’)³.

Samo filmowanie obrazów powierzono Philippe Agostiniemu, cenionemu producentowi i reżyserowi, który rozwinął potencjał projektu *Poème électronique* poprzez techniki szybkiego montażu, innowacyjnego kadrowania, rotacji, refleksji i ruchu. Światłne projekcje zostały zintegrowane w ten ogólny schemat i ułożone w sekwencje, które pomagały nadać nastrój poszczególnym zdjęciom lub ich seriom⁴. Wszystkie wizualne media używały najnowocześniejszego wyposażenia projekcyjnego Philipsa. Finalny efekt był wysoce oryginalnym dziełem sztuki spektakularnie pokazującym technologię firmy, ale co ważniejsze, także Corbusierowską wizję ludzkości, z całą zawartą w niej propagandą i osobistymi akcentami (tak jak włączenie obrazów jego własnych projektów sugerujących nadzieję na lepszą przyszłość).

Jednak dźwiękowy składnik *Poème électronique* powstał całkowicie poza wpływem Le Corbusiera. Varèse miał abolutnie wolną rękę, komponując muzykę sporadycznie od czasu akceptacji zamówienia w 1956 roku do nagrań w późnym 1957, kiedy sam pawilon był już prawie gotowy⁵. Muzyka celowo miała nie mieć żadnego związku z wizualnymi składnikami prezentacji, tak by całe zestawienie nie polegało na koherencji, lecz abstrakcji i nałożeniu. Ośmiominutowy utwór zawierał kombinację elektronicznie generowanych tonów z dźwiękami konkretnymi. Podczas gdy dla większości słuchaczy „muzyka” ta

19



brzmiała jak wiele wirujących i stukających szumów z dziwnymi ludzkimi głosami, stanowiła ona w istocie starannie ustrukturuwany utwór z powracającymi tematami, prowadzącymi do wariacji i kulminacji. Posiadała także wymiar przestrzenny, jako że różne sekwencje dźwiękowe były dystrybuowane na setki głośników zainstalowanych na ścianach pawilonu. Efektem było poczucie „poruszającej się muzyki”, gdzie śmigające po przestrzeni dźwięki naturalnie uzupełniały jej swoiste aspekty wznoszenia i opadania⁶. Muzyka stanowiła finalny wymiar tego pokazu technologii Philipsa, dlatego że została nagrana za pomocą sprzętu high-tech i dystrybuowana jej głośnikami i systemami. Jakkolwiek niezwiązany bezpośrednio z resztą *Poème électronique*, utwór Varèse’a okazał się zintegrowany z ostatecznym rezultatem, jako równie nowoczesny i abstrakcyjny, co architektura i obrazy.

Połączenie architektury Xenakisa, wizualnego montażu Le Corbusiera i muzyki Varèse’a złożyło się na wyjątkowe doświadczenie. Miliony ludzi odwiedziło pawilon i większość była zgodna, że to coś zupełnie nowego i innego, nawet jeśli pozostają przede wszystkim skonfundowanym dziwacznymi obrazami i dźwiękami. Howard Taubman z „The New York Times” nazwał go „najdziwniejszym budynkiem świata” i zauważył, że „dźwięki towarzyszące obrazom są tak samo obłiwne jak budynek”. Ta postawa jest ogólnie reprezentatywna dla publicznej reakcji na pawilon; sama krytyka specjalizująca się w sztuce i architekturze, pozostała bardziej podzielona. Szwedzki recenzent Romare szcharakteryzował go jako „niezwykle fascynującą realizację marzenia, które kusiło artystów od czasu... Wagnera: totalnego dzieła sztuki”. Podczas gdy pogląd taki jest typowy dla zwolenników pawilonu, jego przeciwnicy często skupiali się raczej na szczegółach niż na całości zestawienia. Włoski architekt Ernesto Rogerd powiedział, że „choć rezultat powinien być płynną sekwencją wypukłości i wklęśnięć, pojawiają się zakłócające elementy wspierające konstrukcję. (...) Nie jest to spełniona architektura ani jasna kompozycja, lecz tylko wskazanie nowych architektonicznych wymiarów”⁷. Kanciasta tektonika i gładkie, wykrzywione powierzchnie zdawały się wzajemnie znosić. Ze wszystkich elementów pawilonu Philipsa najbardziej „wpływowy” okazał się utwór Varèse’a. Nawet jeśli nie został przyjęty entuzjastycznie przez publiczność, zainspirował całe pokolenia powojennych kompozytorów w ich użyciu muzyki elektronicznej, włączając w to Cage’a i Stockhausena. Paradoksalnie okazało się, że obszar, który cieszył się najmniejszym uznaniem i uwagą korporacji, został najbardziej pamiętaną częścią ich wystawy. Pawilon Philipsa jest jedynie wzmiankowany podczas omawiania kariery Le Corbusiera, jako przypis do już uznanej twórczości – tymczasem *Poème électronique* stał się jednym z największych osiągnięć Varèse’a.

Pawilon Philipsa został zaprojektowany w latach 1956-1957, wystawę Expo otwarto 17 kwietnia 1958, a budynek został zniszczony 30 stycznia 1959. Podobnie jak większość konstrukcji wystawy światowej, była to tymczasowa struktura, nigdy nie planowana, by stać dłużej niż sam czas trwania ekspozycji. Jednak ponieważ została zniszczona, dzieło sztuki zaginęło na zawsze. Możemy obejrzeć zdjęcia budynku Xenakisa, możemy zobaczyć obrazy zestawione przez Le Corbusiera, możemy nawet posłuchać utworu Varèse’a, ale kompletny ich zespół zintegrowany w jednej przestrzeni, otaczającej

i poruszającej się wokół widza, jest czymś, co nie może zostać nigdy odtworzone⁸. Jako taki, Pawilon Philipsa i jego *Poème électronique* pozostaje artystycznym dokonaniem, które odciśnięło swój ślad w historii na dokładnie osiem minut.

Aaron Zephir

Tłumaczenie i przypisy: Jan Topolski

Artykuł oryginalnie opublikowany na
http://undergroundmusiclibrary.blogspot.com/2007_03_01_archive.html

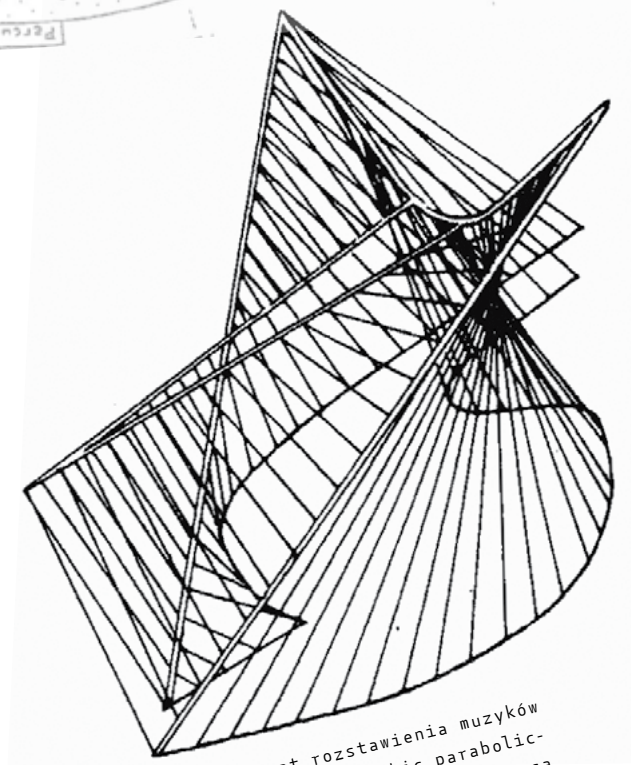
- 1 W istocie, Le Corbusier był zajęty budującym się ówczesnie olbrzymim projektem rządowej dzielnicy Chandigarh w Indiach, gdzie spędzał większość czasu. Nie przeszkodziło mu to potem w sporach o autorstwo projektu pawilonu, w następstwie czego rozżalony Xenakis opuścił jego pracownię i poświęcił się całkowicie muzyce.
- 2 Jak sam powiedział, „coraz bardziej zmechanizowana dąży do nowej harmonii”. Idea była zakorzeniona z jednej strony, w teorii Modulor i *Poème de l'Angle Droit* Le Corbusiera, jak i w *Muzeum wyobraźni* André Malraux. Te i dalsze szczegóły podaję za niezwykle interesującą prezentacją o historii, kontekstach i realizacji pawilonu, jaką umieścił na swoim portalu Pastiche inżynier André Philippe Meyer, przez cztery lata starszy specjalista u Philipsa, por. <http://pastiche.info/documents/philipsapavilion58/index.html>
- 3 W ostatniej części prezentowane są także zdjęcia budynków Le Corbusiera: projektu wieżowca w Algierze (1935), La Ville Radieuse (1935), Modulor (1950), Jednostki Mieszkalne z Marsylii (1952) i Nantes (1953), kompleks rządowy w Chandigarh (1955-61). Całość była powtarzana 20 razy dziennie, ze wstępem po angielsku, francusku i holendersku.
- 4 Światła były ułożone w pewne całościowe środowiska, składające się z kłębow (jaskrawa czerwień, zielonkawy błękit, ultrafiolet), kształtów (postać kobiety, struktura przestrzenna) i symboli gwiazdnych (czerwone słońce, księżyc, gwiazdy, chmury). Na wyposażenie projekcji składały się: 4 wielkie projektory filmowe, 8 lamp projekcyjnych, 6 reflektorów, 6 lamp ultrafioletowych, 50 elektrycznych bąbli, kilka setek tubowych lamp fluorescencyjnych, wreszcie światel użytkowych – czerwonych napisów oznaczających wejście i wyjście oraz błękitnawych kafelków na podłodze wzdłuż balustrady.
- 5 Sam proces twórczy nie przebiegł bez komplikacji: kierownictwo Philipsa ciągle powątpiewało w chaotyczną, niesprecyzowaną, zmienną i pozaterminową pracę Varèse’a, do tego stopnia, że na wszelki wypadek zamówiono i odebrano alternatywną wersję

u Tomasiego. Współpraca z inż. W. Takiem napotykała szereg problemów: choć znał on sprzęt, nie wiedział nic o komponowaniu, sam zrealizował efekty dźwiękowe bez konsultacji z Varèsem, wreszcie specjalista od muzyki w ówczesnym NatLab., Hank Badings, nie był zaangażowany w prace.

6 Utwór jest oparty na trzech równoległych warstwach: oryginalnych dźwięków, pogłosie i efektach stereofonicznych. *Poème électronique* Varèse'a powstał z użyciem konkretnych dźwięków nagranych na taśmie, filtrów i mikserów, obiegów zmieniających częstotliwości. Został wyjściowo zapisany na 3-ścieżkowej taśmie magnetycznej, a potem (dla wykonania) na taśmie 15-ścieżkowej z sygnałami kontrolnymi dla głośników i efektów wizualnych, po 12 na ścieżce, łącznie 180. Na wyposażenie elektroakustyczne pawilonu składało się 20 wzmacniaczy 120 W, 350 głośników (ułożonych w skupione grupy i izolowane punkty), 25 głośników niskotonowych, system kontroli i miksowania. Dzięki 15 ścieżkom z 12 znacznikami można było projektować rozmaite trajektorie dźwięku po wykrzywionych ścianach pawilonu.

7 Także André Meyer pozwala sobie na krytykę całego przedsięwzięcia, wskazując, że twórcy pracowali osobno i bez pełnego zrozumienia dla swoich działań; nie zainstalowano żadnego urządzenia faktycznie synchronizującego warstwy światła, projekcji i dźwięków; był to projekt bardziej wizjonerski i utopijny niż spełniony. Istotnie, po pół wieku od wydarzenia z pewnością można mówić o pewnej mitologizacji pawilonu, zwłaszcza w piśmiennictwie muzycznym oraz potocznej wiedzy o historii muzyki elektroakustycznej.

8 Na szczęście, Philips w ramach restrukturyzacji swoich zakładów w Eindhoven planuje w najbliższych latach zbudowanie pawilonu na nowo i na stałe. Nim to się stanie, jedną z rekonstrukcji oferuje projekt *Virtual Electronic Poem*, wspomniany także w poprzednim tekście w tym numerze „G”, autorstwa Stefana Weinzierla i Keesa Tazelaar, a we fragmentach dostępny na www.youtube.com/watch?v=QBQsym_G82Q.



Na górze: schemat rozstawienia muzyków w Terretèktoth. Powyżej: szkic parabolicznych hiperbol w pawilonie Philipsa

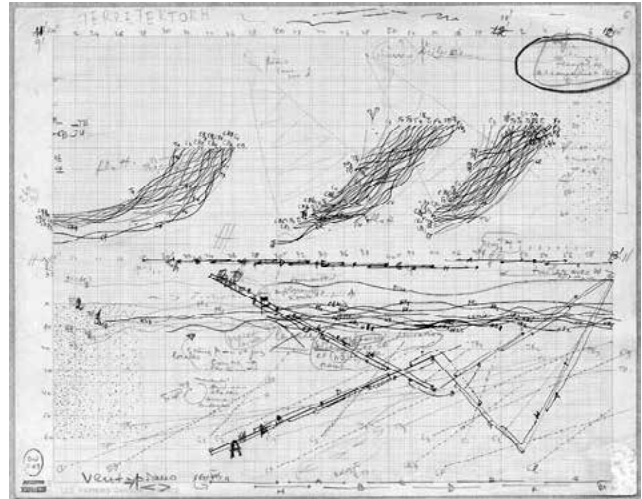
Xenakis i przestrzeń w trzech odsłonach

Otoczona publiczność *Terrêtektorh*

W 1965 roku Xenakis otrzymał od komisji festiwalu muzyki współczesnej w Royan zamówienie na utwór orkiestrowy, do pisania którego zasiadł tuż po ukończeniu *Eonty* i któremu poświęcił prawie dwa lata. Ostatecznie *Terrêtektorh* miało swoją premierę 3 kwietnia 1966 w Royan, Orkiestrą Filharmoniczną L'O.R.T.F. dyrygował Hermann Scherchen. Tytuł pochodzi z języka greckiego, lecz nie jest to wyraz istniejący, a neologizm powstały ze zbitki innych wyrazów. *Terre* to rodzaj wzmocnienia następującego po tym przedrostku słowa, które poprzedza, *Tekt* oznacza konstrukcję, *Orh* – akcję, całość oznacza zatem „konstrukcję przez akcję”. *Terrêtektorh* przeznaczone jest na wielką orkiestrę, w której zasiada 88 muzyków; co kluczowe, każdy z muzyków jest przez kompozytora wyposażony w cztery dodatkowe instrumenty perkusyjne, o różnych rejestrach: marakasy, drewniane bloki, syreny (syrenie gwizdki) i bicz. Muzyczne warstwy wygrywane na tych instrumentach miały mieć punktualistyczną strukturę, a ich brzmienie porównywał Xenakis do odgłosów natury.

W rozmowie z Mario Boisé Xenakis przyznaje, że do pisania *Terrêtektorh* zainspirowały go m.in. zjawiska i odgłosy natury, z którymi zetknął się, podczas jednej ze swoich wycieczek, kiedy to „siedział na szczycie skały, a wokół niego przetaczała się burza i gwizdał wiatr”. Te zjawiska kompozytor postanowił następnie zawrzeć w *Terrêtektorh*, a do ich symulowania najlepiej nadawały się instrumenty perkusyjne. Określił nawet, które instrumenty mają odzwierciedlać poszczególne odgłosy natury: np. marakasy i bloki drewniane najlepiej się nadają do naśladowania gradowej burzy, a syreny – do naśladowania płomieni. Dzięki tym instrumentom, jak pisze kompozytor, „jeśli konieczne jest wywołanie takiego efektu, każdy słuchacz ma wrażenie deszczu spadającego gradu lub słyszy pomruk lasu sosnowego, można też uzyskać jakiegokolwiek inne atmosferyczne lub linearne odgłosy”.

Już sama obserwacja przestrzennej dyspozycji orkiestry w *Terrêtektorh* pokazuje jego rewolucyjny aspekt. Muzycy są rozproszeni w quasi-stochastyczny sposób w przestrzeni o kształcie koła. Reprodukowany na poprzednich stronach rysunek przynosi szczegółowe informacje dotyczące przestrzennej dyspozycji wykonawców. Wszyscy (z wyjątkiem



trzech perkusistów), są zgrupowani w ośmiu sekcjach oznaczonych literami od A do H. Grupy te są podobnych rozmiarów, ściśle też do siebie przylegają, wypełniając całą przestrzeń koła. Na zewnątrz okręgu, konkretnie na obrzeżach grup A, D i G, znajdują się miejsca przeznaczone dla perkusistów – po połączeniu owych punktów linią prostą powstaje trójkąt równoboczny. Oprócz tego podziału, Xenakis wyróżnia w całym kole sześć koncentrycznych kręgów oznaczonych numerami rosnącymi w miarę oddalenia od środka. W każdej sekcji (A-H) i w każdym kręgu (1-6) znajdują się muzycy grający na różnych typach instrumentów – oznacza to, że owe sekcje nie mają na celu wyznaczenia przestrzeni dla jakiegokolwiek konkretnej rodziny instrumentów, pozostając raczej praktycznym podziałem przestrzeni koła. Każdy z muzyków siedzi na podeście, aby utrzymywać kontakt wzrokowy z dyrygentem, również znajdującym się na podeście, w środku koła.

Odbiorcy zajmują dowolne miejsca między muzykami, nie wiedząc przed ich wejściem, koło kogo usiądą. Dla Xenakisa ideałem byłoby z kolei, aby odbiorcy siedzieli na rozdawanych przed wejściem krzesłach wewnątrz orkiestry i osobno w stosunku do pozostałych. Tak oto publiczność zostaje przemieszana z orkiestrą i się z nią zlewa. Kompozytor pisał: „Rozproszenie muzyków przynosi radykalnie nową kinetyczną koncepcję muzyki, której nie można porównać do wcześniejszych eksperymentów elektroakustycznych. (...) Możliwe staje się wykorzystanie nowych funkcji (matematycznych) takich jak spirale logarytmiczne czy spirale Archimedes’a, czasowo i geometrycznie. Sprawia to, że uporządkowane i nieuporządkowane masy dźwiękowe będą się przetaczać niczym fale. *Terrêtektorh* to zatem sonotron – akcelerator dźwiękowych cząsteczek, dezintegrator dźwiękowej masy, syntezator”.

Przemieszanie muzyków z publicznością w *Terrêtektorh* powoduje więc zerwanie barier słuchowych i wizualnych, które wcześniej uniemożliwiały słuchaczowi pełny odbiór dzieła. Publiczność znajduje się tak blisko źródła jak to tylko możliwe, jest wręcz otoczona dźwiękami i słyszy je w całej ich pełni; na dodatek każdy, w zależności miejsca, odbiera *Terrêtektorh* w sposób zupełnie inny od pozostałych. Xenakis podkreśla, że nie tyle chodzi nawet o słyszenie „innej muzyki”, ile o słuchanie tej samej muzyki, ale z zupełnie „innej perspektywy”. Ta założona różnorodność powoduje, że kompozytor zaleca wysłuchanie *Terrêtektorh* kilkakrotnie, z różnych miejsc, i dopiero na tej podstawie budowanie całości.

Według analiz Borisa Hoffmanna przestrzeń *Terrêtektorh* rozciąga się pomiędzy kilkoma charakterystycznymi typami „stosunków przestrzennych”, wydzielonych ze względu na ich przestrzenny aspekt: 1) stochastycznie rozmieszczane

punkty (pojedynczych) dźwięków, tworzące razem dźwiękowe pola; 2) dźwiękowe płaszczyzny charakteryzujące się wewnętrznym ruchem; 3) statyczne dźwięki i akordy; 4) gęstą tkaninę chromatycznych linii w niskich rejestrach; 5) ciągi wstępujących albo opadających wysokości (głównie glissanda). W toku trwania całego utworu bardzo często zdarza się, że jedno z wymienionych wyżej środowisk dźwiękowych dominuje na przestrzeni kilkunastu bądź kilkudziesięciu taktów (np. glissanda w taktach 128-132, syreny w taktach 330-336). Zdarza się, że na dłuższym odcinku występują dwa lub trzy środowiska jednocześnie (np. wyjściowe takty 1-5, w których druga rotacja dźwięku *e*, jest poprzedzona i wręcz wyrasta z szumu marakasów).

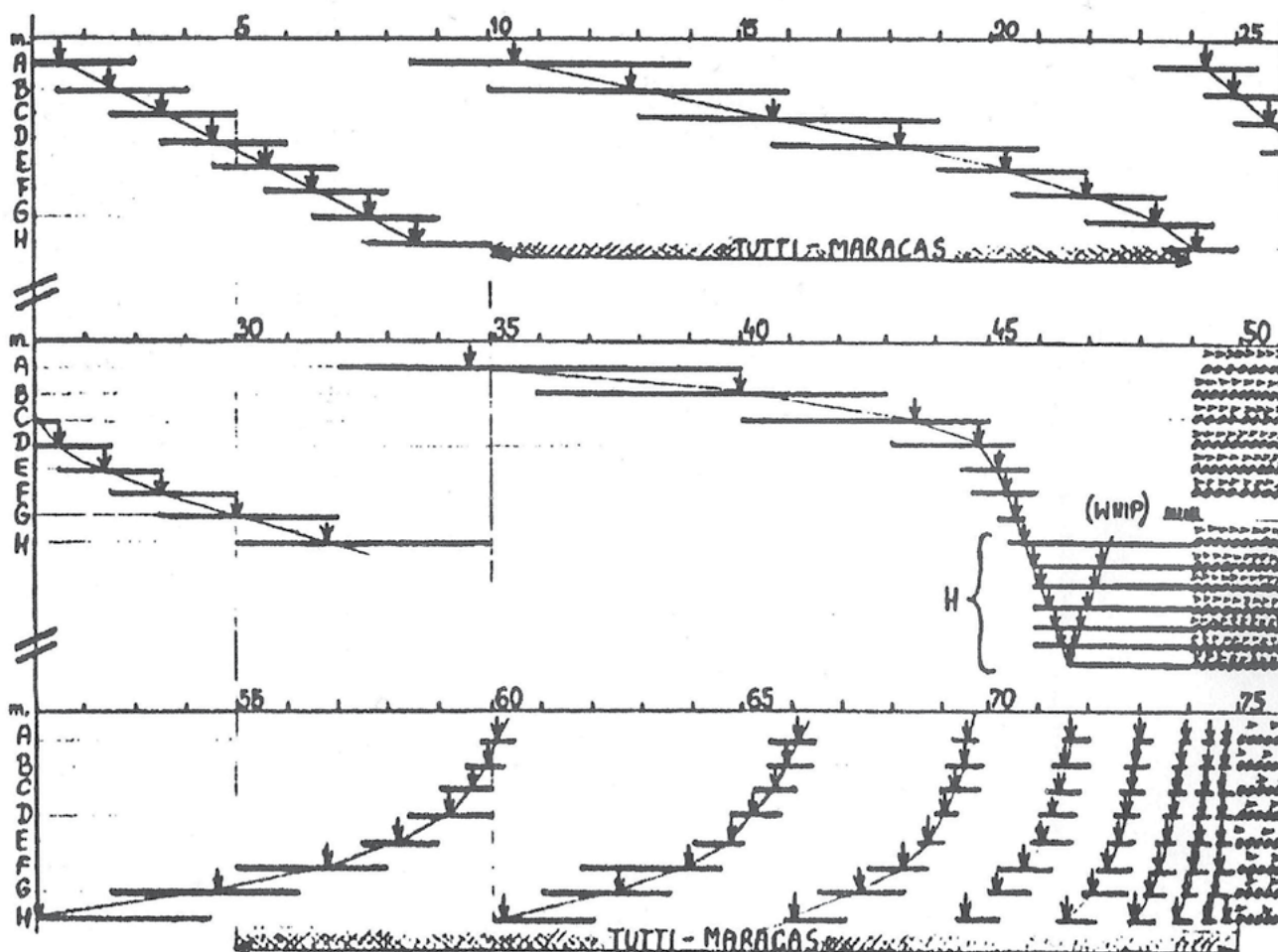
Pierwsza część *Terrêktektorh* (takty 1-74) to rodzaj wstępu, który zawiera zapowiedź całej formy utworu i sposobu, w oparciu o który będzie ona kształtowana. Wszystkie takty wypełnia jeden statyczny dźwięk *e*, grany przez smyczki znajdujące się w dwóch zewnętrznych pierścieniach. Dźwięk ten, będący na pierwszym planie, krąży zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara od grupy A do H, i przerywany jest jedynie przez deszcz marakasów w tle. Kolejne jego rotacje zachodzą w oparciu o model spirali logarytmicznej, archimedejskiej bądź hiperbolicznej. W tej wstępnej części poczucie czasu jest zamazane: jako że muzyka jest statyczna, przestrzeń przejmuje tu tradycyjną w muzyce europejskiej funkcję czasu (jako organizującego sens i narrację dzieła) i można ją postrzegać jako czynnik formotwórczy.

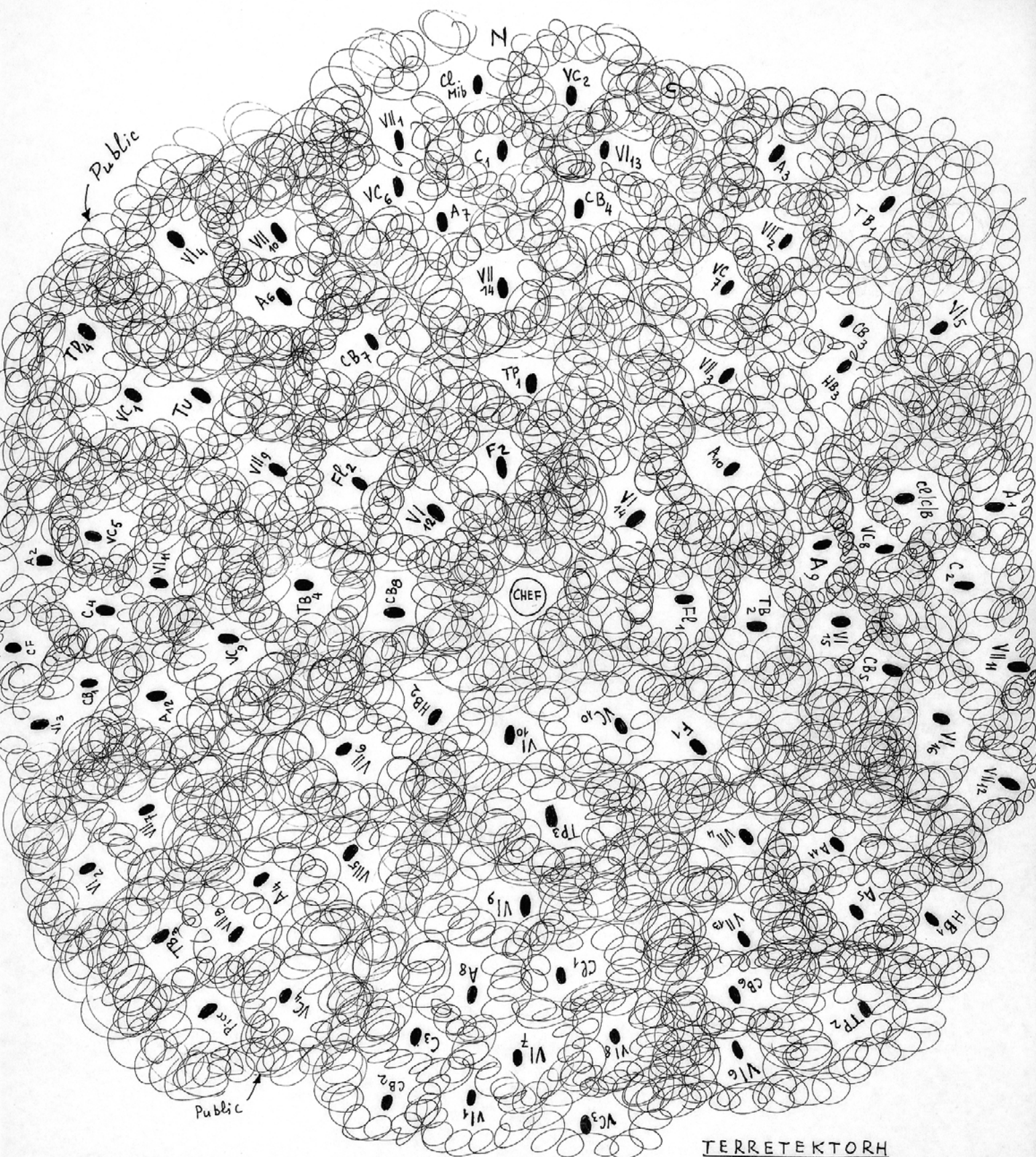
Dopiero takt 75 i pierwsze wystąpienie *tutti* przynosi nowy

materiał – odtąd też rozpoczyna się główna część dzieła. W taktach 75-96 najważniejszym typem przestrzenno-dźwiękowym są wachlarze glissand obejmujące całą orkiestrę. Następuje jednak istotna zmiana: muzycy grają partie po kolei, a kierunek ich przechodzenia wyznacza spirala od pierścienia 5 (zewnątrznego) sekcji A do pierścienia 1 (wewnętrznego) sekcji H. Dźwięk kieruje się coraz bardziej do koła, w obrębie którego siedzi orkiestra i w ten sposób dźwięki wypełniają tu całą przestrzeń, a nie tylko zewnętrzne jej pierścienie, jak we wstępie.

Pojawiają się kolejne wysokości (sąsiadujące *d* i *fis*) grane przez rozmaite instrumenty pod postacią tryli lub w technice *frullata*. Od taktu 82 wszystkie smyczki grają glissanda, tworząc klaster – do klasteru smyczków dołączają wkrótce dęte blaszane i od taktu 89 glissanda rozbrzmiewają już w całej orkiestrze, przy czym pojawia się także efekt Dopplera. Ów glissandowy klaster nie porusza się między poszczególnymi sekcjami (A-H), zachowując stałą postać, w ramach której dźwięki w jego obrębie ciągle wymieniają się wysokościami. Pomiedzy sekcjami zauważalna jest rotacja dynamiki i ona również wywołuje zmiany w odbiorze owego fragmentu przez słuchaczy znajdujących się w różnych miejscach sali. Ostatnie kilka taktów tej części to istne wachlarze glissand całej orkiestry, poszerzające maksymalnie przestrzeń dźwiękową utworu.

W kolejnym fragmencie *Terrêktektorh* oznaczonym takta-
mi 97-118 nakładają się dwa typy przestrzenno-dźwiękowe-
niczym w wielowarstwowym obrazie: akord w smyczkach
(pierwszy plan) oraz pole krążących uderzeń bicia (tło),
wyróżnione wcześniej środowiska I i III. Akord grany przez





FL = flute
 HB = oboe
 CP = clarinette
 F = bassoon
 CF = Contra bassoon
 C = French horn
 TP = Trumpet
 TB = Trombone
 S
 Tu = Tuba
 VI = First Violins
 VII = Second "
 A = Viola
 VC = Celli
 CB = Double Bass

TERRETEKTORH

Disposition de l'or
 chestre et du public.
 1.X.

Paris le 20-12-65

smyczki składa się aż z 60 głosów, przez co wysokościowo-dźwiękowa przestrzeń utworu po raz pierwszy jest eksploatowana w możliwie maksymalny sposób. Rotacyjne uderzenia biczy mają zaś charakter głównie barwowy i stanowią dopełnienie pierwszego planu. Pod koniec tej części (takt 117) zauważyć można, że zmienia się podział orkiestry, a poszczególne instrumenty zaczynają być wykorzystywane zgodnie z podziałem na swoje rejestry, a nie jak wcześniej – na sekcje.

Następną część wyznaczają takty 119-195. Wyróżnia się charakterystyczne brzmienie milczącej do tej pory perkusji znajdującej się w grupach A, D, H. Jej partie ograniczają się do pojedynczych uderzeń tom-tomów. Uderzenia te przechodzą od jednego do drugiego instrumentalisty, zgodnie z ruchem wskazówek zegara, przez co pobrzmiewają niemal jak w okręgu. Obecność perkusji sprawia, że po raz pierwszy w całym *Terrêktektorh* odczuwalne jest też stałe, miarowe metrum.

Oprócz tom-tomów, w części tej aktywne są występujące już wcześniej instrumenty dęte drewniane, dodatkowe instrumenty perkusyjne – marakasy (które od taktu 146 tworzą zjawisko spadającego deszczu) oraz instrumenty o niskich rejestrach (kontrabasy, puzony), które od taktu 146 uczestniczą w gęstej siatce linii chromatycznych. W każdym z rejestrów występuje inny, charakterystyczny typ przestrzenny: w wysokim dominuje 8-głosowy klaster instrumentów dętych drewnianych, w środkowym – pojedyncze punkty i pola punktów perkusji, w niskim – tkanina chromatycznych nici. Do tego dochodzą również sporadyczne wstępujące i zstępujące glissanda smyczków (takt 155), które niekiedy na krótką chwilę obejmują całą orkiestrę. Rola pierwszego planu i tła nie jest w tej części jasna i stała.

Środkowa część *Terrêktektorh* to takty 195-330. Ten spory fragment otwiera klaster w trąbkach we wszystkich sekcjach, który podobnie jak we wcześniejszych częściach, ma stałą postać (między sekcjami A-H krąży tylko dynamika). W kolejnych taktach następują długie glissanda wysokich smyczków, na które nakładają się statyczne akordy w innych instrumentach, oraz występująca już w poprzedniej części warstwa linii chromatycznych grana przez instrumenty w niskich rejestrach. Do instrumentów z ostatniej warstwy dołączają później fagoty – grupa ta będzie następnie wykonywać chromatyczne pasaże w górę i w dół (takty 232-240). W ten sposób materiały poszczególnych warstw zaczęły się powoli do siebie zbliżać – chromatyczne pasaże dźwiękowe są bowiem i tak podobne do pochodów glissandowych. W toku trwania części środkowej następują także krótkie momenty, w których na plan pierwszy wysuwa się brzmienie trąbek lub instrumentów dętych drewnianych. Często grają one statyczny dźwięk/akord, wyróżniający się barwą poprzez zastosowanie *frullata* i tłumików. W takcie 258 pojawia się nowa, wyróżniająca się barwa – brzmienie syren, które można zaklasyfikować jako dźwięk ciągły. W miarę rozwoju całej części poszczególne przestrzenne płaszczyzny zazębiają się bądź na siebie nachodzą. Ten proces trwa aż do taktu 302, gdzie następuje bardzo skomplikowane nakładanie się różnych typów przestrzennych. Rezultatem tego jest ogromny wzrost napięcia w całej części środkowej, a także stopniowy wzrost energii i prędkości.

Wreszcie dochodzi do kulminacji (takty 331-356) – charakteryzowanej przez wznoszące się agresywne glissanda syren przeplatające się z falami dźwięków drewnianych bloków. Te pierwsze osiągają największą dynamikę w taktach 333-

-336 i wraz z nimi całe dzieło osiąga najwyższą głośność. Fale drewnianych bloków przebiegają tym razem jeszcze inaczej, a mianowicie po średnicy koła, a więc np. między grupą G-C, H-D, F-B. Ruch ten można zaklasyfikować jako: wewnątrz – zewnątrz lub na zewnątrz – wewnątrz koła. W tym fragmencie przestrzeń dźwiękowa znowu kurczy się (jeden dźwięk syren), z kolei przestrzeń rzeczywista podlega gwałtownemu zacieśnianiu się i rozprężaniu.

Kończącą część dzieła rozpoczynają takty 356-357, które przynoszą nowe, zaskakujące wrażenie. W kontraście do poprzednich fragmentów, tu we wszystkich instrumentach dominują statyczne akordy i dźwięki, przerywane od czasu do czasu przez krótkie melodyczne zwroty. Smyczki zmieniają swój dźwięk każdorazowo w tym samym momencie – dźwięki nie krążą więc tak, jak we wcześniejszych klasterach. W innych instrumentach pojawiają się następnie reminiscencje pokazywanego wcześniej materiału. W takcie 377 pojawia się trzech perkusistów, których partie ponownie ograniczają się do najwyższych tom-tomów. W takcie 410 powracają syreny obejmujące swoim agresywnym dźwiękiem wszystkie grupy (a więc podobnie jak w taktach 333-336). Do tego – krążące uderzenia bloków drewnianych, w których uczestniczą muzycy z każdej z grup (A-H), a wysokie dęte drewniane grają 8-głosowy akord z taktów 119-195.

W takcie 422 rozpoczyna się wielki wachlarz glissand smyczków. W ruchu przeciwnym do niego pojawiają się chromatycznie opadające linie instrumentów dętych. Następuje więc przełamanie przestrzeni dźwiękowej (jednocześnie występują linie wstępujące i zstępujące). W takcie 433 pojawia się kolejny znany z 97 taktu motyw – 60-głosowy akord, który będzie podtrzymywany przez smyczki (*tremolo* i *sul ponticello*) przez ostatnie 11 taktów utworu. Owe przypomnienia płaszczyzn przestrzennych i dźwiękowych z innych części utworu znacząco przyczyniają się do kształtowania w percepcji globalnego obrazu formy i konstruują ramową, łukową dramaturgię dzieła.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że przestrzeń *Terrêktektorh* nie jest czymś statycznym, lecz dynamicznym w czasie. Nie jest ona od razu dostrzegalna dla słuchacza i na pewno wymaga uczestniczenia w wykonaniu, aby stała się czytelna. Można ją podzielić na przestrzeń rzeczywistą (poziomą, odzwierciedlającą przestrzenną dyspozycję muzyków) oraz przestrzeń wirtualną (pionową, związaną z wysokością dźwięku). Cały utwór powstał w oparciu o pewne modele przestrzenno-dźwiękowe, które w szczególności i bezpośredni sposób oddziałują na słuchacza, choćby przez przejęcie roli elementów konstrukcji architektonicznej. Przestrzeń ma więc w *Terrêktektorh* rolę wybitnie formotwórczą. Dodatkowych wrażeń dostarcza także, jakże nietypowa i rewolucyjna, dyspozycja muzyków poprzez rozmieszczenie ich wśród publiczności.

Eliza Orzechowska

Cytaty za: Iannis Xenakis, *Formalized Music. Revised and enlarged edition*, Nowy Jork 1991, ss. 236-237. Wyczerpujące analizy przestrzennych utworów Xenakisa w dysertacji Borisa Hofmanna, *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren*, Hofheim 2008.

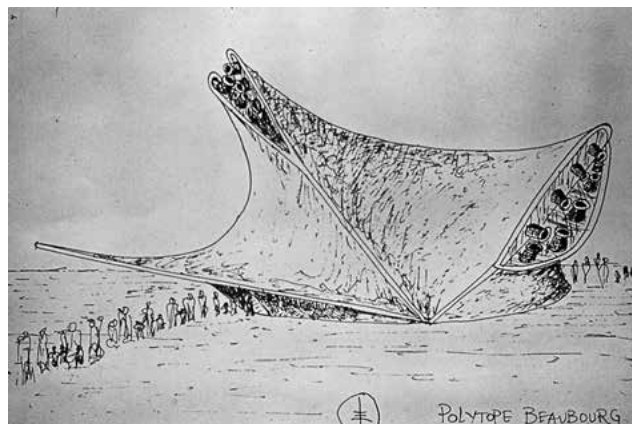
Xenakis i przestrzeń w trzech odsłonach

Imersywne strategie *Polytopes*

W latach 60. i 70. kompozytor i architekt Iannis Xenakis zrealizował serię zautomatyzowanych spektakli audiowizualnych zatytułowanych *Polytopes*¹. Zawierały one stroboskopowe światła, wiązki laserowe i muzykę elektroakustyczną, a instalowane były w istniejących budynkach lub stanowiskach archeologicznych. Ich idea zaczerpnięta została z *Poème électronique*, multimedialnego kolażu Le Corbusiera i Varèse'a, który gościł w pawilonie Philipsa na światowej wystawie Expo w Brukseli w 1958 roku. Jako asystent wielkiego architekta, Xenakis nie tylko zaprojektował skomplikowaną geometrię pawilonu, lecz uczestniczył także jako kompozytor z *Concret PH*, dwuminutowym interludium emitowanym na ponad 300 głośnikach. Jakkolwiek *Poème électronique* zdobyło spory rozgłos, Xenakis krytykował jego mimetyczną zawartość, jak i potrójne autorstwo, argumentując, że w erze elektroniki i automatyki, totalne dzieło sztuki powinno mieć jednego twórcę, jednoczącego poszczególne media w ramach koherentnej wizji artystycznej².

Choć w pełni świadomy fundamentalnych różnic między percepcją akustyczną a optyczną, Xenakis wierzył, że możliwe jest połączenie obu obszarów poprzez analogiczne związki strukturalne. Początkowo badał je dość dosłownie, poprzez projektowanie podobnych matematycznych lub formalnych struktur na muzyczne i wizualne przestrzenie. Na przykład w *Metastasis* (1954) i w pawilonie Philipsa, zarówno masywne kłęby glissand, jak i wysmukły kształt betonowych muszli zostały określone przez ten sam paradygmat geometryczny liniowych powierzchni³. Później Xenakis wprowadzał bardziej ogólne pomysły na strukturowanie, tak jak rachunek prawdopodobieństwa czy teoria grup, by kontrolować dużą ilość muzycznych zdarzeń. Jego orkiestrowa *Pithoprakta* (1956) opierała się na zachowaniu cząsteczek gazów, podczas gdy w fortepianowej *Hermie* (1961) muzyczny rozwój wynikał z logicznych operacji na podstawowych melodycznych komórkach. Jednak te matematyczne i naukowe inspiracje nie oznaczały, że kompozycje Xenakisa apelowały tylko do intelektu. Wręcz przeciwnie, jednym z ich najbardziej narzucających się aspektów jest ich fakturalna jakość i fizyczna obecność.

Świetnego przykładu dostarcza tu właśnie *Concret PH*: jego iskrząca się faktura, wysnuta z nagranych dźwięków palącego się węgla, musiała z pewnością wywoływać u publiczności wrażenie, jakby cienka betonowa muszla pawilonu była bliska spalenia. Po doświadczeniu z budynkiem Philipsa, Xenakis rozwinął swoją własną wizję abstrakcyjnego i dynamicznego dzieła sztuki. Kluczowym aspektem takiego projektu miała być akustycznie jednorodna przestrzeń z dźwiękami dobiegającymi z licznych głośników osadzonych w regularnych odstępach



pach na podłodze, ścianach i suficie. Kompozytor argumentował, że poprzez taką akustyczną siatkę w czasoprzestrzeni będą mogły być wyrażane geometryczne kształty i powierzchnie. Eksperymentował z tą ideą na Expo 1970 w Osace, gdzie *Hibiki Hana Ma* było emitowane przez 800 głośników, zgodnie z różnymi geometrycznymi konfiguracjami.

W *Polytopes* Xenakis przeniósł swoje doświadczenie z kompozycji muzycznej i dystrybucji dźwięku na rzeczywistość wizji. W jego opinii, był to całkiem logiczny krok, jako że takie muzyczne zjawiska jak ciągłość, intensywność i powtórzenie zachowują sens także po transpozycji w obszar światła i koloru. Pierwszy *Polytope*, zaprezentowany na światowej wystawie w 1967 roku w Montrealu, zbudowany był z układu stalowych kabli zawieszonych w centralnej pustce francuskiego pawilonu. Do tych lin, zaaranżowanych na kształt hiperbolicznych parabol, doczepionych było 1200 stroboskopowych świateł o różnych kolorach. Co godzina, przez sześć minut, w tempie 25 zmian na sekundę (sugerującym oczom ciągle rytmy), z białych świateł stopniowo wyłaniały się potężne chmury, spirale i skomplikowane krzywe w rozmaitych barwach. Muzyka *Polytope*, emitowana z czterech grup głośników umieszczonych symetrycznie na dnie centralnej pustki, zawierała nagrane dźwięki smyczków artykułujących przestronne glissanda, których ciągły i jednolity charakter zasadniczo kontrastował z puentylistycznymi efektami świetlnymi. Tak właśnie – nie używając światła, dźwięku i ruchu jako nośników tej samej treści – Xenakis stworzył multimedialne dzieło opierające się na wewnętrznych właściwościach materiału.

W 1971 roku przedsięwziął podobny projekt w olbrzymim archeologicznym stanowisku w Persepolis w Iranie, otaczając publiczność wielowarstwową sekwencją poruszających się wzorów świetlnych i szorstkimi fakturami dźwiękowymi. Rok później Xenakis wypełnił dudniącymi dźwiękami, efektami stroboskopowymi i światłami laserów starorzyskie łaźnię w Muzeum Cluny w Paryżu. Ten *Polytope* zdaje się paradygmatyczny dla wzrostu technicznej złożoności i imersywnego wpływu, jaki będzie kontynuowany poprzez każde kolejne widowisko. Aby ochronić delikatną ceglaną konstrukcję, Xenakis musiał zaprojektować lekką metalową strukturą rozpiętą równolegle do ścian i sklepień. Pokryta 600 stroboskopowymi światłami i 400 zwierciadłami do odbijania promieni laserowych, przypominała akustyczną siatkę z Expo 1970 z tą różnicą, że pozwalała rysować raczej za pomocą świateł niż dźwięków. Statyczny i nasycony pejzaż dźwiękowy, składający się z powoli ewoluujących niskich brzmień, punktowanych wyraźnie stochastycznymi wysokoczęstotliwościowymi pulsami, tworzył kontrapunkt do bardziej kapryśnych zdarzeń

świetnych. Ten *Polytope* cieszył się szczególnym zainteresowaniem publiczności: będąc otwartym prawie dwa lata, zabrał ponad 100 000 widzów na kosmiczną odyseję w sercu Paryża.

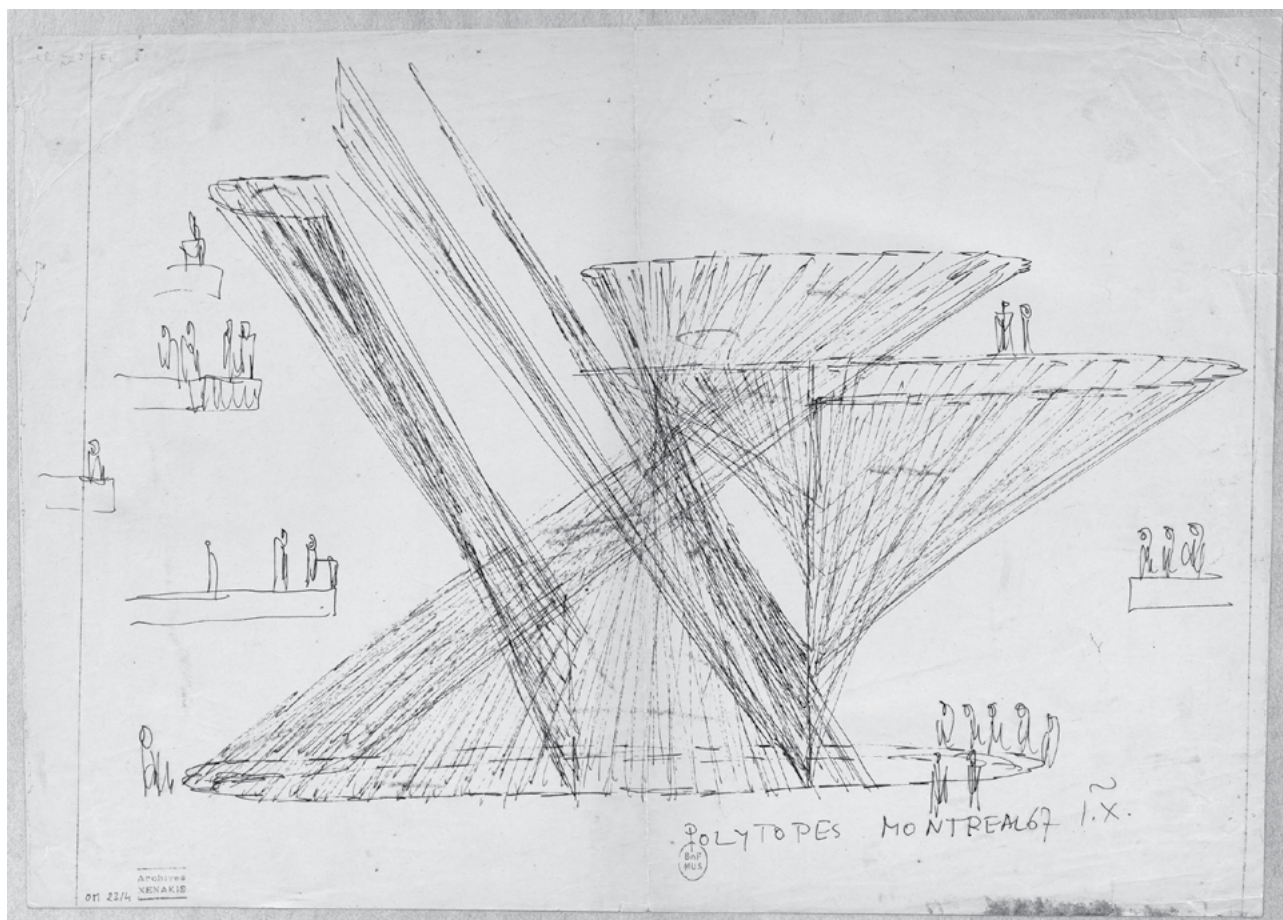
Teraz możemy zrozumieć, dlaczego Xenakis ukuł grecki neologizm *polytope* dla tych złożonych i zautomatyzowanych audiowizualnych spektakli. W pierwszym rzędzie wskazał przez to na specyficzne strategie rozwinięte tu, by przyciągnąć uwagę. W rzeczy samej, przedrostek „poli” („wiele, liczne”) sugeruje, że centralną ideą jest wielość; poszczególne warstwy światła i dźwięku są nałożone bez oczywistych połączeń albo systematycznych różnic. Zdarzenia dźwiękowe, chmury światła i trójwymiarowe konstelacje laserowe ewoluują niezależnie od siebie, zgodnie ze swoim własnym rytmem, bez jednego medium dominującego pozostałe. Przeciwnie do tradycyjnej Wagnerowskiej koncepcji totalnego dzieła sztuki, gdzie wszystkie składniki współdziałają, by wytworzyć pojedynczy i homogeniczny efekt ekspresyjny, Xenakis gra tu z różnorodnością zmysłów.

Jako że oko i ucho odbierają inną informację, dokonanie syntezy różnych warstw spektaklu pozostaje osobistym i indywidualnym wkładem każdego odbiorcy. To przypisanie znaczenia nie zachodzi jednak tylko na poziomie fenomenu, lecz także w bardziej konceptualnym planie. Albo, jak ujął to sam Xenakis: „połączenie odbywa się nie między składnikami, lecz poza czy ponad nimi. Ponieważ poza nie ma nic innego niż ludzki mózg – mój mózg. Jesteśmy zdolni mówić dwoma

językami w tym samym czasie. Jeden adresowany jest do oczu, drugi do uszu”⁴. Zmysłowa heterogenia jest jednak możliwa tylko dzięki silnej tożsamości na poziomie strukturalnym. Auralne i wizualne treści nie są w istocie niczym innym niż dwoma hipostazami tej samej (muzycznej) idei. W tym względzie *Polytope* oferuje dobitną ilustrację Xenakisowskiej strategii „ogólnej morfologii”, poszukiwań wariantów i przekształceń pewnych podstawowych form i wzorów, jakie szkicował w roku 1976 w swojej książce *Arts/Sciences. Alliances*⁵.

W drugim rzędzie, neologizm *polytope* wskazuje, że nie mamy do czynienia tylko z kategorią „multimediów”, lecz ze sztuką, która w pełni obejmuje charakter przestrzeni i lokacji. Oba aspekty zyskują tu znaczenie kompozycyjne, jako że istotne nie jest tylko, *kiedy* wytwarzane są światło lub dźwięk, lecz także, *gdzie* się one pojawiają. Staje się to coraz bardziej znaczące z każdym kolejnym spektaklem, jako że następujące *Polytope* wykazują tendencję do coraz większej kontroli nad przestrzenią wykonania i silniejszy wpływ immersyjny. W Montrealu można się było poruszać swobodnie na balkonach, by odkrywać wielość warstw spektaklu, podczas gdy w Cluny techniczna infrastruktura i przestrzenne ukształtowanie miejsca zostały na siebie nałożone. Publiczność stała się oto częścią widowiska, całkowicie otoczona przez akustyczne i wizualne bodźce.

Tym niemniej przestrzenna dystrybucja dźwięku i światła nie stanowią celu samego w sobie. Są to środki do wyrażania idei różnicowania nie tylko czasowego, ale i przestrzennego. Dekomponując konkretne miejsce w wieloczasowym i wieloprzestrzennym kompleksie, gdzie liczne efemeryczne





przestrzenie dźwiękowe i świetlne koegzystują symultanicznie, Xenakis tworzy tymczasową modulację tego miejsca. Przykładowo, w Montrealu na czas trwania spektaklu centralna pustka staje się ośrodkiem grawitacji pawilonu, podczas gdy w Cluny masywne kamienne mury rozwiewają się w białe chmury kosmicznego pyłu. W *Diatope*, ostatnim spektaklu serii, Xenakis idzie jeszcze dalej. Nałożenie różnych zmysłowych podprzestrzeni ustępuje tu miejsca bardziej homogenicznemu stopowi przestrzennej geometrii, akustycznych efektów i wizualnego wyglądu. Co więcej, techniczny interfejs staje się tu architektonicznym elementem na swoich własnych prawach. Składając się z zewnętrznej, półprzezroczystej czerwonej tkaniny oraz wewnętrznej metalowej siatki z zawieszonymi źródłami światła (1600 fleszy, 4 promienie laserowe i 400 odbijających zwierciadeł), ogranicza on przestrzeń wykonania. Jednak, jak sygnalizuje zmiana w przedrostku – „dia” oznacza „przez” – struktura ta jest otwarta na strumienie dźwięku i światła, które krążą w otoczeniu. Ilustruje to także Xenakisa szkic pawilonu, wskazujący, że mamy tu do czynienia mniej z modulacją zastanego miejsca, a bardziej z kreacją autonomicznej wewnętrznej przestrzeni, wyznaczają-

nej przez niematerialne jakości takie jak światło i dźwięk. Ograniczając strefę o wyższej energetycznej intensywności niż jej przyległości, dwuwarstwowa membrana izoluje przestrzeń wykonania od ciągłej, bezgranicznej przestrzeni otaczającej pawilon. Stosuje się to jednak tylko do czasu trwania spektaklu: gdy tylko 46-minutowe widowisko dobiega końca, wewnątrz pawilonu ponownie staje się częścią środowiska.

Opisany wyżej, uogólniony charakter *Polytopes* ujawnia szczególną postawę Xenakisa wobec immersywnego wymiaru totalnego dzieła sztuki. Jak pokazał niemiecki historyk sztuki Oliver Grau, w większości przeszłych przykładów takiego dzieła – takich jak XIX-wieczne panoramy czy wczesne XX-wieczne eskperymenty z kinem poszerzonym – immersja (zanurzenie) jest absorbująca umysłowo, lecz domaga się także emocjonalnego zaangażowania w to, co się przedstawia lub wydarza⁶. Aby stymulować ten efekt, wszystkie komponenty kształtują homogeniczną całość, która dąży do wyeliminowania krytycznego dystansu oraz cielesnej świadomości u odbiorców. Jednak w świetle filozoficznych poglądów Xenakisa na muzykę, natura immersywnego doświadczenia w *Polytopes* jest zupełnie inna. W jego opinii, muzyka to w pierwszym rzędzie środek do wyrażania raczej idei niż uczuć; może działać jako katalizator do refleksji, stymulując czyjaś samoświadomość⁷. Zatem dzieło sztuki, zamiast wytwarzać dokładny emocjonalny efekt, powinno raczej ośmielać publiczność do aktywnego odkrywania i kreowania jego sensu. Właśnie to dzieje się w *Polytopes*: immersja wymaga tu analitycznego i aktywnego sposobu zaangażowania i jako taka staje się doświadczeniem stymulującym intelektualnie. Abstrakcyjny charakter i matematyczna inspiracja widowisk nie znaczą jednak, że zwracają się wyłącznie do umysłu. Przeciwnie, ich najbardziej uderzającą własnością jest bezpośrednie fizyczne działanie. Zamiast dostarczać eskapistycznego, pozwalającego

uciec od ciała wydarzenia, *Polytopes* konfrontują publiczność z jej własną cielesną obecnością i poddają próbie jej zdolność pojęcia tego, co jest przedstawiane. Poszerzając indywidualne pole percepcji, immersja rodzi oto głęboko nowe i intensywne doświadczenie artystyczne, bazujące na fundamentalnej grze między rozumem a emocją.

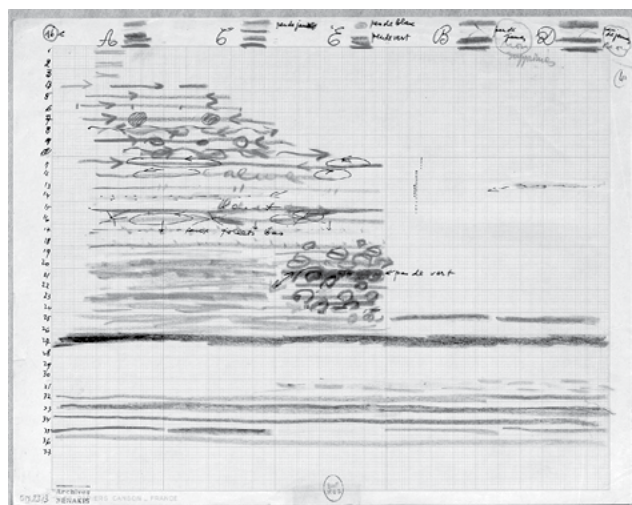
Sven Sterken

Tłumaczenie: Jan Topolski

Artykuł opublikowany pt. *Immersive Strategies in Iannis Xenakis' Polytopes* w numerze 78 (2009) arcyciekawego holenderskiego architektonicznego periodyku „OASE”, poświęconego tym razem związkom z muzyką.

Na stronie obok: *Polytope de Cluny* Obok od góry: *Polytope de Montreal* i jego szkic; *Diatope*; Louis Calff, Le Corbusier i Edgard Varèse pod pawilonem Philipsa

- 1 Wprowadzenie w architektoniczne dzieła Xenakisa por. Sven Sterken, *Une Invitation à jouer l'espace. L'Itinéraire architectural de Iannis Xenakis*, [w:] *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, red. François-Bernard Mache, Paryż 2001, ss. 185-195, także na www.iannis-xenakis.org. Bardziej wyczerpujące omówienie zob. Iannis Xenakis, *La Musique de l'architecture*, Aix-en-Provence 2006.
- 2 Por. Iannis Xenakis, *Notes sur une geste électro-nique*, „Revue Musicale” nr 244 (1959), ss. 25-30, przedruk [w:] Xenakis, *La Musique et l'architecture*, dz. cyt.
- 3 Xenakis był jednym z pierwszych kompozytorów, który uczynił bardziej systematyczny użytek z glissand. RS są formowane poprzez przesuwanie linii prostej w przestrzeni wzdłuż CURVE równoległej względem danego kierunku. Mimo ich złożonego wyglądu, w istocie są relatywnie łatwe do obliczenia. Jak pokazują stalowe sieci z *Polytope* z Montrealu, taka powierzchnia może być zwizualizowana.
- 4 Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londyn 1996, s. 114.
- 5 Iannis Xenakis, *Arts/Sciences. Alliances*, Tournai 1976; tłum. ang. *Art/Sciences. Allays*, Nowy Jork 1985.
- 6 Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Boston 2003, s. 13.
- 7 Iannis Xenakis, *Musique Architecture*, Tournai 1971, s. 16. Kompozytor opowiada także o tym [w:] François Delalande, *Il faut être constatement un immigré*, Paryż 1997, s. 138.



wodzenie za ucho

I Am Sitting in a Room Alvin Luciera

Dzieło

Znaczenie tego utworu w historii muzyki XX wieku jest nie mniejsze niż *Gruppen* Stockhausena czy *Terrêkteorh* Xenakisa. Christopher Burn zalicza go już do „klasyki” muzyki elektronicznej. Kamil Antosiewicz traktuje jako archetypiczne dzieło sound artu¹. Jonathan Goebel uważa za „evergreen” muzyki elektroakustycznej, który od innych muzycznych przebojów różni się tylko tym, że trudniej go podśpiewywać². Krytycy i muzykolodzy uważają tę kompozycję za jedno z najbardziej wpływowych dzieł w swojej kategorii, które ze względu na swój konceptualny charakter może być nawet stawiane obok 4'33 Johna Cage'a.

Alvin Lucier (1931) to niewątpliwie jeden z największych innowatorów muzyki XX wieku. Twórca, poszukujący, a jednocześnie skromny i pełen pokory. Przez niektórych określany jest mianem kompozytora fenomenologicznego, co jeszcze lepiej oddaje bogactwo i charakter jego muzyki. Kamil Antosiewicz stwierdza, że „wszechstronność zainteresowań muzycznych i pozamuzycznych tego niezwykle aktywnego od ponad pół wieku kompozytora owocuje nader twórczymi kolizjami nauki ze sztuką”³. I rzeczywiście – dorobek i pomysłowość kompozytora są ogromne. W ciągu blisko 50 lat Lucier tworzy instalacje, eksperymentuje z live electronics, bada tony sinusoidalne, zajmuje się sound artem. Przede wszystkim zyskał sobie opinię niestrudzonego badacza dźwięku i akustycznej przestrzeni.

Oto „partytura” *I Am Sitting in a Room*:

Potrzebny sprzęt: jeden mikrofon, dwa magnetofony, wzmacniacz i głośnik. Wybierz pokój, którego muzyczne właściwości chcesz wywołać. Podłącz mikrofon do wejścia magnetofonu nr 1. Do wyjścia magnetofonu nr 2 podłącz wzmacniacz i głośnik. Użyj poniższego tekstu albo jakiegokolwiek innego tekstu jakiegokolwiek długości.

Siedzę w pokoju innym niż ten, w którym Ty teraz siedzisz. Nagrywam dźwięk mojego mówiącego głosu i mam zamiar odtworzyć go w pokoju, raz za razem, aż rezonujące częstotliwości pokoju wzmocnią się nawzajem, tak, że cała charakterystyka, swoistość mojej mowy, za wyłączeniem rytmu, zostaną zniszczone. To, co następnie usłyszysz, to naturalne częstotliwości rezonansu pokoju wyartykułowane mową. Traktuję to ćwiczenie raczej nie jako demonstrację fizycznego faktu, ale bardziej jako sposób wygładzania jakichkolwiek nieregularności, które może zawierać moja mowa.

Nagraj swój głos na taśmę, używając mikrofonu podłączonego do magnetofonu nr 1. Przewiń taśmę do początku i przenieś do magnetofonu nr 2. Następnie puść taśmę od początku w pokoju

przez głośnik i nagraj drugie odtworzenie⁴ oryginalnego nagrania za pośrednictwem mikrofonu przyłączonego do magnetofonu nr 1. Przewiń drugie odtworzenie do początku i połącz z końcem nagrania na taśmie 2. Zagraj drugie odtworzenie w pokoju przez głośnik i nagraj trzecią produkcję oryginalnego nagrania za pośrednictwem mikrofonu dołączonego do magnetofonu nr 1. Kontynuuj, wiele razy odtwarzając.

Stwórz wersję, w której jeden nagrany komunikat jest wprowadzany do obiegu w wielu pokojach.

Stwórz wersję, używając jednego lub wielu rozmówców mówiących w różnych językach, w innych pokojach.

Stwórz wersję, w której dla każdej nowej produkcji mikrofon będzie się przemieszczał w różne części pokoju lub pokoiów.

Przygotuj wersję, która może być wykonywana w czasie rzeczywistym⁵.

W partyturze *I Am Sitting in a Room* nie ma dokładnych informacji o tym, ile razy nagrany tekst powinien zostać odtworzony i ponownie nagrany albo jaka liczba odtworzeń jest wystarczająca dla uzyskania odpowiedniego rezultatu. W pierwszej wersji nagranej przez Luciera odbyło się to 15 razy, w drugiej – która dla wielu stała się wersją wzorcową – 32-krotnie. Większość znanych mi realizacji, w tym realizacja ZKM (Zentrum für die Kunst und Medientechnologie) z 2000 roku, którą na dalszych stronach będę analizować, polega na odtworzeniu wyjściowego tekstu właśnie 32-razy. Inne są raczej rzadkie⁶.

Kompozytor nie pozostawił żadnych wskazówek dotyczących sprzętu, a także wyboru nagrywanego tekstu. W późniejszych wywiadach z pewną nutą żalu stwierdza nawet, że „być może to był błąd, ponieważ nie chciałem, aby to, co było wysyłane w przestrzeń, było zbyt poetyckie. Chciałem, żeby to było czyste, tak by przestrzeń stała się słyszalna bez czegoś takiego, co odwraca uwagę, bez zewnętrznych bodźców”⁷. Kompozytor chciał, aby słuchacz skupił się na akustycznych właściwościach pokoju, a nie na specyfice samego tekstu. Obawy Luciera były jednak nieuzasadnione – przeważająca większość realizacji *I Am Sitting in a Room* opiera się właśnie na tekście proponowanym przez kompozytora. Jeden z wykonawców utworu, Christopher Burns, podkreśla nawet, że bardzo trudno się od niego uwolnić, ponieważ dekoduje ogólną formę i proces zachodzący w utworze.

Realizacje

Lucier również sobie pozostawił wiele swobody i kilkakrotnie nagrywał różne realizacje utworu. Pierwsze autorskie nagra-

nie *I Am Sitting in a Room* miało miejsce pod koniec 1969 roku w roku w Studio Muzyki Elektronicznej na Uniwersytecie Brandeis, w Massachusetts. Rejestracji dokonano w małym, jasnym, antyseptycznym pomieszczeniu, w którym Lucier – jak podkreśla – nigdy nie czuł się specjalnie dobrze⁸. Pokój był wypełniony sprzętem elektronicznym, a jedna ze ścian składała się z kilku dużych, szklanych okien. Rezonujące częstotliwości pojawiły się bardzo szybko, już przy piątym, szóstym odtworzeniu, dając w rezultacie ostry, skrzypliwy dźwięk. Sam kompozytor zresztą określił pierwotną wersję jako „szorstką, chropowatą i piskliwą”⁹.

Druga próba, która zakończyła się uzyskaniem wersji obojętnej i wykorzystywanej przez następne kilka dekad, została nagrana 10 marca 1970 roku w małym wynajętym mieszkaniu przy 454 High Street w Middletown, w stanie Connecticut¹⁰ (kompozytor przebywał tam w związku z objęciem katedry na wydziale Wesleyan University). Nagranie tej wersji trwało dłużej niż poprzednio. Wynikało to z tego, że ściany pokoju, w którym dokonano rejestracji (*nota bene*, uważanego przez Luciera za bardziej ciepły i przytulny), wyłożone były dywanami, a w oknach wisiały zasłony. Redukowały one rezonans, więc dłużej trwało, żeby go uzyskać, jednak według kompozytora rezultat „był o wiele piękniejszy”¹¹.

Od lat 70. aż do chwili obecnej dokonano wielu realizacji *I Am Sitting in a Room* (niestety nic mi nie wiadomo o polskich). Większość z nich polegała na ścisłym wykonywaniu instrukcji kompozytora i nie zawierała żadnych modyfikacji. Z wersji odmiennych należy wymienić realizację Christophera Burnsa z 2000 roku, która trwa 30 minut i zawiera jedynie 20 odtworzeń wersji wyjściowej. Burns zmienił także podstawowy tekst Luciera: pierwsze zdanie jego wersji utworu brzmi bowiem: „siedzę w pokoju takim samym, w którym ty siedzisz teraz”¹², w miejsce wyjściowego: „siedzę w pokoju innym niż ten, w którym ty teraz siedzisz”.

W jednym z wywiadów Lucier podkreśla, że słyszał o 24-godzinnej wersji *I Am Sitting in a Room* odtwarzanej w kaplicy w Oberlinie w Ohio. Sam też został poproszony, aby stworzyć

specjalną wersję dla pawilonu Pepsi na Światową Wystawę Expo w Osace w 1970 roku. System dźwiękowy tego pawilonu stworzyli David Tudor i Gordon Mumma. Głośniki były ulokowane w całej przestrzeni, ustrojonej dodatkowo mikrofonami. Wewnątrz znajdowała się także konsola miksująca. Lucier zamierzał wyłować i nagrać głosy ludzi i głośników¹³. Mimo tych eksperymentów kompozytor przyznaje jednak, że z pośród wszystkich znanych mu realizacji najbardziej lubi wersję monofoniczną, ona bowiem lepiej odkrywa właściwości procesu, który go fascynuje.

Na ostateczne użycie głosu ludzkiego wpłynęło kilka czynników. Początkowo Lucier chciał napisać utwór przeznaczony na „różne rodzaje instrumentów grających rozmaite rodzaje dźwięków, ale odrzucił ten pomysł, gdyż wydał mu się zbyt kompozytorski”¹⁴. Zamiast tego postanowił użyć mowy – jako, że „jest ona wspólna wszystkim ludziom i stanowi fenomenal-

ne źródło dźwięku. Ponadto posiada rozsądne spektrum częstotliwości”, dźwięk i szum, początek i koniec, różne poziomy dynamiczne, złożony kształt. Jest idealna do testowania rezonansu charakterystycznego dla danej przestrzeni, ponieważ zawiera tak wiele w krótkim czasie”¹⁵.

Lucier uważał również, że mowa „jest czymś bardzo osobistym i niepowtarzalnym, czymś, co charakteryzuje danego człowieka i różni go od innych”¹⁶. Każdy ma swoje własne tempo mówienia, sposób wymawiania spółgłosek czy samogłosek, akcentowania zdań. Mowa każdego człowieka może też zawierać szereg świadomych bądź nieświadomych niekształceń, np. nietypowe łączenie wyrazów, zmiany dynamiczne, niewyraźne artykułowanie wyrazów, seplenienie, itp. Jednym

słowem, mówiony przez wykonawcę tekst może być według kompozytora źródłem fascynujących doznań i przekształceń. Jednym z jego celów stało się właśnie zbadanie, w jakim momencie nasz głos traci swą charakterystykę, specyfikę czy zrozumiałość.

Akustyczne procesy

Dla każdej przestrzeni istnieją dźwięki, których długości fali korespondują z proporcjami tej przestrzeni. Odległość, dystans między ścianami, sufitem i podłogą oraz materiał, z jakiego wykonane są poszczególne ściany, razem z ogólnym





kształtem przestrzeni determinuje i wpływa na to, które częstotliwości będą uwypuklane, podkreślane, a które będą tłumione. W *I Am Sitting in a Room* mówiony tekst jest odtwarzany z głośnika, umieszczonego w jednym z pokoi. Mikrofon nagrywa wymawiane słowa tak, jak są emitowane z głośnika i tak jak brzmią w tym właśnie pokoju. Pokój dodaje własną „charakterystykę” do owych słów płynących z głośnika. W następnym odtworzeniu, to nagranie (głos + pokój) jest ponownie puszczane z głośnika w tym samym pokoju i ponownie mikrofon nagrywa ów efekt. Oryginalne czytanie ze swoją własną melodią (samogłosek i spółgłosek) zawiera częstotliwości, które harmonizują się, współgrają lub nie z częstotliwościami przestrzeni. Rezonans pokoju wzbudza i wzmacnia częstotliwości poszczególnych słów, jednocześnie eliminując inne słabsze częstotliwości. Mikrofon po kolei nagrywa te częstotliwości „uwypuklane” przez pokój, dodatkowo je potęgując. „Stopniowo wymawiane słowa zanikają i rezonans pokoju zaczyna dominować: przestrzeń jest zmuszona do dźwięczenia”.¹⁷

W rozmaitych tekstach dotyczących *I Am Sitting in a Room* Lucier powołuje się głównie na rezonans niektórych częstotliwości, jego wzmocnienie lub osłabianie. Jednak nie są to jedyne zjawiska powodujące zmiany w barwie bądź natężeniu dźwięku i wpływające na zniekształcenia nagrywanego i odtwarzanego w utworze tekstu. Bardzo częstym zjawiskiem występującym podczas wykonywania bądź odtwarzania muzyki w przestrzeni zamkniętej jest zjawisko odbicia fali. Powstaje ono wówczas, gdy fala dźwiękowa natrafia na granicę dwóch ośrodków (np. powietrze – woda, powietrze – ściana). Następuje wówczas „rozbicie jej na dwie części, z których jedna odbija się od granicy z powrotem w głąb pierwszego ośrodka, druga zaś przenika przez granicę w głąb drugiego ośrodka”¹⁸. Takie zachowanie fali wiąże się ze stratą energii, co powoduje, że dźwięk odbijający się od dowolnej powierzchni nie brzmi z taką samą intensywnością, co dźwięk wyjściowy. Bardzo często zdarza się też, że fala dźwiękowa (w odróżnieniu od światła) w zetknięciu z przeszkodą znajdującą się w jakiejś przestrzeni ulega ugięciu, czyli „nieprostolinijnemu rozchodzeniu się”¹⁹.

Zdarza się również, że w jednej, tej samej przestrzeni występują dwie lub kilka fal dźwiękowych równocześnie. Wtedy to następuje zjawisko nakładania się fal, które również może przebiegać w rozmaity sposób. Przy nałożeniu się fal o równej częstotliwości dochodzi do zmniejszenia amplitudy i zjawiska interferencji. Z kolei nakładanie się fal o zbliżonych częstotliwościach i okresowych zmianach amplitudy powoduje dudnienia. Jeśli zaś nałoży się na siebie kilka fal o różnych amplitudach i częstotliwościach powstanie fala stojąca. Nie bez znaczenia jest również materiał, z jakiego wykonane są ściany pomieszczenia, w którym *I Am Sitting in a Room* jest wykonywane. Każdy materiał

posiada bowiem tzw. współczynnik pochłaniania, którego wartość zależy także od częstotliwości fali dźwiękowej. I tak np. materiały porowate, jak płótno, sukno, plusz itp., pochłaniają w znacznie większym stopniu fale wysokiej częstotliwości; właściwość znacznie większego pochłaniania fal niskich częstości wykazują natomiast materiały sztywne, o pewnej swobodzie drgań, jak sklejka (dykta) lub szkło.

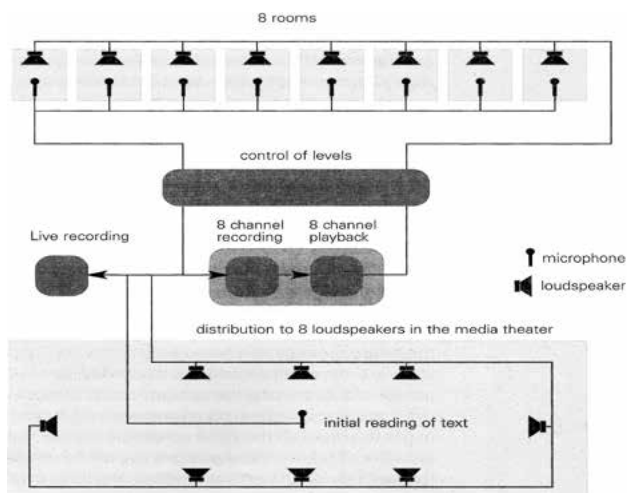
Powyższe fakty wyjaśniają zatem, jakie procesy akustyczne zachodzą w toku rozwoju utworu Luciera. Dzięki temu dane pomieszczenie zaczyna brzmieć w charakterystyczny i typowy tylko dla siebie sposób. „Przestrzeń odgrywa rolę filtra, filtruje wszystkie częstotliwości oprócz tych rezonujących”.²⁰ Wymawiane i nagrywane w toku dzieła sentencje tracą swoją oryginalną akustyczną i semantyczną istotę i stopniowo rozpląwają się w specyficznym rezonansie pokoju. Tekst powoli przekształca się w muzykę, „staje się zbiorem fal dźwiękowych, bazujących na wewnętrznym podziale [na zdania i linijki – przyp. EO] oraz rezonujących częstotliwości pokoju”. Pokój wcześniej milczący zaczyna „dźwięczeć”, gdyż „każdy pokój ma swoją własną melodię, ukrytą wewnątrz, dopóki nie uczyni się jej słyszalną”. Lucier był prawdopodobnie pierwszym kompozytorem, który odkrył, że architektura przestrzeni może być czymś więcej niż tylko tłem wspomagającym instrumenty – może być instrumentem samym w sobie.

Wersja ZKM

Nagranie *I Am Sitting in a Room*, które mam zamiar zanalizować jest w rzeczywistości rejestracją wykonania koncertowego utworu, jakie miało miejsce 8 stycznia 2000 w siedzibie ZKM w Karlsruhe. Utwór został nagrany podczas koncertu, a następnie zremasterowany i przeniesiony na 5-kanalową płytę DVD Audio, którą do obiegu wprowadziła w 2004 roku Wergo²¹. Wersja ZKM-u różni się nieco od wersji proponowanej przez samego kompozytora, jednak wewnętrzne założenia pozostają takie same. W trakcie przygotowań do koncertu, pomysłodawca przedsięwzięcia, inżynier i reżyser dźwięku Johannes Goebel, zauważył, że interesujące może być nie tylko samo wykonanie utworu „na żywo”. Równie wartościowe może być użycie go wręcz jako środka do stworzenia czegoś w rodzaju akustycznych „odcisków palców”, „linii papilarnych różnych przestrzeni”, czegoś w rodzaju wizytówki Instytutu Muzyki i Akustyki.

Dlatego też inżynierowie z ZKM-u zdecydowali się pokazać akustyczne właściwości nie jednego, ale aż 8 pomieszczeń. Wybrano pokoje, które mogły wytworzyć skrajnie różną charakterystykę akustyczną, m.in. długi korytarz, studio nagraniowe, biuro, łazienkę z kafelkami. W każdym z pomieszczeń zamocowano głośnik i mikrofon. Wszystkie te urządzenia podłączono następnie do wewnętrznej konsoli audio znajdującej się w sześciennej sali koncertowej ZKM-u zwanej Media Theater. To w niej siedziała publiczność oraz inżynier dźwięku sterujący konsolą. Sala ta również była

wyposażona w 8 głośników i mikrofon. Tekst wyjściowy, czytany (a właściwie: odtwarzany) w sali Media Theatre był w czasie rzeczywistym przesyłany przez inżyniera do 8 pomieszczeń, w których następowało odtworzenie i nagranie odtwarzanego tekstu. Tekst ten był ponownie przesyłany z powrotem i odtwarzany w sali Media Theatre. Cały proces odtworzenia i ponownego nagrania materiału wzorcowego powtórzono 32 razy, łącznie 44 minuty (poszczególne odtworzenia będą oznaczała liczbą z symbolem *). Wszystko ilustruje diagram zamieszczony w książeczce:



Analiza słuchowa

Tekst wyjściowy (00'00–01'03)

Nagranie rozpoczyna się od pierwszych sekund, nie ma chwili oddechu ani przedtaktu. Tekst czytany jest przez kompozytora wolno, spokojnie, w stałym tempie, bardzo wyraźnie, a jednocześnie dość cicho²². Każde zdanie, fraza, słowo jest wymawiane w tej samej dynamice. Można natomiast zauważyć pewną pieczołowitość w wymawianiu słów: „siedzę”, „naturalny” oraz zawahanie przy wymawianiu słów: „rezonans” i „widzieć”, trudnych do wymówienia dla kompozytora.

*1 (01'13–02'16)

Pierwsze odtworzenie wyjściowego tekstu nie różni się specjalnie od pierwowzoru. Recytowana przez Luciera treść jest nadal czytelna i wyraźna. Brak szumów czy zniekształceń. Jedyne co różni obie wersje, to występowanie w słowach rozpoczynających się od sylaby „re” delikatnego pogłosu. Czas trwania tego odtworzenia jest dokładnie taki sam jak wersji podstawowej.

*2 (02'16–03'29)

W sposób dostrzegalny zmienia się barwa recytującego głosu. Słuchacz ma wrażenie, że dochodzi on jakby z odleglejszego miejsca niż dotychczas. Przypomina to dźwięk wydobywający się z tunelu lub długiego korytarza. Pogłos staje się wyraźniejszy i nie występuje już tylko w przypadku słów rozpoczynających się na literę „r”, ale również na literę „s” (np. „semblance”). Treść jednak nadal pozostaje wyraźna.

*3 (03'40–04'43)

Następuje dalsza zmiana barwy głosu. Przypomina on teraz nie tyle dźwięk dochodzący z dużej odległości, ale raczej

dźwięk dochodzący z wnętrza tuby albo głębokiej studni. Pogłos zaczyna obejmować nie tylko pierwsze sylaby słów, ale i całe wyrazy. Poszczególne frazy tekstu nadal jednak są oddzielone wyraźną ciszą.

*4 (04'54–05'58)

Barwa głosu staje się ciemna i coraz bardziej przytłumiona, jakby słuchacza od recytatora oddzielała ściana. Pogłos wzmacnia się. Niektóre sylaby w obrębie słów stają się nieczytelne, niektóre też zlewają się ze sobą. Początki zdań i akapitów nadal są jednak wyraźne.



*5 (06'13–07'16)

Do pogłosu dochodzi zjawisko dudnienia niektórych sylab. Sylaby „re”, „se”, „spea”, „troy” zaczynają się wybijać na tle innych – są głośniejsze i bardziej dynamiczne. Głos nadal brzmi tak jakby wydobywał się z głębokiej studni. W toku całej recytacji, cztero- lub pięciokrotnie, pojawia się dyskretny, delikatny rezonans wysokich częstotliwości. Trudno jednak zorientować się o jakie wysokości chodzi i w którym dokładnie momencie się one pojawiają. Jest to jednak doskonale zauważalny, nowy muzyczny składnik całego procesu, który cicho „dźwięczy” na tle wymawianego tekstu.

*6 (07'32–08'35)

Rezonans wysokich częstotliwości staje się wyraźniejszy, rezonujące fale dźwiękowe pojawiają się na krótko, przy co drugim, trzecim słowie. Można też już określić wysokość tych dźwięków – to *fis*¹ i *ais*¹. Nie występują one jako współbrzmienie, ale pojawiają się na przemian, w postaci opadającej lub wznoszącej się tercji wielkiej. Początki słów i zdań są wyraźne, jednak ich środek coraz bardziej się zamazuje. Dla osób, które z tym tekstem miałyby kontakt po raz pierwszy mógłby być on lekko nieczytelny.

*7 (08'50–09'53)

Z toku całej recytacji wybijają się kolejne początki słów lub całe krótkie słowa: „any”, „hear”, „natural”, „resonance”, „not”, „regard”. Słowa te są głośniejsze, mocniejsze, ale wcale nie wyraźniejsze. Całości towarzyszy wrażenie ciągle obecnego pogłosu, który obejmuje swoim zasięgiem całą recytację. W tle delikatnie pobrzmiewają rezonujące tercje.

***8 (10'08–11'11)**

Głos Luciera przestaje przypominać naturalny głos ludzki, brzmi coraz bardziej sztucznie, jak dźwięk z syntezy mowy. Dodatkowe rezonujące tercje słyszalne są od początku recytacji aż do samego jej końca, a nie jak wcześniej – jedynie w środku zdań. Niektóre słowa zaczynają gwałtownie przebiegać z całych fraz, np. „going”, „any” – przypomina to przesterowanie dźwięku w głośnikach. Słowa te zaczynają drażnić, są chropowate, nieprzyjemne, a przede wszystkim nienaturalnie głośne. To przesterowanie stanie się kolejnym ważnym składnikiem całego procesu. Pod koniec recytacji wzbudzana jest dodatkowo długa, niska częstotliwość.

***9 (11'28–12'32)**

Tekst staje się coraz bardziej nieczytelny, zrozumiałe są już tylko początki zdań i akapitów. Trudno odnieść wrażenie, że treść ta jest recytowana przez człowieka. Całość po raz pierwszy zaczyna przypominać osobiwą „melodię” złożoną z dudnień, pogłosu, mieszaniny wysokich oraz niskich częstotliwości. „Melodia” ta narasta spokojnie, falowo, opadając zgodnie z podziałem na zdania lub frazy. Nie wydaje się ona agresywna albo drażniąca, przypomina raczej utwory ambientowe. Wydłuża się nieznacznie czas trwania odtworzenia w stosunku do wersji wyjściowej.

***10 (12'48–13'51)**

Pojawia się zauważalne „buczenie”, które emanuje od początku recytacji i ogarnia swym zasięgiem całe zdania. Recytowane frazy są kompletnie nieczytelne. Pojawiają się nowe, charakterystycznie „rozedrgane” fale dźwiękowe, których kształt przypomina kręgi rozchodzące się na wodzie. Po raz pierwszy można też zauważyć, że odtworzenie nie kończy się wraz z wymawianym na końcu wyrazem. Ostatniemu słowu towarzyszy wyraźny pogłos, który pobrzmiwa przez jeszcze około sekundę. Daje to wrażenie, że „melodia” pokoju pobrzmiwa jeszcze cicho po zakończeniu procesu recytacji.

***11 (14'07–15'12)**

Na tle pobrzmiwających wysokich częstotliwości (tercje) pojawiają się kolejne niskie tony. Ich czas trwania jest dłuższy niż czas trwania wysokich częstotliwości, wolniej też się wzbudzają i wygaszają. Rozchodzą się na całe frazy, a na ich tle pobrzmiwają odbicia innych dźwięków i drgania fal. Żadne z recytowanych słów nie jest czytelne.

***12 (15'28–16'33)**

„Melodia” częstotliwości staje się coraz wyraźniejsza. Można wyróżnić w niej dwie płaszczyzny: pierwsza obejmuje krótkie, szybkie wejścia wysokich częstotliwości dających razem współbrzmienie tercji, druga składa się wyłącznie z niskich tonów, które pojawiają się rzadziej, ale utrzymują dłużej. Głos Luciera (a raczej jego kolejną transformację) słychać na dalszym planie. Wyraźny jest także 2-sekundowy pogłos na zakończenie odtworzenia, przez co wydłuża się ono w stosunku do wersji podstawowej.

***13 (16'48–17'53)**

Na początku recytacji pojawiają się wyraźne przebiecia i przesterowania niektórych słów. Są one dość ostre i drażniące

– wręcz atakują słuchacza. Tempo ich narastania jest o wiele szybsze. Całość brzmi trochę tak, jak gdyby odpowiedzialny za nagranie inżynier dźwięku nie wyregulował ustawienia poszczególnych poziomów.

***14 (18'08–19'14)**

Fale dźwiękowe rozchodzą się coraz bardziej gwałtownie i niespokojnie. Są jakby poszarpane. Dudniące, niskie tony zaczynają dominować. Przesterowania wybijają się na długość ok. 2-3 sekund i są coraz bardziej nieprzyjemne dla słuchacza. Pojawia się nowa wysoka częstotliwość, która odpowiada dźwiękowi *d*¹. Dźwięk ten wraz z dźwiękiem *fis*¹ będzie tworzyć kolejny interwał tercji wielkiej. Poszczególne słowa zlewają się ze sobą, znikają momenty ciszy pomiędzy frazami tekstu obecne w kilku pierwszych odtworzeniach.

***15 (19'29–20'35)**

Do niskich, „buczących” tonów i przesterowanych dźwięków dochodzą szumy, które można opisać jako „zgrzytania”, „skwierczenia”, „trzaski”. Występują one głównie w pierwszej części recytowanego tekstu, ale nigdy na początku zdania czy frazy. W kolejnych wejściach owe zniekształcenia stają się coraz głośniejsze. Wzbudzają się łatwo, a także utrzymują coraz dłużej.

***16 (20'50–21'56)**

Pojawiające się długie bu czące tony i hałasy przypominają regulację odbiornika radiowego. Niskie tony dominują w całym utworze, spychając na dalszy plan recytację. „Skrzypienia” i „trzaski” pojawiają się też w drugiej części tekstu. Na tle tej „melodii” nieśmiało pobrzmiwają wysokie częstotliwości.

17* (22'12–23'18)

„Skrzypienia”, trzaski i rozmaite hałasy pojawiają się już od samego początku kolejnego odtworzenia. Niskie tony są obecne przez cały czas recytacji, od czasu do czasu się aktywują i stają przesadnie głośne. Koniec recytacji totalnie się zamyka i rozplywa. Pojawiają się też wyraźne drgania fal przy dźwiękach przesterowanych. Po raz pierwszy słuchacz może odczuwać chęć ściszenia głośnika.

***18 (23'34–24'41)**

Pogłos towarzyszący ostatniemu recytowanemu słowu pojawia się także na początku utworu. Zanim zniekształcony głos Luciera zacznie mówić poszczególne zdania, słychać coś w rodzaju delikatnego „buczenia”, które zapowiada rozpoczęcie kolejnego odtworzenia. „Trzaski” i przesterowania wzmacniają się, wzrasta ogólny wolumen brzmienia, wysokie rezonujące częstotliwości są słabiej słyszalne.

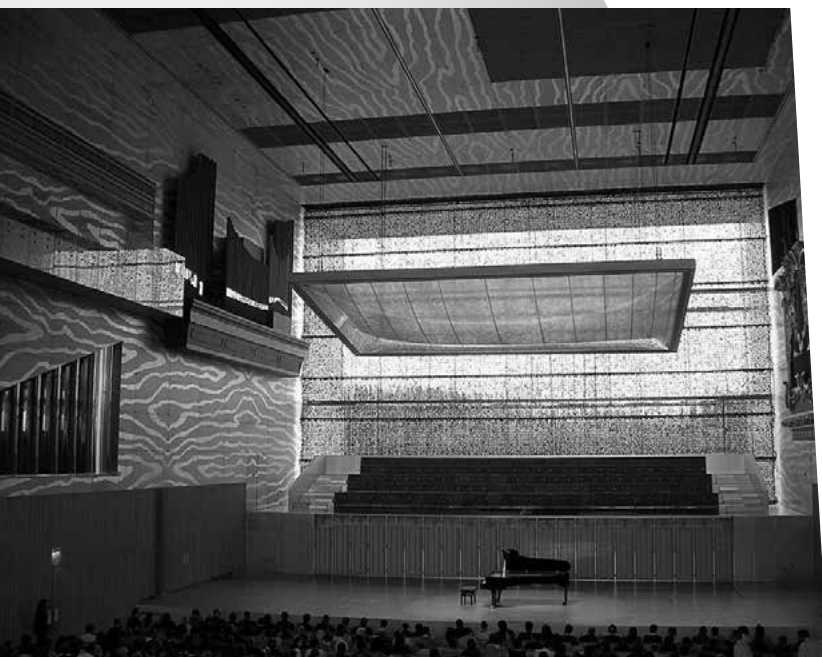
***19 (24'56–26'03)**

Dudnienia i przesterowania przechodzą jedne w drugie, „melodia” pomieszczenia raczej drażni, niż sprawia przyjemność. Wydaje się, że zostaje osiągnięty pułap maksymalnej głośności owych zniekształceń. Co ciekawe ostatnie pobrzmiwające niskie tony, zaczynają pod względem barwy przypominać dźwięk klarnetu. Coraz trudniej mówić o tekście wymawianym przez Luciera w kategoriach recytacji – z każdym nowym odtworzeniem coraz bardziej przypomina to niezrozumiały bełkot.



***20 (26'18–27'25)**

Zapowiadający recytację dźwięk pojawiający się na początku utworu, trwa już 2-3 sekundy. Przesterowane dźwięki i sylaby są nieprzyjemne, ale pod koniec odtworzenia lekko się wyciszają. Długość tego odtworzenia wydłuża się w stosunku do wersji pierwotnej o 4 sekundy (sic!). Głośność wzrasta do -15 dB (co pokazują wskaźniki aparatury odtwarzającej).



***21 (27'40–28'47)**

Niskie tony i buczące sylaby pod względem barwy zaczynają przypominać dźwięki wydobywane na jakimś prymitywnym aerofonie. Poszczególne tony mają jakby swoją własną artykulację, niektóre są szybsze i występują w gęstszych grupach, inne atakują ostro, raz na jakiś czas.

***22 (29'03–30'10)**

Pojawia się coraz więcej niskich tonów, które korespondują między sobą. Niektóre trwają aż 4-5 sekund. Muzyczna barwa pomieszczenia staje się coraz bardziej ciemna, posępna i zaczyna dominować w całym odtworzeniu.

***23 (30'26–31'33)**

Odtworzenie to w stosunku do poprzedniego zmienia się nieznacznie. Wydobywane niskie tony zaczynają przypominać pod względem barwy dźwięk niskiego fletu lub dijeridoo. Sporadycznie pojawiają się szумы, dość głośne.

***24 (31'49–32'57)**

Na tle niskich tonów przypominających dźwięk dijeridoo aktywują się wysokie częstotliwości – do obecnych wcześniej *ais*¹, *fis*¹, *d*¹ dochodzi też dźwięk *dis*¹, który razem z dźwiękiem *ais*¹ da odległość kwinty, kolejny charakterystyczny dla całego procesu interwał. Słychać podział na dwa odmienne plany muzyczne: obszar dźwięków jasnych, delikatnych i niskich, masywnych. Zdają się one współistnieć bez dominacji któregoś środowiska. Całe odtworzenie przybiera kształt następujących po sobie kilku fal.

***25 (33'13–34'20)**

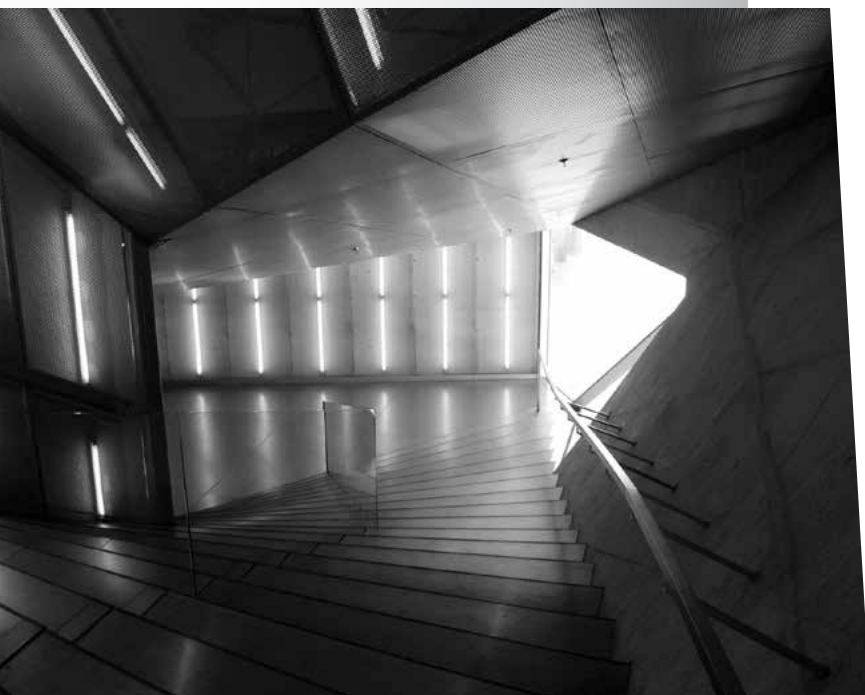
Wcześniejszy podział na dwa plany staje się mniej wyraźny. Nadal wzrasta wolumen brzmienia, redukowane są chropowato brzmiące częstotliwości. Plamy barwne, buczenia, drgające dźwięki, zlewają się ze sobą i mieszają. Wszystko przepływa, tworząc całość z wyraźnym uspokojeniem na początku i końcu odtworzenia. Pojawia się natomiast wrażenie różnic w dynamice pomiędzy poszczególnymi kanałami: dźwięki dochodzące z lewej strony wydają się głośniejsze niż dźwięki dochodzące ze strony prawej.

***26 (34'35–35'44)**

Wolumen „melodii” pomieszczenia osiąga punkt szczytowy. Kontrasty pomiędzy dźwiękami są bardzo wyraźne.

***27 (35'59–37'09)**

Melodia zaczyna się uspokajać. Poszczególne zmiany są dyskretniejsze, zmniejsza się liczba



Casa de Musica w Porto, Rem Koolhaas, 2001-2005

wybijających się tonów czy przesterowanych dźwięków. Nadal niektóre tony emitują fale o nieregularnym kształcie, ale nie drażni to słuchacza jak kiedyś. Jedna barwna plama przechodzi w drugą.

*28 (37'23–38'31)

Poszczególne częstotliwości brzmia delikatniej, nie ma obecnych wcześniej dźwiękowych kontrastów. „Melodia” pomieszczenia na powrót przypomina utwory ambientowe; jest miła i przyjemna, a przy tym niezwykle złożona.

*29 (38'47–39'56)

Niskie tony nie brzmia tak długo i tak agresywnie jak wcześniej. Wyraźne pozostają wysokie tony, pobrzmiwające w postaci rozłożonych trójdźwięków, tercji czy kwint. Ma się wrażenie wyrównania poziomów. Pogłos na koniec wydłuża się do 5 sekund. Wszystko zmierza w stronę jeszcze większego uspokojenia.

*30 (40'11–41'21)

W ogóle nie słychać już, że odtworzenie rozpoczyna recytacja głosu. Odczuwa się jedynie wstępną falę dźwiękową, która inicjuje kolejne dźwiękowe interakcje. Melodia pobrzmiwa sama w sobie, nic jej nie ogranicza i nie przeszkadza.

*31 (41'35–42'49)

„Melodia” pokoju jeszcze bardziej się uspokaja. Zanikają dudnienia, pozostaje tylko pogłos na końcu utworu i preludium szumowe na początku.

*32 (43'01–44'11)

Słuchacz może już kontemplować czystą melodię pokoju, bez żadnych niepotrzebnych zniekształceń. Czas trwania ostatniego odtworzenia w stosunku do wersji pierwotnej wydłuża się o prawie 7 sekund.

Podsumujmy teraz informacje jakie udało się zebrać o tym, co dzieje się w toku całego muzycznego procesu *I Am Sitting in a Room*:

- pojawiają się zestawy charakterystycznych dla danego pomieszczenia interwałów;
- pojawiają się przesterowania dźwięków;
- pojawiają się dźwięki o charakterze perkusyjnym: szumy, dźwięki „buczące”;
- niektóre dźwięki przypominają barwę rzeczywiste instrumenty;
- zmienne jest tempo występowania danego elementu i jego późniejszych transformacji;
- wydłuża się pogłos i czas trwania kolejnych odtworzeń;
- pojawia się pogłos z przodu recytacji;
- od 18 odtworzenia wydłuża się stopniowo czas trwania kolejnych „cegiełek”;
- wydłużają się też przerwy pomiędzy kolejnymi odtworzeniami;
- „melodia” pokoju ma swój kształt, też zmienny – raz rozchodzi się falami, innymi razem w postaci jednej fali;
- zanim recytacja zostaje przetransformowana w mowę, zmienia się jej barwa – głos staje się nie tylko nieczytelny, ale sztuczny, wręcz komputerowy.

Analiza spektralna

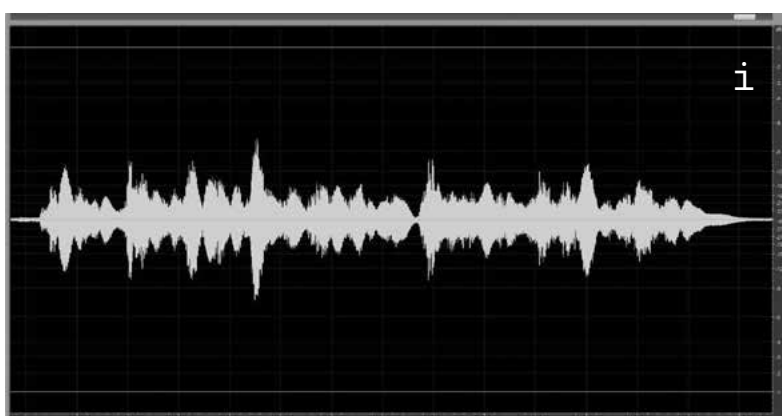
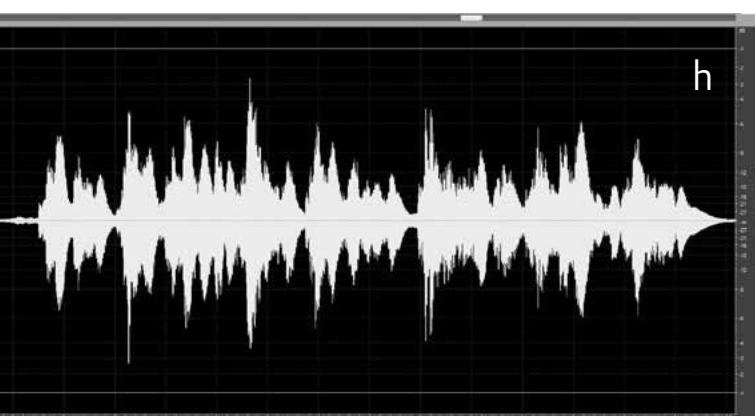
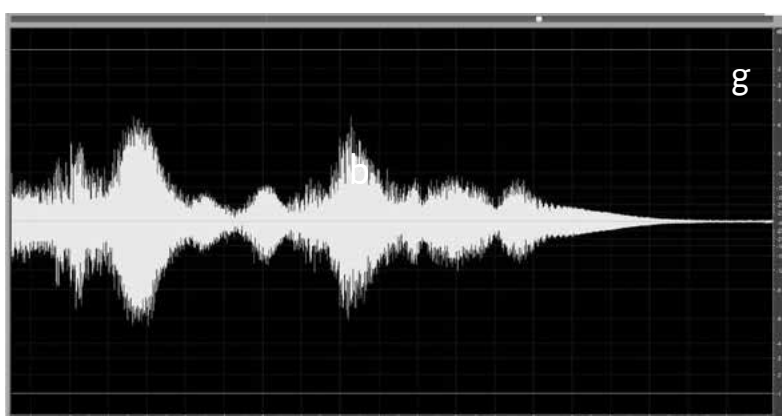
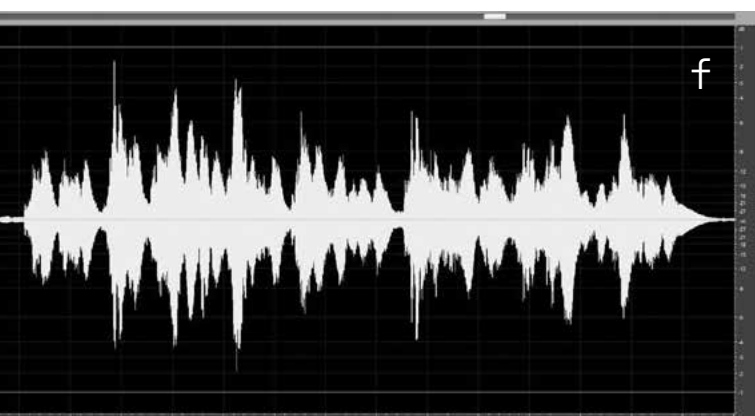
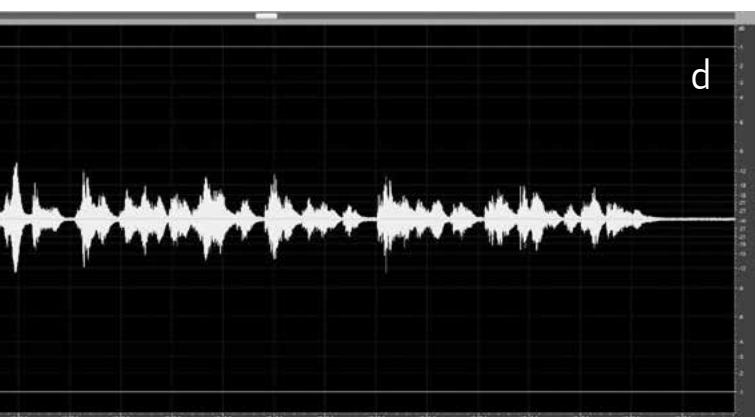
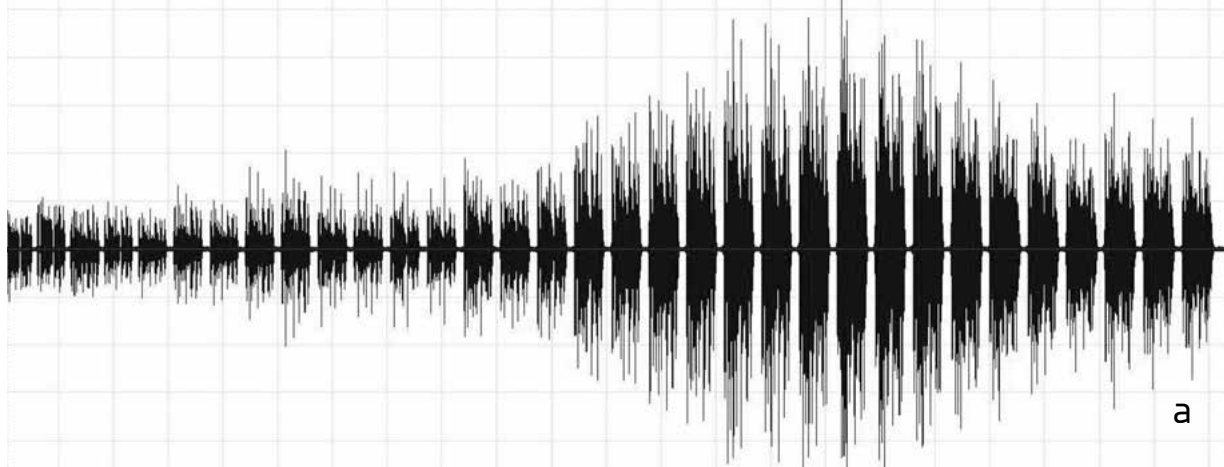
W prezentowanych przykładach użyłam dwóch typów spektrogramów, gdyż jeden niezwykle klarownie pokazuje zmiany dynamiczne, natomiast drugi – strukturę harmoniczną. Istotną cechą przytaczanych przykładów jest ich tzw. okno, czyli ramy określające dokładność analizy. Można to przyrównać do wielkości przybliżenia w mikroskopie. Ramy tego okna wyznaczają: częstość próbkowania (tu: 16192 razy na sekundę), zakres czasowy próbki (tu: różnie, od 20 sekund do 44 minut; patrz – oś pozioma na dole) oraz zakres częstotliwościowy (tu: różnie, od 0-560 Hz, przez 0-1250 Hz po 0-16000 Hz) lub dynamiczny (tu: całość skali 0-130 dB). W tym ostatnim aspekcie oś wykresu oznaczona symbolem $-\infty$, opisuje nieskończenie ciche dźwięki. Dolny i górny rejon wykresu odpowiada dwóm kanałom stereofonicznej wersji omawianego nagrania. Do analizy spektralnej użyłam programów DVD Audio Extractor w celu dwukanałowej kompresji materiału zawartego na pięciokanałowej płycie ZKM oraz próbnej wersji programu Adobe Audition 3.0.

Etap I – Analiza obwiedni

W poniższej analizie skoncentruję się przede wszystkim na dwóch aspektach rozwoju dzieła: czasowym rozkładzie amplitudy dynamicznej dźwięku, czyli tzw. obwiedni oraz jego strukturze harmonicznej. Analizując pierwszy aspekt można – przy możliwie szerokim oknie próbkowania – przedstawić cały utwór w postaci szeregu 32 odtworzeń na jednym obrazie [a]. Analizując ten obraz, od zauważa się ogólną dynamiczną dramaturgię utworu: narasta ona w dwóch falach. Pierwsza rozchodzi się od poziomu ok. -20 dB przy odtworzeniu *1 do ok. -11 dB przy odtworzeniu *9, a następnie opada do poziomu ok. -14 dB. Druga fala osiąga kulminację przy odtworzeniu *23: natężenie dźwięku w tym miejscu to ok. -2 dB, potem słabnie ono do ok. -13 dB. Warto zauważyć – co widać na zbliżeniu ilustracji – że rozkład amplitudy różni się w zależności od kanału; przy analizie pełnej ośmiokanałowej wersji dostępnej w archiwach ZKM obserwacje mogłyby być jeszcze bardziej interesujące.²³

Przyjrzyjmy się czterem etapom tego aspektu rozwoju dzieła. W odtworzeniu *1 poszczególne frazy tekstu Luciera są wyraźnie od siebie ograniczone niemal absolutną ciszą [b]. Ich szczyty dynamiczne nie są znacznie oddalone od nizin. Całość recytacji ma spokojny przebieg i kolejne zdania nie różnią się istotnie od siebie pod względem amplitudy. Widać wyraźnie delikatne różnice w obwiedni (dynamiczny rozkład natężenia w czasie) różnych wypowiedzanych słów, szczególnie na powiększonym fragmencie tego odtworzenia [c]. Po konkretnych słowach amplituda szybko i skokowo opada.

Gdy porównamy odtworzenie *1 z odtworzeniem *13 od razu zauważymy różnice w szeregu aspektach [d]. Po pierwsze, kontrasty dynamiczne między fragmentami tekstu są podbite i zwiększone. Po drugie, amplituda odtworzenia *13 między frazami nie spada do cisy, lecz ciągle zachowuje wartość dodatnią. Świadczy to niewątpliwie o akumulacji szumów (czyli dźwięków nieharmonicznych). Po trzecie, granice między frazami zaczynają powoli zanikać, gdyż brak jest głębokich wcięć w obwiedni. Po czwarte, dynamika po kolejnych słowach bynajmniej nie opada skokowo, lecz płynnie i na dość długim okresie czasu. Tę ostatnią różnicę najlepiej zaobserwować na zbliżeniu końcówki odtworzenia *13 [e].



*1

Prześledźmy teraz, jak przedstawia się sytuacja w odtworzeniu *23. W jego kulminacji kontrasty między kolejnymi zgłoskami i frazami sięgają ekstremum [f]. Nie ma ani jednego momentu zbliżonego do ciszy; nawet największa przerwa w drugiej połowie recytowanego tekstu ma amplitudę bliską -25 dB. Do równie ciekawych wniosków można dojść, analizując zbliżenie tego odtworzenia [g]. Zbliżenie to ujawnia obecność sporego, 5-6-sekundowego pogłosu, który występuje po zakończeniu końcowego fragmentu tego odtworzenia. Podobnie też przed początkiem odtworzenia można zaobserwować wyraźne preludium szumowe, będące efektem kumulowania się dźwięków z poprzednich „odegrań”. Interesujące różnice w dyspozycji wierzchołków dynamicznych z górnej i dolnej połowy wykresu szczególnie dobrze widać w zestawieniu obwiedni z *23 z obwiednią z *22 [h]. Pierwszy szczyt wypada w obwiedni *22 w prawym kanale (dolna część wykresu), podczas gdy w następnym odtworzeniu – wyraźnie w lewym (górną część wykresu). Podobne różnice zachodzą w kształcie amplitud występujących w drugiej połowie frazy.

*13

Przyjrzyjmy się teraz, co dzieje się w ostatnich odtworzeniach utworu. Przyglądając się obrazowi odtworzenia *32, widzimy, że mimo pozornie niższej dynamiki i uspokojenia, pewne procesy dalej są kontynuowane [i]. Przede wszystkim obwiednię tę cechują mniejsze kontrasty wewnętrzne. To jednak nie jedyna różnica. Gdy w odtworzeniu *1 kontrasty te realizowane były w niższej dynamice oraz z wyraźnymi pauzami i momentami ciszy, w przypadku odtworzenia *32 mamy do czynienia z bardziej monolitycznym, ujednoliconym przebiegiem pozbawionym wewnętrznych kontrastów. Ponadto, gdy porównamy wierzchołki dynamiczne odtworzenia *32 z wierzchołkami dynamicznymi odtworzenia *23, zauważymy, że ich następstwo jest zupełnie inne. Wypadają one w innych miejscach; podobnie dzieje się w toku kolejnych odtworzeń Lucierowskiej frazy. Jest to dobitny przykład dalszych interferencji i nakładania się fal. Na tej podstawie można stwierdzić, że dynamika każdego odtworzenia i ogólnego rozwoju utworu zatem jest ciągle zmienna i nieprzewidywalna. Konsekwentnym efektem rozwoju dzieła jest natomiast jeszcze bardziej wydłużony pogłos oraz proces wygasania dźwięków, co potwierdza moje obserwacje poczynione w trakcie analizy opisowej.

*23

Etap II – Analiza widma

Przechodząc do analizy spektralnej, należy przede wszystkim jasno zdefiniować parę zjawisk. Po pierwsze, widma harmoniczne, typowe dla większości instrumentów i samogłosek ludzkiej mowy, przejawiają się na spektrogramie w postaci powtarzalnej poziomej struktury prążkowej. Na wykresach takich jak *1 widać także mniej regularną prążkową strukturę widm głosu Luciera. Od razu trzeba zastrzec, że w spektralnej analizie głosu ludzkiego – zwłaszcza mówionego, a nie śpiewanego – klarowny obraz harmoniczny zakłócają szumowe ze swej natury spółgłoski. Stąd nawet jeśli powiększymy okno [j], to zauważymy, że wysokości poszczególnych fraz są zamazane (tony podstawowe wahają się od 100 do 160 Hz). Na zbliżeniu [k] widać także specyficzną, subtelną melodię Lucierowskiego tekstu, z pewnymi powtarzającymi komórkami i z wyraźnymi różnicami między wysokościami.

*32

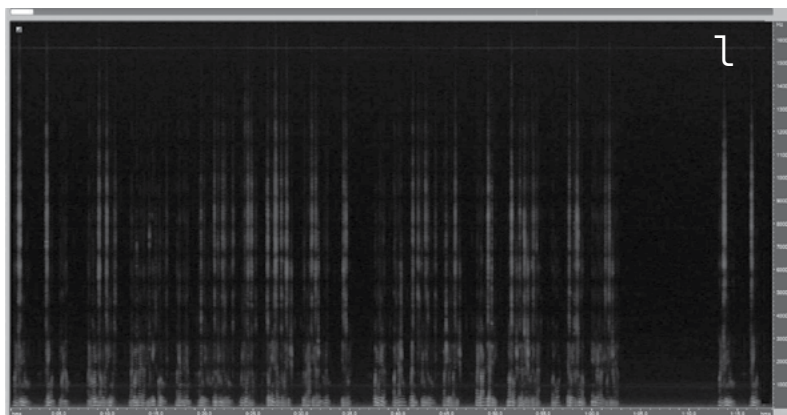
Warto porównać odtworzenie *1 z odtworzeniem *5, w oknie obejmującym niemal całość słyszalnych częstotliwości, do 16000 Hz [l], [m]. Zauważymy wówczas, że odbywa się istotna redukcja wyższych składowych. Choć od początku słabe (typowa własność mówionego języka), w odtworzeniu *1 sięgają one jednak aż do częstotliwości 14000 Hz, a ich wstążkowa struktura ujawnia w pełni formanty²⁴. W odtworzeniu *5 widma te sięgają co najwyżej 8000 Hz, a ich amplituda jest wyraźnie słabsza. Żadnych wątpliwości co do kierunku tego dalej postępującego procesu nie pozostawia szeroki obraz kulminacyjnego odtworzenia *23 [n] – na przestrzeni 15 minut zakres częstotliwości ogranicza się w nim jedynie do 1000 Hz! Spowodowane to jest wspomnianą interferencją, ale i pochłanianiem słabszych sygnałów.

W optymalnym dla omawianego dzieła zakresie do 1250 Hz można dostrzec wszystkie niemal istotne zjawiska. Porównajmy w tym celu obrazy *1 [k], *5 [o], *13 [p], *23 [r] i *32 [s]. Po pierwsze, wszystkie brzmienia odtwarzanego na nowo głosu, rozciągają się w czasie, tracą charakterystyczną dla głosu obwiednię i postać, co wizualnie przypomina sugestywne rozplaszczanie – przebiegi z *1 przypominają swoim kształtem strukturę zębówatą, przebiegi z *32 mają natomiast postać horyzontalną, bardziej płaską. Słuchacz odbiera ten głos jako bardziej nienaturalny, traci barwę i specyfikę bo zmienia się jego obwiednia. Co istotne, w tym planie na wykresie spektralnym jest mniej dostrzegalna kulminacja dynamiczna w *23 – nie stanowi ona ani apogeum tego procesu, ani nie zmienia jego kierunku. Po drugie, spektralny obraz potwierdza obserwację z obwiedniowego – różnice między dźwiękami stają się coraz mniejsze, zaczynają one na siebie nachodzić, przenikać, przepływać. Tu kluczowe są zwłaszcza pierwsze powtórzenia: różnica między *1 a *5 jest znacznie wyraźniejsza niż między *23 a *32. Ta zmiana dotyczy także, po trzecie, struktury samych widm. Są one coraz bardziej skoncentrowane w jednym, coraz węższym zakresie częstotliwości, zamiast rozprzestrzeniać się wysoko w górę skali. Pod tym kątem szczególnie znamienne jest przejście od *5 do *10: cała energia akustyczna koncentruje się w paśmie 100-600 Hz, a nie tak jak wcześniej między 100 a 8000 Hz. Co ciekawe, rozwój tej energii akustycznej w czasie bardziej przypomina model obwiedni znany z widm instrumentalnych niż z głosu ludzkiego. W odtworzeniu *32 bardziej klarowna jest cała struktura obwiedni, a nie tylko moment ataku pojedynczego dźwięku jak w poprzednich odtworzeniach. Charakterystyczne jest natomiast powolne wybrzmiewanie każdego dźwięku, zupełnie obce typowej mówionej samogłosce (jakby po każdym słowie występowało swoiste *diminuendo*). Jest to efekt długiego nakładania się o wiele krótszych obwiedni głosowych, których przesunięcia, sumowanie, odejmowanie, interferowanie, doprowadziło do tej iście syntetycznej i dziwnej dynamiki.

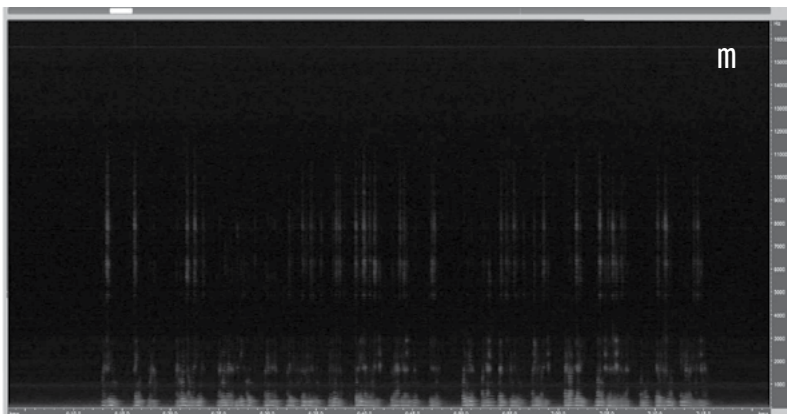
Dynamika ta, jeśli ujęta wertykalnie, a nie horyzontalnie, zupełnie inaczej rozkłada się również między poszczególnymi składowymi w danym momencie. Należy bowiem pamiętać, że dźwięki różnicują się dynamicznie nie tylko w aspekcie czasowym (obwiednia dźwięku), ale także w wymiarze częstotliwościowym: różne rejony częstotliwości mogą mieć różną dynamikę. W każdym dźwięku występują pewne obszary (składowe harmoniczne) podkreślane w szczególnie sposób.

To zjawisko kluczowe w percepcji barwy instrumentu czy głosu. W przypadku kolejnych odtworzeń pierwotnego tekstu Luciera można zauważyć, że coraz bardziej uwypuklany jest zwarty obszar między 100 a 150 Hz - kulminację znajdzie to zwłaszcza w odtworzeniu ***23**. Ten aspekt warto prześledzić na jeszcze dokładniejszym zbliżeniu (0-560 Hz) w powtórzeniach ***5 [t]**, ***13 [u]**, ***23 [v]** i ***32 [w]**. To, co w tych zbliżeniach uderza, to dość nieoczywisty kierunek zmian. Jak można było przewidzieć, klarowna struktura prążkowa z oddzielonymi pasmami zamazuje się. Bezpośrednim rezultatem tego jest występowanie szumu i dudnień, niemniej ujawniają się także inne struktury harmoniczne, nieobecne w wyjściowych widmach. I tak w ***23** i ***32** ponad i między szumowymi dolnymi rejonami, klarowne staje się widmo 100-180-290-360-450-540 Hz. Jeszcze bardziej intryguje jego status – widmo to silnie sugeruje obecność tonu podstawowy 90 Hz.²⁵ Nigdzie go jednak nie znajdziemy, a pierwszy i trzeci składnik widma są przesunięte od harmoniczných o 10 i 20 Hz, co w tych rejestrach jest przesunięciem znaczącym. Mimo to, ucho ludzkie wedle prawideł tonów kombinacyjnych i tak odbiera silne wrażenie spektrum harmonicznego o fundamencie 90 Hz, około *F* podwyższonego o 1/4 tonu. Ponieważ faktyczne częstotliwości są na dole przesunięte w górę, stąd w efekcie poczucie występowania dźwięku *Fis*, o którym wspominałam przy okazji analizy opisowej poszczególnych odtworzeń.

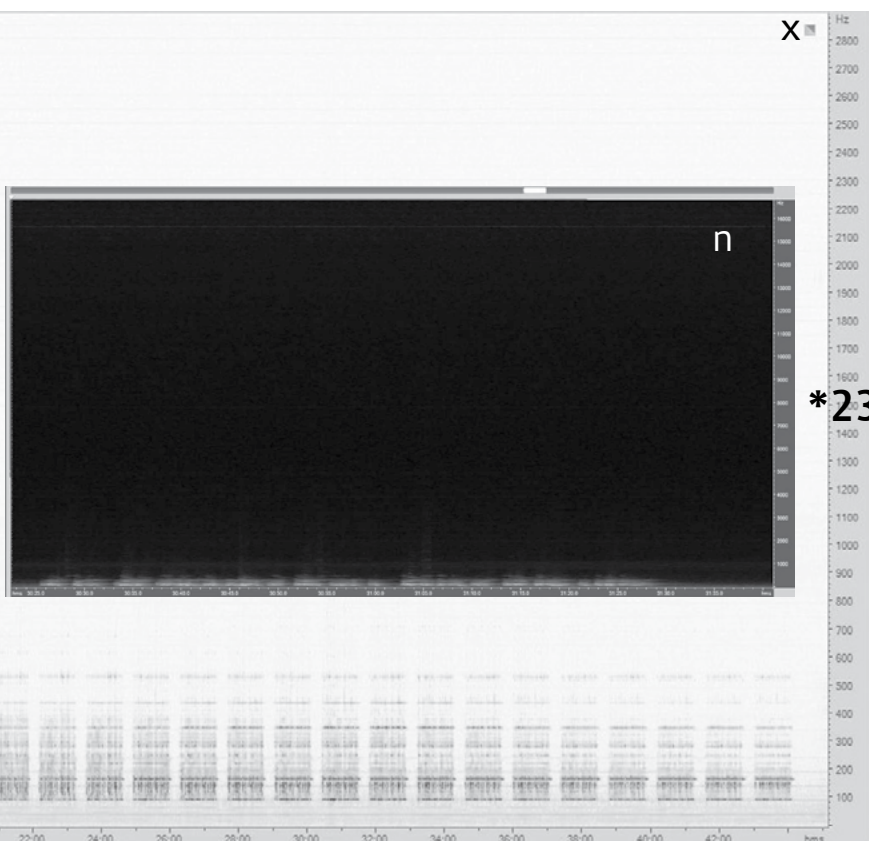
Pozostaje pytanie, jak wytworzyło się to widmo – jak pokazuje szereg obrazów między ***13** a ***32** – zasadnicze dla całego utworu? Musi ono być objawem wielokrotnie podkreślanej przez Luciera swoistej melodii danego pomieszczenia. W wypadku wielokanałowej i wielopokojowej realizacji ZKM, możemy mówić wręcz o statystycznie uśrednionej melodii, niejako wypadkowej oddzielnych ośmiu różnych być może widm, które w efekcie nałożenia i montażu zaowocowały w tej właśnie postaci. Cały proces można zobaczyć na możliwie ogólnym obrazie **[x]**. Widać tu zarówno horyzontalne, jak i wertykalne zmiany w dystrybucji energii akustycznej w widmach; stopniowe ograniczanie zakresu częstotliwości w dół; stopniowe kumulowanie szumów w niskich rejestrach; wreszcie wysoka regularność i podobieństwo przebiegów na bardzo ogólnym poziomie. To wszystko potwierdza pierwszą intuicję, że w dziele tym mamy do czynienia z bardzo specyficznym, autorskim i szumowym, ale jednak minimalizmem.



*1



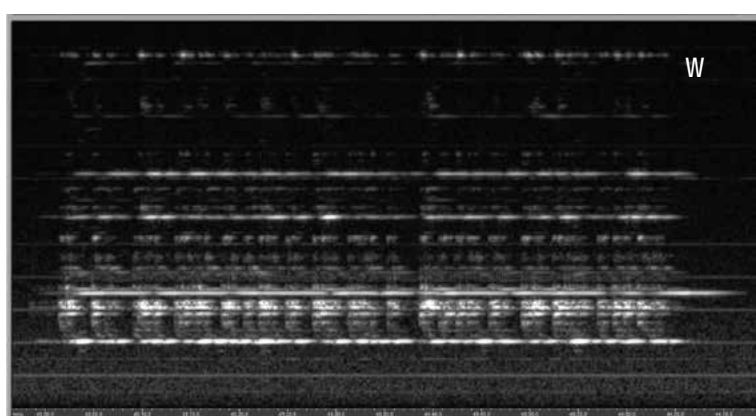
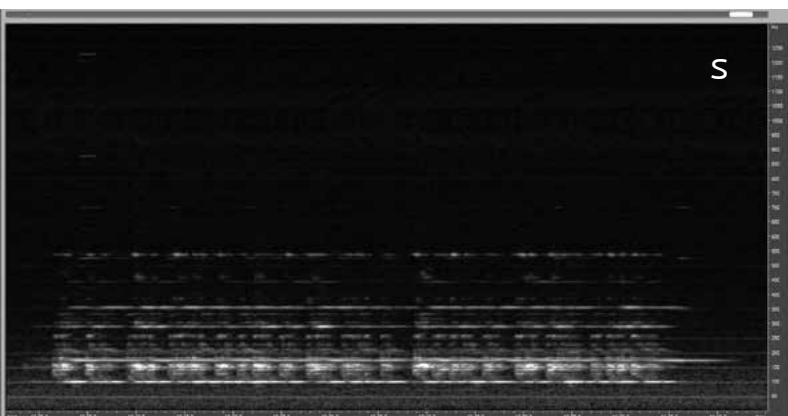
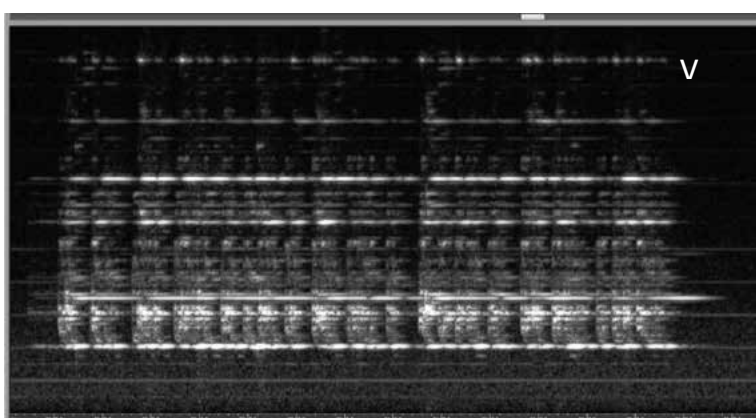
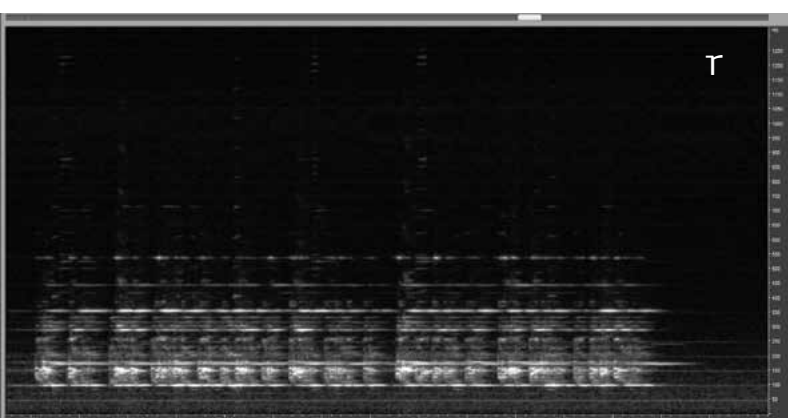
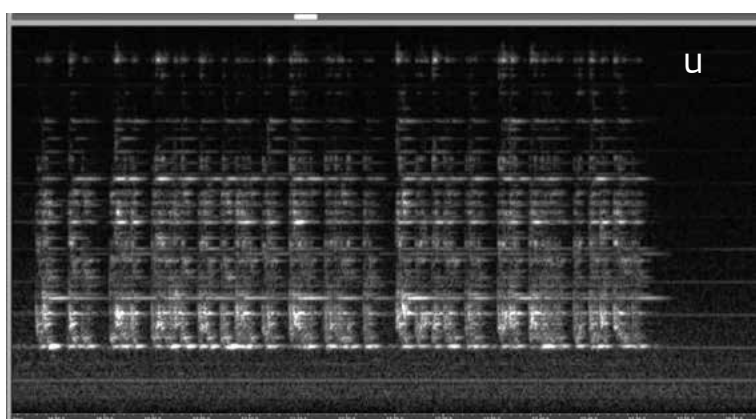
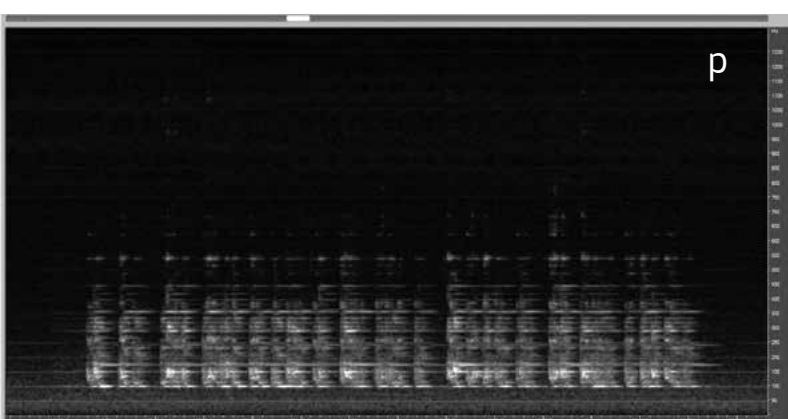
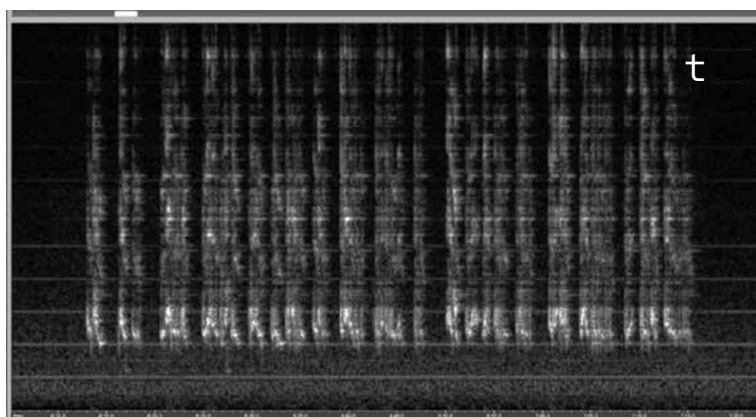
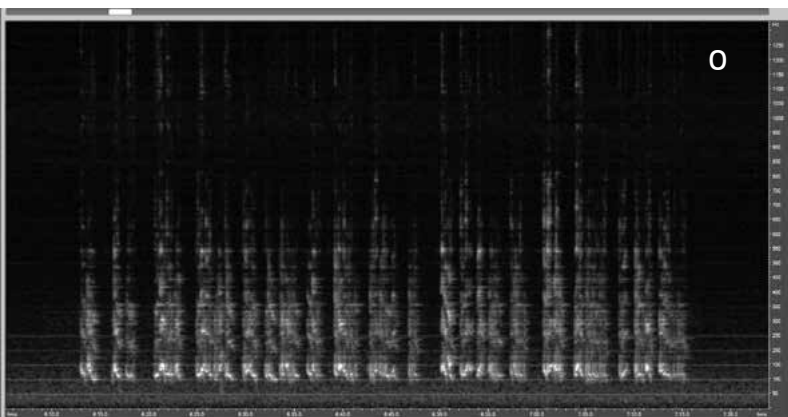
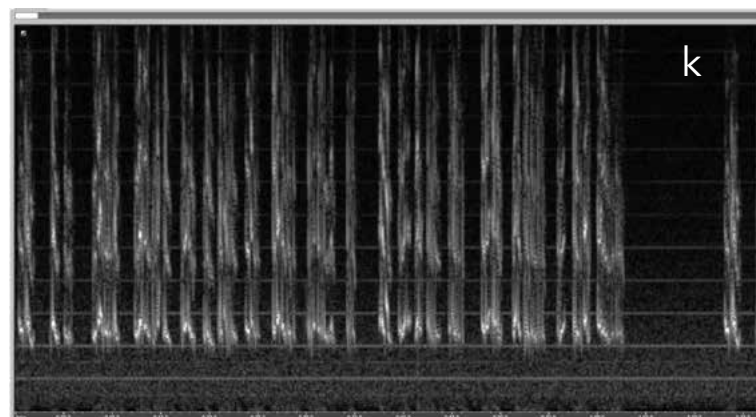
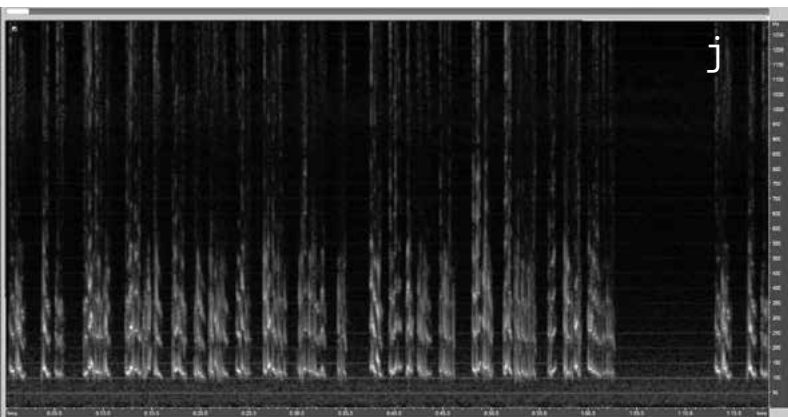
*5



*13

*23

*32



Podsumowanie

Istota utworu polega więc, po pierwsze, na skupieniu uwagi słuchacza na akustycznych właściwościach konkretnej przestrzeni. Lucier chce przede wszystkim uświadomić odbiorcy, że każda przestrzeń może przynieść niezwykle, właściwe tylko dla siebie doznania słuchowe, nawet jeśli wcześniej wydawała się martwa i niema. Potwierdzają to słowa samego kompozytora, który w jednym z wywiadów podkreśla, że „nie jest zainteresowany charakterystyką rezonującej przestrzeni w znaczeniu naukowym tak bardzo jak otworzeniem sekretnych drzwi do dźwiękowych sytuacji, których się doświadcza w pokoju”²⁶. Rewolucyjność utworu polega również, po drugie, na wyrwaniu odbiorcy z jego dotychczasowych, słuchowych przyzwyczajęń. W przypadku *I Am Sitting in a Room* nie może się on skupić na melodyjnych tematach, zmiennej harmonii czy ogólnej formie utworu. Powinien za to starać się wychwycić drobne brzmieniowe zmiany, jakie zachodzą pomiędzy kolejnymi odtworzeniami pierwotnego tekstu. Liczy się także zmiana sytuacji psychicznej, w jakiej znajdują się słuchacze – do sali koncertowej, traktowanej jako przestrzeń publiczna zaproszona zostaje przestrzeń prywatna.

Wedle Luciera forma utworu jest linearna i kumulatywna, zmienia się z przetworzenia na przetworzenie, dopóki nie osiągnie punktu uniemożliwiającego powrót. Żeby jednak doszło do przekształcenia się tekstu w melodię pokoju musi dojść do kilkudziesięciu takich odtworzeń. Lucier zdawał sobie sprawę z tego, że technologia lat 70. umożliwia łatwiejsze bądź szybsze przejście pomiędzy tym, co dzieje się na początku *I Am Sitting in a Room*, a jego końcowym efektem brzmieniowym. Jednak interesował go sam proces, pokazanie, jak owe zmiany zachodzą krok po kroku. „Często ludzie nie rozumieją samego procesu. Myślą, że ta sama mowa jest dublowana z jednego magnetofonu na drugi i z za każdym razem jakoś kopii lekko się psuje. Ale to nie o to chodzi, to jest odtwarzanie mowy ponownie w przestrzeni. Sygnał wychodzi w przestrzeń ponownie i ponownie – to nie przebiega wyłącznie elektronicznie, ale również akustycznie”.²⁷ Kolejne znaczenie dzieła polega więc, po trzecie, na pokazaniu poszczególnych szczebli procesu zamazania mowy i przekształcania jej w muzykę.

W jednym z wywiadów Lucier podkreśla też, że *I Am Sitting in a Room* było w pewnym sensie dla niego dziełem przełomowym. „Leżące u podstaw utworu myślenie o dźwięku w kategoriach mierzalnych długości fal, zamiast o dźwięku niskim i wysokim, zmieniło całą moją ideę muzyki z metafory w konkretny fakt i w rzeczywistości, połączyło mnie z architekturą”.²⁸ Gdy kompozytor uświadomił sobie fakt, że każdy pokój ma swoją wewnętrzną, ukrytą melodię, czuł się jak twórca, którzy po raz pierwszy odkryli alikwoty. Wspomina także, że w jego czasach rozpoczyna się komponowanie ze świadomością architektury, z myśleniem o architekturze i bardzo się cieszy, że jest jednym z tych, którzy biorą udział w tego typu eksperymentach.

Lucier jest jednak wielkim kreatorem przestrzeni, demiurgiem, który chce zmieniać to, z czym się styka, gdyż uważa to za niedoskonałe. Kompozytor przybiera postawę pokornego badacza, który nie tyle wymaga, ile stara się wykozystać to, co zastaje, minimalnie zmieniając to, co jest. *I Am Sitting in a Room* nie zniekształca też wybranej przestrzeni

ale raczej budzi ją do życia. Takie działanie i postawa przypomina w pewnym sensie podejście Cage'a: podobnie jak on zwraca uwagę na to, co zazwyczaj umyka i jest niesłyszane. Okazuje się, że wystarczy bardzo prosty zabieg, żeby to usłyszeć. Użyty w dziele Luciera warsztat elektroakustyczny jest dość prymitywny jak na lata 70., nie o te fetysze jednak Lucierowi chodziło.

Dla kompozytora liczy się sama transformacja i odkrywanie oraz – co niezwykle ważne – możliwość późniejszej realizacji utworu przez innych. *I Am Sitting in a Room* zostało niewątpliwie pomyślane jako dzieło z kategorii: „zrób to sam”. Słuchacz może ten utwór wykonać w dowolnym miejscu (w domu, w szkole, u znajomych, w pracy), przy czym sala koncertowa jest tu najmniej oczywistym wyborem. Utwór Luciera jest rodzajem przepisu – kompozytor zostawia pewne ramy, które słuchacz powinien wypełnić, ale to odbiorca sam decyduje, jak ma to zrobić, podczas gdy kompozytor go do tego zachęca. Wiele cech łączy takie podejście z zasadami leżącymi u podstaw muzycznej instalacji: nie liczy się tu ani partytura, ani struktura; nie forma i nie realizacja skomplikowanej idei. Wszystko zostaje sprowadzone do pokazania jednego procesu – przejścia z mowy do muzyki. I Lucier pokazuje, że może to być naprawdę piękne i niezwykle.

Eliza Orzechowska

Ten i poprzedni tekst stanowi zredagowaną i skróconą wersję II i III rozdziału pracy magisterskiej autorki o muzyce przestrzennej napisanej pod opieką prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek na Instytucie Muzykologii UW we wrześniu 2008 roku.

- 1 Zob. K. Antosiewicz, *Subiektywny przewodnik po sztuce dźwięku*, „Glissando” nr 8/2006, ss. 15-17.
- 2 Zob. J. Goebel, *I Am Sitting in a Room: ZKM-Version*, [w:] Książeczka dołączona do płyty DVD *Surround Music*, Wergo 2004, ss. 21-33.
- 3 K. Antosiewicz, *Subiektywny przewodnik...*, dz. cyt., s. 15.
- 4 W tekście Luciera chodzi o słowo „generation” – z ang. generacja, produkcja. W dalszych akapitach tego rozdziału będę stosować określenie „odtworzenie”. Doskonale oddaje ono charakter czynności wielokrotnie wykonywanej w trakcie trwania utworu.
- 5 A. Lucier, *I Am Sitting in a Room* na głos i taśmę elektromagnetyczną (1969), [w:] Alvin Lucier, *Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*, MusikTexte, Köln 1995, s. 322, zachowano oryginalny podział tekstu na akapity.
- 6 Do takich wersji należy wykonanie z 2000 roku zrealizowane przez Burnsa. W tej wersji *I Am Sitting in a Room* trwało 30 minut, a tekst pierwotny został odtworzony 20 razy. Inną wersją była 24-godzinna realizacja z Ohio, w której tekst wyjściowy odtworzono setki razy [por. Ch. Burns, *I Am Sitting in a Room by Alvin Lucier (real-time realization from 2000)*, na: www.ccrma.stanford.edu/~cburns/realizations/lucier1.html].
- 7 D. Simon, *Every Room Has Its Own Melody* (Inter-

- view with Alvin Lucier), [w:] Lucier, *Reflections...*, dz. cyt., s. 98.
- 8 Zob. D. Simon, *Every room...*, dz. cyt., s. 98.
- 9 N. Collins, *Alvin Lucier's I Am Sitting in a Room (notes for CD, re-release)* Lovely Records, [na:] www.nicolascollins.com/Writing_subfolder/web-Sitting_in_a_room.htm, (15.06.2008).
- 10 Materiał został nagrany na magnetofon Nagra z użyciem dynamicznego mikrofonu Electro-Voice 635 i utworzony w jednym kanale magnetofonu Revox A 77, wzmacniacza Dynaco oraz głośników KLH Model Six.
- 11 D. Simon, *Every room...*, dz. cyt., s. 100.
- 12 Ch. Burns, *I Am Sitting...*, dz. cyt.
- 13 Zob. A. Lucier, *Program Proposal for Pepsi-Cola Pavilion (1972)*, *Reflections...*, dz. cyt., ss. 426-429.
- 14 D. Simon, *Every room...*, dz. cyt., s. 96.
- 15 Tamże, s. 98.
- 16 Lucier zaczął przywiązywać wagę do charakterystyki swojego głosu, grając w trylogii filmowej Georga Mnupelliego *Dr. Chicago* (1968-1971). Zwrócił wówczas uwagę, że jego jąkanie nadaje mowie bardzo charakterystyczny rytm i styl, który nie jest właściwy nikomu innemu. Kompozytor zauważył także, że wszyscy ludzie, bez względu na to, czy mówią poprawnie czy nie, niepokoją się o swoją mowę i o to, jak będą odbierani przez innych.
- 17 J. Goebel, *I Am Sitting in a Room: ZKM-Version*, [w:] Książeczka dołączona do płyty DVD *Surround Music*, Wergo 2004, s. 28.
- 18 M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, PWM, Kraków 1997, s. 16.
- 19 Tamże, s. 17.
- 20 Tu i dalej: D. Simon, *Every room...*, dz. cyt., ss. 96, 100.
- 21 Oprócz utworu Alvin Luciera na płycie *Surround Music* znajdują się również: *Medusa* Ludgera Brumera oraz kolektywna improwizacja *Fiber Jelly*, por. J. Topolski, *Znać Każdy Musi - ZKM, Karlsruhe*, recenzje CD i DVD, „Ruch Muzyczny” nr 7/2008.
- 22 Sposób czytania tekstu przez Luciera budzi u słuchaczy różne odczucia. Niektórym przypomina to głos lektora z lat 50. zapowiadającego w telewizji filmy grozy. We mnie budzi on skojarzenia z głosem prowadzącym medytację.
- 23 W tym miejscu warto podkreślić, że analizowana przeze mnie wersja jest kilkakrotnie uboższa od realizacji ZKM-u. Koncertowa realizacja ZKM-u była, jak wiadomo, przeznaczona na 8 kanałów. Dla celów nagraniowych otrzymany materiał zredukowano do 5 kanałów i nagrano na zarzucony obecnie format DVD-audio. Dla celów tej analizy musiałam dokonać dekompresji i zredukować wersję 5-kanałową do 2-kanałowej.
- 24 Formanty – dynamicznie wyróżnione rejony częstotliwości, różne dla każdej samogłoski.
- 25 Jeśli ton podstawowy wynosiłby 90 Hz, wówczas widmo określone byłoby następstwem następujących częstotliwości: 90-180-270-360-450-540 Hz.
- 26 D. Simon, *Every room...*, dz. cyt., s. 96.
- 27 Tamże, s. 96.
- 28 A. Lucier, *Careful Listening Is More Important Than Making Sounds Happen. The Propagation of Sound in Space*, [w:] tenże, *Reflections...*, dz. cyt., s. 432.



Casa de Musica w Porto, Rem Koolhaas, 2001-2005

Pełna immersja: rzeczywistość czy utopia?

Technologie przestrzenne z punktu widzenia artysty

44

Pierwsza dekada XXI wieku przyniosła prawdziwą inwazję audiowizualnych technologii trójwymiarowych w przemyśle rozrywkowym i filmowym. Na miano małej rewolucji zasługuje zwłaszcza skala ich upowszechnienia i postępująca standaryzacja: od zadomowionych już na dobre systemów Home Theatre, poprzez nowe standardy projekcji stereoskopowej (jak Dolby 3D Digital Cinema) po początki telewizji trójwymiarowej (3D HD TV).

Wielowymiarowość mediów oraz dążenie do pełnej immersji wydaje się być tendencją dominującą, ale nie jedyną. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z dramatycznym wzrostem jakości, np. rozdzielczości (jak High Definition), z drugiej – gładko zaakceptowaliśmy jej drastyczne ograniczenia w formatach kompresji na potrzeby internetu. Zmienia się zasadniczo charakter naszej percepcji, ewoluując w stronę symultaniczności doświadczeń przy jednoczesnym rozproszeniu uwagi. Należę jeszcze do pokolenia, które na internecie i nowych mediach się wprowadzi nie wychowało, ale bardzo prędko zaanektowało je jako niezbędny i naturalny element rzeczywistości. Dla ludzi niewiele młodszych ode mnie symultaniczność i wielowątkowość są oczywistością: o ile potrafią oni dowolnie przeskakiwać pomiędzy tematami czy wątkami, o tyle dłuższe skupienie się na wybranym zagadnieniu przedstawia coraz większą trudność.

Jest to zresztą cecha naturalna ludzkiej percepcji wizualnej – nasz wzrok w pozornie chaotycznym rytmie „skanuje” otoczenie, wybierając fragmenty przestrzeni w skokowy sposób. Przez kilkadziesiąt lat amerykański artysta Stan Brakhage próbował w swoich filmach przetransponować ten ruch naszych oczu na ruch kamery, tworząc kaskady wizualnych rytmów. Mamy rok 2010. Z dnia na dzień całość naszej percepcji coraz bardziej pogrąża się w rytmie jak z filmów Brakhage’a. Dla niektórych jest to już jedyny znany rytm.

Czy nie przymykamy więc oczu na prawdziwą rewolucję, która w jakiś tajemniczy sposób dokonuje się po cichu w ciągu ostatnich lat? Z perspektywy artysty trudno jest przecenić wagę tego rodzaju przemiany. Ten nowy w swej powszechności, symultaniczny, wielowątkowy, intermedialny i wielowymiarowy, a jednocześnie „krótkodystansowy” sposób postrzegania świata ma i będzie miał zasadnicze konsekwencje dla dalszego rozwoju sztuki. Jednak pomimo nagłego przyspieszenia w technologiach 3D brakuje nam wciąż nowego oryginalnego języka, właściwego temu medium, podobnie jak nie ma jeszcze właściwie paradygmatu audiowizualnej kompozycji przestrzennej.

Warto zauważyć, że ludzie niewidomi od urodzenia, którzy w wyniku operacji nagle odzyskują wzrok, odczuwają po-

czątkowo duży dyskomfort, związany z nagłą symultaniczną naturą percepcji wizualnej otoczenia. Przyzwyczajeni są oni bowiem do postrzegania przestrzeni jako sekwencji obiektów w czasie (rozpoznawanych np. przez dotyk), w podobny sposób, w jaki odbieramy przestrzeń dźwiękową. Gdy nagle otwiera się nieznany dotąd wymiar, ludzie ci odczuwają często rodzaj przytłoczenia równocześnieścią doświadczeń.

Jesteśmy dzisiaj w podobnej sytuacji. Syndrom „przeładowania” percepcyjnego – nadmiernego obciążenia naszych zmysłów, bombardowanych symultanicznie wielowymiarowymi i nieskoordynowanymi impulsami, staje się swojego rodzaju *signum temporis*. W kontekście fizycznych granic ludzkiej percepcji, dalszy rozwój sztuki wydaje się być raczej tylko nieokreśloną bliżej możliwością niż czymś pewnym i gwarantowanym.

Z drugiej strony niedoskonałość dzisiejszych technologii wielowymiarowych eksponuje obszary graniczne: wyjątki od reguł, obszary błędu, w których iluzja ulega załamaniu. Eksploracja tych właśnie rejonów stanowi idealne pole dla sztuki eksperymentalnej i potencjalnie prowadzić może do wielu zaskakujących odkryć dotyczących ludzkiej percepcji. Jeśli prawdą okaże się, że przyszły rozwój sztuki jest uwarunkowany bezpośrednią fizyczną modyfikacją ludzkich zmysłów, to jednocześnie eksperyment w sztuce – dzisiaj, tu i teraz – być może byłby zdolny ten proces zainicjować.

Tego właśnie rodzaju pytania i dylematy skłoniły mnie do zainteresowania się dwoma wybranymi technologiami w zakresie przestrzenności dźwięku i obrazu: ambisonics (w pełni trójwymiarowy system *surround sound*) oraz stereoskopia, a więc zbiorem technik symulacji widzenia przestrzennego, poprzez połączenie obrazów zarejestrowanych przez dwie kamery (rzeczywiste lub wirtualne), reprezentujące prawe i lewe oko. Poniżej opiszę krótko obie technologie w kontekście moich doświadczeń w kolejnych projektach realizowanych w latach 2005-2009.

*

W podejściu do przestrzeni dźwiękowej w muzyce elektronicznej dominują dwie niejako przeciwstawne koncepcje. W pierwszej z nich dźwięk rozumiany jest jako punkt albo pojedyncze zdarzenie w określonej przestrzeni, a więc zdefiniowany jest jako pewien obiekt, poruszający się po zaprojektowanych przez kompozytora trajektoriach. Dla artysty preferującego to podejście idealnym środowiskiem pracy jest studio, przestrzeń stworzona sztucznie i neutralna akustycznie, o znikomym pogłosie: *tabula rasa*, która dopiero zostanie zapisana w dalszym procesie twórczym.

W drugiej koncepcji centrum zainteresowania staje się nie wybrany obiekt i jego ruch, ale pewien całościowy „obraz”, w anglojęzycznej literaturze określany jako *sound image* (obraz dźwiękowy). Zamiast koncentracji na wybranym zdarzeniu dźwiękowym i jego ruchu, artysta projektuje przestrzeń jako całość, mikrokosmos wzajemnych relacji, ewentualnie wydobywając jej wybrane cechy. Obraz dźwiękowy jest z definicji wielowymiarowy: obserwować można go z różnych stron w sposób zbliżony do trójwymiarowej rzeźby. Ruch jednego z elementów takiego „obrazu” natychmiast wpływa na ruch czy rozmieszczenie pozostałych elementów.

W mojej pracy to właśnie druga z wymienionych koncepcji stanowi centrum zainteresowania. Obraz dźwiękowy może powstawać w warunkach studyjnych – niemal od zera – ale niekoniecznie. Innym znakomitym sposobem kreowania tak rozumianych przestrzeni jest realizacja nagrań w miejscach o unikalnej i inspirowanej akustyce.

Wybór lokacji ma tutaj kluczowe znaczenie – przestrzeń musi mieć swoją osobowość, która niekoniecznie jest oczywista „na pierwszy rzut oka” (czy raczej ucha). Poprzez serie testów, rejestrując dźwięk z użyciem różniących się od siebie kombinacji mikrofonów, przestrzeń dotąd niewidzialna nagle zaczyna otwierać się na tysiące nieoczekiwanych sposobów. Nic wyraźniej nie demaskuje mitu o rzekomym „obiektywizmie nagrań” niż właśnie podobna wielomikrofonowa sesja nagraniowa w przestrzeni o unikalnych cechach akustycznych. Nagle odsłaniają się miriady przestrzeni, współistniejących ze sobą, symultanicznych, ale przecież zupełnie odmiennych, a projekt z technicznego testu zamienia się w fascynujący eksperyment.

Istnieje wiele technik i podejść, pozwalających na tworzenie wiarygodnych „obrazów dźwiękowych”, posługując się zarówno syntetycznymi, jak i naturalnymi źródłami dźwięku, warto jednak zwrócić szczególną uwagę na jedną z nich: ambisonics. Jest to technika rejestracji i reprodukcji dźwięku, mająca na celu jak najwierniejsze uchwycenie jego naturalnej trójwymiarowości. Podstawy teoretyczne pochodzą już z lat 70. XX wieku, będąc m.in. wynikiem badań Michaela Gerzona. Jednak dopiero upowszechnienie komputerów osobistych i ich dzisiejsze parametry sprawiają, że operowanie dźwiękiem zakodowanym w ambisonics jest dostępne niemal dla każdego, warunkiem jest tutaj chęć zastosowania niestandardowego rozwiązania i podstawowa znajomość jednego z języków syntezy i przetwarzania dźwięku (SuperCollider, CSound, Max/MSP i wiele innych).

Jednym z możliwych źródeł materiału dźwiękowego jest nagranie zrealizowane za pomocą wyspecjalizowanego systemu mikrofonów, w którym to dźwięk zakodowany jest w tzw. B-format, jako kombinacja 3 lub 4 sygnałów mono. W bardzo dużym uproszczeniu można powiedzieć,

że kombinacja ta reprezentuje kierunkowe „osie”: dwie horyzontalne (prawo-lewo, przód-tył) oraz wertykalną (góra-dół). Nagranie 3-kanalowe z reguły oznacza, że pominięta została informacja wertykalna (jest to tzw. *pantophonic system*, w przeciwieństwie do 4-kanalowego *periphonic system* – gdzie rejestruje się i odtwarza również element wertykalny).

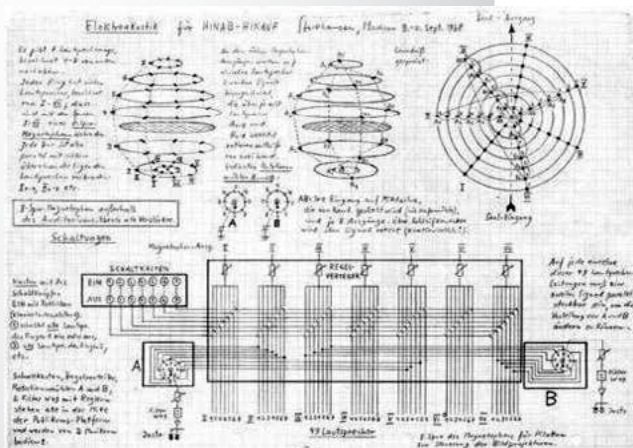
Możliwe jest również sztuczne uzyskanie sygnału w B-format – poprzez zakodowanie dźwięku 1-kanalowego, nagrań lub uzyskanego syntetycznie, za pomocą odpowiedniego równania (wówczas kierunkowość dźwięku zależy od apriorycznej decyzji). Zarejestrowany w B-format dźwięk można następnie poddać manipulacjom przestrzennym, sprowadzającym się do prostych operacji matematycznych, np. obrócić powstały w ten sposób *sound image* pod dowolnym kątem czy też uwypuklić jego wybraną część. Podstawy matematyczne – równania kodujące i manipulacje przestrzenne – zostały dokładnie opisane w literaturze, warto tutaj polecić artykuły Davida Malhama.

Dźwięk zakodowany w ambisonics można następnie „rozpakować” (z zastosowaniem oprogramowania czy sprzętowego dekodera) i odtworzyć za pomocą stosownego do sytuacji systemu głośników surround, przy czym ich absolutnie minimalna ilość to 4 (daje to system płaski, jednowarstwowy, zbliżony do kwadrofonii). Istnieje również format dźwięku, który umożliwia dość wierną konwersję z ambisonics do stereo, tzw. UHJ: zachowując większość informacji kierunkowej, tracimy oś wertykalną i trochę precyzji, obraz dźwiękowy pozostaje jednak ciągle rozpoznawalny. Co istotne – możliwy jest również proces odwrotny (tzn. konwersja ze stereo UHJ do B-format, z utratą informacji wertykalnej).

Jakie więc cechy ambisonics mogą zachęcić do wyboru tej niestandardowej przecież technologii – zamiast innych, bardziej przystępnych systemów dystrybucji dźwięku? Po pierwsze, pełna peryfonia. Trójwymiarowość rozumiana jest tu też jako ruch wertykalny dźwięku. Podczas gdy komercyjne systemy surround są z reguły płaskie (jednowarstwowe), w ambisonics możemy zestawiać ze sobą wiele warstw głośników, ustawionych w pionie jedna warstwa ponad drugą. Realizując nagrania z pominięciem wertykalnego aspektu dźwięku, rejestrujemy jedynie wybraną część zamiast trójwymiarowej całości.

W większości komercyjnych systemów dystrybucja dźwięku w przestrzeni jest apriorycznie zdefiniowana przez fizyczne położenie głośników i ich liczbę (liczba zarejestrowanych kanałów równa się liczbie głośników). W ambisonics – nagrywamy 4 kanały zakodowanego dźwięku, natomiast decyzję o liczbie głośników można odłożyć na później: dźwięk zostanie odekodowany zależnie od rozdzielczości systemu, jaką pragniemy uzyskać.

Możliwe są zarówno regularne, jak i nieregularnie zaprojektowane konfiguracje głośników. Najłatwiejsze



Niemiecki pawilon na Expo 1970 w Osace,
Fritz Bornemann, 1970

i najbardziej efektywne podejście to ustawienie głośników w wielowarstwowy układ regularny, w którym każda pojedyncza warstwa jest wielokątem foremnym (np. układ 12 głośników, 2 warstwy – po 6 głośników w każdej, każda z warstw ustawiona w kształt sześciokąta). Następnie zaś (zamiast manipulować rozmieszczeniem głośników), przemieszczamy i przetwarzamy cały obraz dźwiękowy w trójwymiarowej przestrzeni za pomocą oprogramowania.

W przypadku komercyjnych systemów surround często można odnieść wrażenie, że dźwięk „siedzi” na głośnikach, wyraźnie słyszalne stają się „przerwy” w przestrzeni pomiędzy nimi. W drastycznym przypadku (np. niewłaściwego rozmieszczenia głośników i zbyt dużych odległości) można wręcz osiągnąć efekt piłeczki ping-pongowej: dźwięk przeskakuje w przestrzeni od jednego głośnika do drugiego. Wyraźnie można też określić tylko jedno miejsce (najczęściej centralny punkt), w którym odbiór dźwięku jest zbliżony do optymalnego (określane jako *sweet spot*). Często sprowadza się to do prostej sytuacji: im dalej od centrum, tym mniej wiarygodne stają się relacje przestrzenne.

W technologii ambisonics obraz dźwiękowy przemieszcza się w pewnym sensie wraz ze słuchaczem, mimo że może stać się mniej oczywisty, wciąż jednak pozostaje rozpoznawalny. Można porównać to do sytuacji, w której widz ogląda trójwymiarową rzeźbę, spoglądając na nią pod różnymi kątami, obchodząc ją dookoła i co chwila zmieniając perspektywę. O ile można wciąż wyróżnić optymalne miejsce, o tyle jego granice stają się mniej oczywiste, a definicja o wiele szersza niż w systemach komercyjnych.

Jako główne wady ambisonics wymienić należy przede wszystkim cenę mikrofonów oraz konieczność używania dekodera do odtworzenia dźwięku, jak również brak standardowego oprogramowania do przetwarzania i manipulacji przestrzennej dźwięku w B-format.

Dekoder

Nagrany w B-format dźwięk należy odpowiednio „odkodować”, aby mógł zostać odtworzony za pomocą docelowego systemu głośników. Można to zrobić albo za pomocą dość kosztownego dekodera sprzętowego, albo oprogramowania. Do przygotowania własnego dekodera wystarczy ogólna znajomość jednego z języków syntezy i przetwarzania dźwięku oraz zapoznanie się podstawami teoretycznymi ambisonics. Osobiście polecam język SuperCollider 3, dostępny obecnie jako *open source* (klasa ambisonics zawiera szereg metod pozwalających na przetwarzanie i manipulację przestrzennej dźwięku w B-format oraz algorytmy konwersji do innych formatów dźwiękowych).

Mikrofony

Optymalnym rozwiązaniem jest zastosowanie jednego z systemów mikrofonowych SoundField:

- SoundField MKV (najstarszy model, wersja wyłącznie studyjna: mikrofon ten jest niesamowicie wrażliwy na zmiany temperatury i wilgotności, a rozmiar jednostki kontrolnej nie zachęca do zabierania go w plener);
- ST250 Portable Microphone System – znakomite rozwiązanie przenośne;
- ST350 Portable Microphone System – nowsza, zminiatury-

zowana wersja poprzedniego, dodatkowo oferująca zbalansowany output w B-format.

Mikrofony te przeznaczone są zarówno do nagrań w B-format, jak i stereo (M/S) i charakteryzują się znakomitą jakością dźwięku, niestety jednak jest to rozwiązanie dość kosztowne. Istnieje kilka tańszych alternatyw – warto tutaj zwrócić uwagę na Core Sound TetraMic Microphone (którego jednak osobiście nie testowałam). Innym rozwiązaniem jest realizacja nagrania za pomocą 4 identycznych równomiernie rozmieszczonych mikrofonów mono i potraktowanie sygnału z tych mikrofonów jako tzw. A-format, następnie zaś konwersja do B-format za pomocą oprogramowania.

Praktyka dowodzi, że w zależności od charakteru i rozmiaru przestrzeni konieczne może okazać się stosowanie kombinacji różnych mikrofonów. Podczas pracy nad moimi projektami zdarzyło mi się korzystać z dwóch lub nawet trzech mikrofonów SoundField jednocześnie, przykładowo rozmieszczając je na różnych wysokościach, uzupełniając je często innymi mikrofonami mono i stereo. Uzyskane w ten sposób symultaniczne obrazy dźwiękowe o całkowicie odmiennych cechach stały się materiałem wyjściowym do dalszych poszukiwań artystycznych, a ich wzajemne relacje w znaczący sposób wpływały na konstrukcję formalną utworów.

Podczas pracy nad materiałem źródłowym stosuję zazwyczaj dwie uzupełniające się wzajemnie metody. Metoda pierwsza sprowadza się do serii nagrań w wybranym miejscu, przy czym docelowe źródło dźwięku (np. instrument muzyczny) znajduje się fizycznie w tej właśnie przestrzeni. Metoda druga to tzw. *impulse response*: nagrywa się krótki sygnał zbliżony do pojedynczego „impulsu” (jak strzał pistoletu, balon przebity igłą itp.), po czym na jego bazie przeprowadza się w miarę wierną rekonstrukcję naturalnego pogłosu danej przestrzeni, który można następnie zastosować do dźwięków nagranych w studio.

Kluczowe znaczenie dla każdego z moich projektów miał wybór przestrzeni, w których nagrywałam materiał źródłowy. Najciekawsze z moich sesji odbyły się albo w przestrzeniach otwartych, takich jak pustynia czy góry, albo w przestrzeniach charakteryzujących się długim i nietypowym pogłosem: St. James Cathedral w Seattle oraz wielka podziemna cysterna w byłej bazie wojskowej Fort Worden (Dan Harpole Cistern) w stanie Washington. Wspomniana cysterna to bez wątpienia jedno z najbardziej fascynujących środowisk akustycznych, z jakimi miałam do czynienia: długość pogłosu to 45 sekund, a ze względu na układ kolumn podtrzymujących betonową konstrukcję, dźwięk przemieszcza się po najbardziej nieoczekiwanych trajektoriach.

Z roku na rok coraz bardziej też moje sesje nagraniowe w ambisonics przypominają raczej produkcję filmową niż klasyczne nagranie. Gdy w 2005 roku pracowałam nad realizacją utworu *Minotaur* (na waltornię i surround), mój przenośny zestaw nagraniowy składał się z jednego mikrofonu ST250 i cyfrowego rejestratora dźwięku Deva 2. Kolejne projekty w latach 2007-2009 to już ciężarówka sprzętu i kiluosobowa ekipa pomocnicza, nagrania realizowane były według „scenariusza”, a aranżacja obiektów akustycznych oraz kombinacji mikrofonów w przestrzeni upodabniała się coraz bardziej do aranżacji oświetlenia na planie filmowym.

Zarejestrowany w ambisonics źródłowy materiał często staje się podstawą późniejszej partii instrumentalnej. Efekt finalny – gotowy utwór – opiera się na wzajemnej relacji pomiędzy nieprzetworzonymi lub w niewielkim tylko stopniu modyfikowanymi dźwiękami instrumentalnymi na żywo, a labiryntem przestrzeni dźwiękowych, rekonstruowanym w czasie koncertu za pomocą wielowarstwowego systemu głośników.

W tym kontekście rolę elektroniki podczas koncertu rozumiem jako świadomą kontrolę projekcji przestrzennej dźwięku w zależności od warunków akustycznych sali. Osobiście wolę, aby dźwięk instrumentu na żywo dochodził bezpośrednio z jego źródła, a pogłos był jak najbardziej zbliżony do naturalnego pogłosu sali koncertowej (jeśli widzimy instrumentalistę – oczekujemy, że właśnie stamtąd będzie dochodzić jego dźwięk, a nie z głośników w innej części sali). Z kolei dźwięk reprodukowany (tradycyjnie nazywany taśmą), którego źródło pozostaje dla słuchacza niewidzialne, jest dekodowany i przystosowywany specjalnie do warunków, w jakich odbywa się wykonanie – z uwzględnieniem skali, architektury i akustyki tego miejsca – a w razie potrzeby jego przestrzenna dystrybucja jest kontrolowana na żywo. W rezultacie powstaje więc coś pomiędzy instalacją dźwiękową a kompozycją muzyczną, w której przestrzeń akustyczna staje się głównym czynnikiem formotwórczym.

*

Równoległe z pracą nad dźwiękiem w technologii ambisonics, od roku 2006 moje zainteresowania przestrzenne obejmują również eksperymenty z obrazem stereoskopowym, a konkretnie animację komputerową i wideo 3D oraz klasyczną fotografię stereoskopową. Koncepcja stereoskopii – jako techniki symulacji przestrzeni wizualnej bazującej na różnicy pomiędzy dwoma obrazami, reprezentującymi prawe i lewe oko – jest znana co najmniej od XVII wieku. Wtedy to m.in. Giovanni Battista della Porta i Jacopo Chimenti da Empoli tworzyli pierwsze udokumentowane stereoskopowe rysunki, a w 1613 roku François d'Aguilon po raz pierwszy użył słowa „stéréoscopique”. Teoria wyprzedziła więc praktykę o ponad 200 lat: w 1838 roku Sir Charles Wheatstone zaprezentował swój wynalazek: stereoskop, urządzenie pozwalające na symulowanie wrażenia przestrzeni po raz pierwszy w historii ludzkości. Pierwsze stereografy prezentowane szerszej publiczności powstały ok. 1850 roku i do ok. 1920 cieszyły się olbrzymią popularnością. Jednak wraz z pojawieniem się filmu stereoscopia straciła na znaczeniu. Wczesne próby wprowadzenia stereoskopii do kina w latach 50. skończyły się porażką zarówno ze względów technicznych, jak i artystycznych. Dopiero dwie ostatnie dekady XX wieku przyniosły powrót zainteresowania tą techniką, a dzisiaj niemal każda wytwórnia filmowa stawia sobie za punkt honoru wyprodukowanie filmu 3D.

Pomimo prawdziwej eksplozji technologicznej, ciągle jeszcze znajdujemy się jednak na etapie przejściowym. Największym wyzwaniem nowego audiowizualnego medium wydaje się konieczność stworzenia unikalnego języka, wyrażającego jego wielowymiarową naturę. Problem ten dotyczy w równym stopniu przemysłu filmowo-rozrywkowego, jak i sztuki eksperymentalnej. Daleka jeszcze droga do pełnej immersji,

a na razie pozostaje nam zmagać się z wieloma „niespodziankami”, wynikającymi z niezbyt dobrze jeszcze rozumianej istoty nowego medium.

W najnowszym z moich projektów *Errai* (2009), będącym próbą konstrukcji unikalnej przestrzeni audiowizualnej, niedoskonałość technologii i niedoskonałości ludzkiej percepcji potraktowałam jako inspirację, a obszary, w których iluzja ulega załamaniu, posłużyły mi za punkt wyjścia do dalszej eksploracji artystycznej. *Errai* miało swoją premierę podczas festiwalu Warszawska Jesień 2009, w Hali Najwyższych Napięć Instytutu Energetyki w Warszawie.

Podobnie jak we wcześniejszych projektach, źródłowy materiał dźwiękowy pochodził z szeregu sesji nagrań w ambisonics, z udziałem waltornisty Josiaha Boothby'ego i sopranistki Anny Niedźwiedz. Podczas wykonania koncertowego soliści umieszczeni zostali poza dwuwierstwowym systemem głośników (a dokładnie ponad głośnikami i ponad ekranem projekcyjnym), tworząc na żywo kolejną warstwę narracji. Całość przestrzeni audiowizualnej została potraktowana jako pudło rezonansowe wirtualnego instrumentu, przy czym publiczność zamknięta została w jego wnętrzu.

Na warstwę wizualną złożyła się projekcja stereoskopowa (animacja komputerowa 3D mojego autorstwa) oraz realizowane na żywo oświetlenie (projekt Roberta Sowy, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie), ingerujące bezpośrednio w projekcję wideo i stanowiące jej kontrpunkt. Warstwy projekcji wideo w *Errai* ewoluują niezależnie od siebie, uzyskując pełne kontinuum zmiany: od trójwymiarowego obrazu stereoskopowego poprzez „płaski” obraz 2D do tzw. pseudo-stereo (trójwymiarowy obraz, w którym obiekty znajdujące się poprzednio na pierwszym planie zostały przeniesione do tła i *vice versa*). Efekt ten osiągnięty został poprzez płynne zmiany dystansu pomiędzy dwoma wirtualnymi kamerami reprezentującymi lewe i prawe oko, a jego rezultatem jest wrażenie pulsowania przestrzeni: „głębokość” obrazu staje się zmienna czasu. Przestrzeń wizualna na przemian rozszerza się i zapada w siebie, czego normalnie nie doświadczamy w świecie rzeczywistym (dystans pomiędzy naszymi oczami jest stały, a ewentualne zaburzenia percepcji przestrzennej mogą być powodowane wyłącznie problemami zdrowotnymi czy interwencją medyczną).

Oprócz różnic pomiędzy obrazem widzianym przez prawe i lewe oko, trójwymiarowość naszej percepcji wizualnej opiera się na równoczesnej kombinacji wielu innych czynników, które pozwalają nam odróżnić tło od pierwszego planu (takich jak subtelne zmiany natężenia koloru czy relatywna wielkość przedmiotów, i wiele wiele innych). Rozdzielenie tych elementów i świadoma manipulacja nimi w czasie, możliwa dzięki animacji komputerowej, pozwala na ich odczytanie w zupełnie odmiennych kontekstach i niejako testowanie granic własnej percepcji. Ostatecznym jej testem w *Errai* jest moment przerwania iluzji, poprzez skierowanie zewnętrznego źródła światła bezpośrednio na ekran projekcyjny i jego ingerencja w przestrzeń wirtualną.

Animacja światła odgrywa w tym projekcie zasadniczą rolę w zdefiniowaniu przestrzeni fizycznej: quasi-architektonicznej, jednak nie tożsamej z architekturą sali. Wchodząc w krótkie interakcje z projekcją 3D, falujący, żywy strumień światła zamyka publiczność w swoim kręgu, tworząc ciągłość

pomiędzy przestrzenią fizyczną i wirtualną i niejako dekonstruując tę drugą. To właśnie światło wprowadza widza-słuchacza w utwór, zanim jeszcze rozpocznie się projekcja 3D i to samo światło uwalnia go z iluzji po jej zakończeniu.

Istotą *Errai* jest symultaniczność i dwubiegunowość. Poszczególne warstwy wizualne, pulsujące każda we własnym rytmie, rywalizują ze sobą o uwagę odbiorcy. Trójwymiarowy dźwięk i obraz nie ilustrują się wzajemnie, lecz narzucając własne odmienne rytmy żądają od widza-słuchacza maksymalnego skupienia, niemożliwego do utrzymania w każdym momencie, odbiorca stoi więc przed ciągłą koniecznością wyborów. Mimo że nie należało to do początkowych założeń, projekt ten stał się więc w pewnym sensie zindywidualizowanym testem na zdolność adaptacji, eksponującym zaskakujące nieraz różnice pomiędzy poszczególnymi odbiorcami.

Przyznam, że utwór ten zostawił mnie z ciągle rosnącą listą pytań o istotę nowego medium. Czy jesteśmy już gotowi na tego typu zmianę, czy może potrzeba jednego czy dwóch pokoleń, aby wielowymiarowość i symultaniczność stała się drugą naturą? Albo raczej implantów w naszym systemie nerwowym, które – rozszerzając zdolności naszych zmysłów – rozszerzyłyby również obszary artystycznej eksploracji. Wydaje mi się jednak, że z perspektywy artysty istotna jest dzisiaj nie tyle jednoznaczna odpowiedź na którekolwiek z podobnych pytań, ile świadomość fundamentalnej zmiany: konieczność wnikliwej obserwacji zmieniającej się percepcji oraz aktywna rola w tworzeniu nowych środków, technologii i języka przyszłej sztuki, jakkolwiek nieoczekiwane formy ona przybierze.

Ewa Trębacz

Center for Digital Arts and Experimental Media (DXARTS)
University of Washington
<http://www.dxarts.washington.edu>
<http://ewatrebacz.com>

Bibliografia na początek

- Oliver Grau, *Virtual Art from Illusion to Immersion*, MIT Press, 2001.
 - Lenny Lipton, *Foundations of The Stereoscopic Cinema. A Study in Depth*, Van Nostrand Reinhold Company, 1982.
 - David G. Malham, *Approaches to Spatialization*, „Organized Sound” nr 3/1998, tom 2, ss. 167-177.
 - David G. Malham, *Spatial Hearing Mechanisms and Sound Reproduction*, 20.01.2010, na: www.york.ac.uk/inst/mustech/3d_audio/ambis2.htm
 - Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.
 - Kim Timby, *Colour Photography and Stereoscopy: Parallel Histories*, „History of Photography” nr 29/2005, ss. 183-196.
-

Technika ambisonics

Bardzo krótkie wprowadzenie do innowacyjnej teorii

49

Co oznacza termin?

Techniki i technologie zgrupowane pod nazwą *ambisonics* zostały w większości zdefiniowane w późnych latach 60. XX wieku i wczesnych latach 70. w wyniku eksperymentów z rejestracją dźwięku Michaela Garzona i jego kolegów z Oxford University Tape Recording Society (OUTRS). Warto o tym pamiętać, ponieważ większość słuchaczy (jak i kompozytorów) muzyki współczesnej uważa *ambisonics* za kolejną technologię *surround* w bezliku konkurujących ze sobą propozycji, m.in. *Wavefield Synthesis* (WFS), *Ambiophonics*, *Binaural*, 5.1, 7.1 itp. Odbiorcy zatem utożsamiają tę technikę z barwnymi strukturami dźwięków syntetycznych. Kiedy termin ten pojawia się w programie koncertu, najczęściej oczekujemy, że przestrzeń koncertową wypełnią dźwięki generowane elektronicznie. Takie wrażenia niewątpliwie były udziałem publiczności Warszawskiej Jesieni w 2009 roku podczas występu artystów z centrum DXARTS w Seattle, który odbył się w Hali Najwyższych Napięć Instytutu Energetyki. Założeniem twórców *ambisonics* było jednak wynalezienie sposobu na precyzyjne uchwycenie, zarejestrowanie i odtworzenie naturalnego wydarzenia muzycznego czy krajobrazu dźwiękowego.

Jako kompozytora specjalizującego się w muzyce elektroakustycznej, interesuje mnie zarówno tworzenie, jak i słuchanie abstrakcyjnych dźwięków, które wypełniają powietrze i rezonują w przestrzeni.¹ Rozpoczęcie tej dyskusji od kwestii rejestrowania

naturalnych dźwięków pomoże nam zrozumieć filozofię oraz korzyści płynące z *ambisonics*. Technika ta bowiem dąży do uchwycenia naturalnie wytwarzającego się pola akustycznego w trzech wymiarach.² Temu służy obmyślane w OUTRS ustawienie czterech mikrofonów (zdjęcie 1), za pomocą których możliwe było uchwycenie dźwięku w trójwymiarowej przestrzeni. Zgodnie z terminologią techniczną zabieg ten będziemy nazywać próbkowaniem pola akustycznego (*soundfield sampling*). Wspomniany system mikrofonów wydaje się rozwiązaniem intuicyjnym, jednak nie należy zapominać, że Gerzon, podobnie jak wielu jego kolegów z OUTRS, pracował również w Instytucie Matematyki na Uniwersytecie Oksfordzkim. Rozwój techniki *ambisonics* bazował więc na praktyce eksperymentatorskiej, ale miał także mocne podłoże teoretyczne. W dalszej części zajmiemy się odtwarzaniem i modyfikacją pola akustycznego, lecz naszym punktem wyjścia będzie możliwość zarejestrowania i uchwycenia cech przestrzennych realnego wydarzenia dźwiękowego.

Jeśli chodzi o sam termin *ambisonics*, prefiks „ambi-” oznacza „wokół”. Od tej podstawy słowotwórczej wywodzi się słowo *ambient*, którego dwa znaczenia wydają się użyteczne: istniejący lub obecny wszędzie dookoła oraz atmosferę otoczenia. Sam dźwięk jest oczywiście „akustyczny” („sonic”). Termin *ambisonics* został ukuty na początku lat 70., aby w prosty sposób opisać przełomowe podejście do dźwięku w technologii *surround*. Chciałbym zwrócić szczególną uwagę na drugą definicję słowa *ambient* mówiącą o atmosferze otoczenia, jako że stanowi ona istotny element *ambisonics*. Mam nadzieję, że technika ta zostanie objaśniona w poniższej dyskusji.

Próbkowanie pola akustycznego: uchwycenie dźwięku

Obecnie, dzięki powodzeniu eksperymentów okfordzkich sprzed czterech dekad, inżynier dźwięku czy elektroakustyk ma możliwość rejestrowania dźwięku za pomocą czterościennego systemu mikrofonów, sam jednak nie uważam tej metody za szczególnie dogodną. Mówiąc ściślej, wymaga ona niezwykle starannego ustawienia czterech mikrofonów względem siebie. Rozwiązaniem tego problemu okazało się



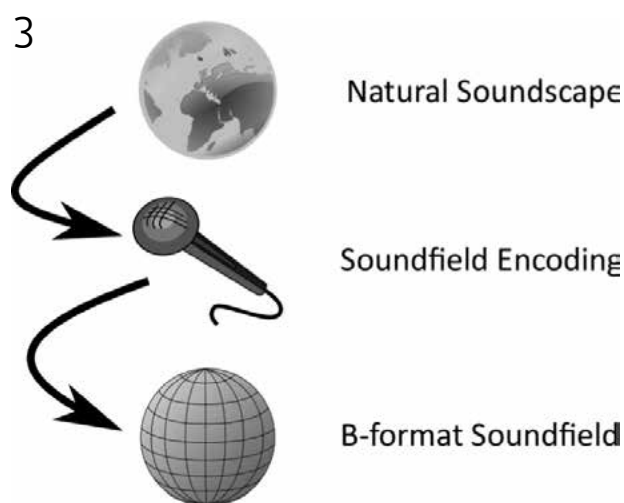


skonstruowanie przez Gerzona i Petera Cravena w 1975 roku mikrofonu Soundfield. Jeśli zajrzymy do wnętrza nowoczesnego mikrofonu wyprodukowanego przez Soundfield Ltd. (zdjęcie 2), zobaczymy tworzące czworościan, ciasno ułożone cztery kapsuły mikrofonu. Z pewnością taki układ jest znacznie bardziej precyzyjny niż byłoby to możliwe przy oddzielnych mikrofonach. Co więcej, pomijając czystą geometrię, mikrofon soundfield dysponuje elektroniką, która dodatkowo zawęży uzyskane próbki do docelowego pola akustycznego.

Na pytanie, dlaczego potrzebne są nam aż cztery mikrofony, niezwłocznie pojawia się odpowiedź. Przypomnijmy sobie lekcje geometrii: dwa punkty określają prostą, która istnieje w jednym wymiarze, trzy punkty definiują dwuwymiarową płaszczyznę, ale potrzebne są cztery punkty, żeby określić objętość charakteryzującą się trójwymiarowością w przestrzeni. Takie wyjaśnienie cechuje pewna doza naiwności. Nagrywanie próbek pola akustycznego składa się na opis bardziej techniczny: akustycy opisują działanie mikrofonu soundfield jako „sferyczną dekompozycję harmonicznego pola akustycznego” (*spherical harmonic soundfield decomposition*). Z punktu widzenia matematyki nagrywanie próbek może odbywać się na różnym poziomie dokładności. Najbardziej ograniczona trójwymiarowa reprezentacja wymaga co najmniej czterech mikrofonów, by uzyskać efekt czterech „sferycznych harmonik” (*spherical harmonics*). W dalszej części artykułu udowodnię, że można do tego użyć większej liczby mikrofonów, jednak nie mniej niż czterech.

W nieco bardziej intuicyjny sposób wyobrażam sobie tę technikę niczym dzielenie przestrzeni na kawałki, tak jak

dzieli się ciasto lub tort. Pojedyncze mikrofony wylapują oddzielne „kawałki”, kompletując w ten sposób całościowy obraz dźwięków występujących w pobliżu mikrofonu. Obejmujemy wtedy obejmujący wszystko obraz otaczającego nas świata dźwięków: naturalny pejzaż dźwiękowy. Zilustrowany na rys. 3 proces kończy się reprezentacją uchwyconego pola akustycznego w tzw. „formacie B”. Mając do dyspozycji naturalny krajobraz dźwiękowy, kompozytor, niczym rzeźbiarz, ma możliwość przekształcania, restrukturyzowania i przeformowania cech przestrzennych dźwięku. Tym właśnie ambisonics uderzająco różni się od innych wspomnianych wcześniej technologii sound surround.



Techniki B-format: przekształcanie przestrzeni

Trudno przecenić moc twórczą, jaką dają kompozytorowi techniki przetwarzania pól akustycznych w ramach ambisonics. W dużym stopniu jest to spowodowane reprezentacją całości pola akustycznego, zamiast umieszczania w przestrzeni jego pojedynczych elementów. Przestrzeń, a więc całe otoczenie dźwięku, jest zamknięta w formacie B. W chwili utworzenia kompletnego „obrazu” świata czy krajobrazu dźwiękowego, obraz ten może ulegać modyfikacji, wypaczeniu, odkształceniu czy dowolnemu przeobrażeniu zgodnie z intencją kompozytora.

Rotacje pola akustycznego

Większość dyskusji na temat technik przetwarzania w formacie B rozpoczyna analiza przekształceń obrazów zwanych „rotacjami” (*rotations*). Zgodnie z przypuszczeniami, pozwalają one na przeformowanie pola akustycznego w formacie B. Nazwy rotacji zależą od osi, wokół których pole akustyczne obraca się w kartezjańskiej przestrzeni. „Nachylenie” pola akustycznego (*tilt*) zostało przedstawione na rys. 4: rotacje zachowują nienaruszone pole akustyczne i stanowią odpowiednik czynności „przekierowania” (*re-aiming*) lub „prowadzenia” (*steering*) mikrofonu w oryginalnej przestrzeni nagrania. Rotacje bywają niezwykle przydatne w działaniach naprawczych inżyniera dźwięku: pomagają w korekcie źle ustawionego mikrofonu studyjnego na przykład w celu wycentrowania kwartetu smyczkowego.

W zależności od kontekstu, zazwyczaj myślę o rotacjach dwutorowo. Jeżeli mamy do czynienia z nagraniem w formacie B pełnego i intensywnego naturalnego pejzażu dźwiękowego, rotacje przypominają efekt obracania głowy wraz ze zmieniającym

4



Soundfield X

Soundfield Y

wciąż kierunki krajobrazem dźwiękowym. Wyobraźmy sobie dzień nad brzegiem morza: w oddali szum fal, w bliższym planie bawiące się dzieci, mewy nad naszymi głowami, a tuż przy nas szczekający pies. Pomyślmy o dzieciach, które kręcą głowami podczas ruchliwej zabawy na plaży. Krajobraz dźwiękowy zdaje się obracać wokół nich wraz z ruchami ich ciał.

W przypadku wyizolowanych dźwięków rejestrowanych w studiu nagraniowym, rotacje wydają się przypisywać ruchy do dźwięków, którymi poruszają w przestrzeni. Powstaje więc wrażenie, że to nie słuchający powoduje zmianę jego relacji z krajobrazem dźwiękowym, lecz pojedyncze zarejestrowane, a następnie przekształcone dźwięki same zmieniają relację ze słuchającym. W celu uzyskania takiego efektu mobilności, kompozytor musi modyfikować zastosowaną rotację w czasie. Występowanie ciekawych zjawisk prowokują rotacje stosowane w różnym tempie i wokół wielu osi w tym samym momencie. W moim podręcznym zestawie technik tę nazywam „wirowaniem” (*twirl*).

Odształcanie pola dźwiękowego

Dwa kolejne rodzaje technik przetwarzania dźwięku w formacie B dotyczą przestrzennego odształcania uchwyczonego dźwięku. Tzw. „przesuwanie” (*push*), „kondensacja” (*press*) i „spłaszczanie” (*squish*) polega przede wszystkim na przekształceniu układu dźwięków zarejestrowanych w formacie B (podczas gdy opisane poniżej techniki należące do kategorii „dominancy” – *dominance* – mogą także modyfikować balans pomiędzy pojedynczymi elementami). Według mnie, techniki „odształcania” (*wrapping*) są stosowane przez kompozytorów, którzy biorą na siebie największą odpowiedzialność twórczą podczas pracy w technice ambisonics. Narzędzia te bowiem pozwalają im być rzeźbiarzami przestrzeni, którzy nie tylko komponują w przestrzeni – sama przestrzeń jest przez nich aranżowana i przearanżowywana.

Rys. 5 ilustrujący „spłaszczanie” pola akustycznego daje przykład możliwych do uzyskania efektów i wyobrażenie zarejestrowanego krajobrazu dźwiękowego spłaszczonego przez oś. Podobnie do rzeźby wykonanej z fizycznie istniejących materiałów: kamienia, drewna czy metalu, wrażenia końcowe mogą być skrajnie różne w zależności od inicjalnego materiału dźwiękowego. Odształcanie aktywnego krajobrazu dźwiękowego (choćby na wspomnianej wcześniej plaży) wywołuje zupełnie inne wrażenie niż odształcanie pojedynczego dźwięku nagrałego w studiu.

„Przesuwanie” i „kondensacja” odształcają i kompresują pole akustyczne w konkretnym kierunku. „Przesuwanie”

5



Soundfield X

Soundfield Y

51

Walt Disney Concert Hall w San Francisco,
Frank Gehry, 2001-2003



www.ambisonia.com

www.ambisonic.net

www.hull.ac.uk/sanm/CMT/ambisonics.html

www.arup.com/Services/Acoustic_Consulting.aspx/Arup_Acoustics

www.blueripplesound.com

www.sonicarchitecture.de

www.michaelgerzonphotos.org.uk

www.mhacoustics.com/mh_acoustics/mh_acoustics.html

www.natashabarrett.org

www.wyastone.co.uk/nrl

www.soundfield.com

utrzymuje pole akustyczne w formie kuli, natomiast „kondensacja” odkształca je do spłaszczonej sferoidy. Poprzez odkształcanie naszej plaży za pomocą zmieniającej się w czasie „kondensacji”, może powstać tzw. „rozkwit przestrzenny” (*spatial bloom*). Zjawisko to polega na rozwijaniu i powiększaniu płazowego krajobrazu dźwiękowego z jednego punktu, aby poszerzyć i wypełnić przestrzeń, jak w przypadku naszego pierwotnego nagrania w formacie B. Sam w znacznym stopniu korzystam z możliwości wyżej opisanej techniki, gdy chcę uzyskać rozkwitające dźwięki i krajobrazy dźwiękowe, co jest szczególnie widoczne w utworach *Mpingo* i *Pacific Slope*.

Dominanta

Obok rotacji, technika dominaty (*dominance*) jest jedną z pierwszych transformacji uznanych za techniki przetwarzania dźwięku w ramach ambisonics i zastosowanych jako kontrolka w wysokiej klasy modelach mikrofonów Soundfield.³ Czasem używa się określenia „zoom”, ponieważ wrażenie wywołane przez ów efekt przybliżania krajobrazu dźwiękowego można porównać z najazdem obiektywu aparatu czy kamery na krajobraz. Technika *dominance* ma wiele zastosowań dających rozmaite rezultaty, lecz kluczowym jest dostosowanie balansu głośności pomiędzy różnymi elementami pola akustycznego w formacie B. Podobnie dostosowujemy głośność pomiędzy czterema mikrofonami, które pierwotnie pobrały próbki pola akustycznego. W istocie to bardziej skomplikowany proces, lecz idea pozostaje niezmienna.

Wróćmy do metafory dzielenia tortu na kawałki. Z jednej strony *dominance* pozwala nam wybrać i „skoncentrować się” na jednym kawałku ciasta. Efekt *dominance* jest ciągły, zatem możemy stopniowo różnicować balans pomiędzy odrębnymi kawałkami. Wyobraźmy sobie skupienie uwagi na dźwięku biegnącym w jednym kierunku, na przykład wprzód, następnie rozszerzanie i dodawanie kolejnych kawałków tortu, co z kolei prowadzi do poszerzenia perspektywy. Posługując się ponownie metaforą nadmorskiego krajobrazu dźwiękowego, rozpoczęlibyśmy od kawałka reprezentującego bawiące się dzieci. Następnie, po stopniowym rozbudowaniu i wypełnieniu całej przestrzeni, odbiorca zostałby pochłonięty przez otaczający go nadmorski krajobraz dźwiękowy. Wraz z poprzednio omówionymi efektami, technika ta daje kompozytorowi szeroką kontrolę twórczą.

Przestrzenny aliasing

W literaturze specjalistycznej termin *aliasing* zazwyczaj odnosi się do „niewłaściwej identyfikacji sygnału” bądź „wywołania zniekształcenia lub błędu”. Wydawałoby się, że tak zdefiniowane zjawisko byłoby przydatne z muzycznej perspektywy, jednak jako kompozytor za najbardziej wartościową uznaję definicję mówiącą o „fałszywej czy przyjętej tożsamości”. Inżynier dźwięku czy akustyk bę-

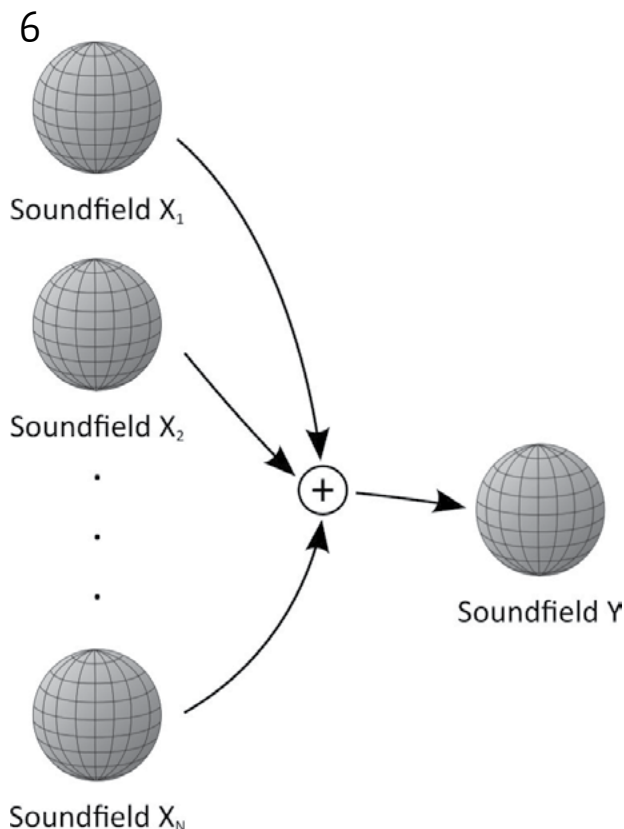
dzie się starał unikać *spatial aliasing*, mając za ideał precyzyjne uchwycenie pola akustycznego (czterokapsułowy mikrofon soundfield został zaprojektowany, aby wyeliminować problem, jaki napotkali twórcy czterościennej systemu mikrofonów stosowanego w OUTRS).

Kompozytor może odnaleźć w owej „fałszywej lub przyjętej tożsamości”, dwuznaczności, bardzo istotny element języka swojej kompozycji. W historii zachodniej muzyki poważnej znajdziemy dowody na to, że tonalna wieloznaczność jest postrzegana jako ważne narzędzie w dostępnej paletce środków ekspresji. Dzięki technikom *spatial aliasing* możemy zastosować podobne rozwiązania w kontekście przestrzeni: na jednym biegunie – ostre, wyraźne i silnie zdefiniowane obrazy; z drugiej strony – obrazy zamglone, niewyraźne, nieokreślone i niejednoznaczne. Wyobraźmy sobie jasno zarysowaną scenę, która stopniowo zanika i traci kształt lub przeciwnie, wyodrębniający się z mglistej przestrzeni jaskrawy świat. Format B tworzy reprezentację pola akustycznego, dlatego kompozytor może zastosować wiele różnych technik, aby stworzyć rozmaite rodzaje *aliasingu* wywołujące różnorodność wrażeń.

Miksowanie pola dźwiękowego

Na pierwszy rzut oka propozycja stosowania „miksowania” (*mixing*) jako istotnej techniki przekształcającej pole akustyczne wydaje się dość dziwna. Wiele metod postępowania z dźwiękiem w technologii surround wymienionych na początku tego tekstu, w szczególności Wavefield Synthesis, w najlepszym wypadku postrzega się jako technologie utożsamiane z auralizacją dźwięku. W kontekście naszych rozważań auralizacja będzie sposobem modelowania przestrzeni, a następnie wpływania na lokalizację dźwięków w tej przestrzeni w stosunku do wzorcowej pozycji odbiorcy. Do powyższego modelowania możemy użyć technologii ambisonics, co ciekawe, naśladując tym samym niejeden system auralizacji (włącznie z systemami gier komputerowych czy projektami sal koncertowych). Ale stosowanie techniki ambisonics dla prostej auralizacji nie pozwala czerpać szczególnych korzyści z żadnej z opisanych technik.

Możemy ze sobą połączyć i nałożyć na siebie dowolną liczbę całych, złożonych pól akustycznych, tworząc w ten sposób nowe, niezwykle intensywne i skomplikowane krajobrazy dźwiękowe. Takie podejście zastosowała Ewa Trębacz w utworze *Errai* podczas jego premiery w ramach wspomnianego wcześniej koncertu muzyków z DXARTS. Kompozytorka umieściła mikrofon soundfield w dużej komorze pogłosowej i nagrała występ sopranistki Anny Niedźwiedz i waltornisty Josiaha Boothby'ego. Następnie zrobiła to raz jeszcze, i jeszcze raz, i znowu... W końcu połączyła wynikowe pola akustyczne, co ilustruje **rys. 6**. W rezultacie powstał akustycznie realistyczny, lecz intensywny i niezwykle obejmujący wszystko

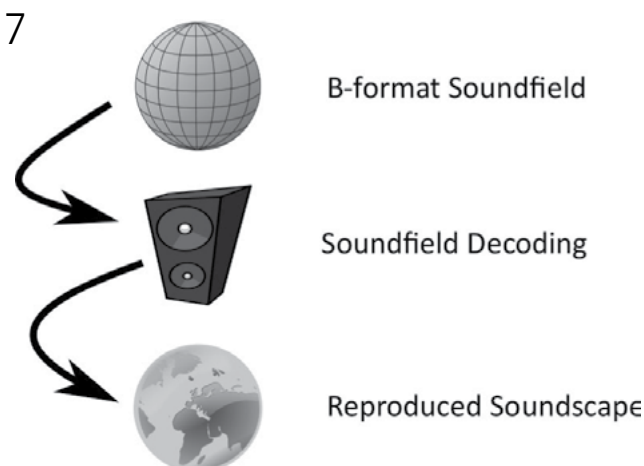


pejzaż dźwiękowy – superpowiększone tło. W tym przypadku nawarstwienie przestrzeni samej w sobie staje się techniką kompozycyjną.

Reprodukcja pola dźwiękowego: odtwarzanie

Przenikliwy czytelnik zaznajomiony z systemami dźwięków w technologii surround zorientuje się, że nie omówiłem do tej pory liczby głośników potrzebnych do „odtworzenia” (*playback*) w technice ambisonics. Interesujące wydaje się, że technika ta nie wykorzystuje kanałów w taki sposób, do jakiego przywykliśmy. Rejestracja (lub synteza) pola akustycznego oraz jego odtwarzanie to dwa oddzielne i niezwiązane ze sobą działania. Spójrzmy na **rys. 7**: pole akustyczne w formacie B należy „zdekodować”, żeby umożliwić odsłuch „sferycznej harmoniki pola akustycznego” przez głośniki (lub słuchawki).

Idea rozdzielenia reprezentacji pola akustycznego jest składową postępowego projektu Gerzona i jemu współczesnych.



Format B reprezentuje w pełni trójwymiarowe pole akustyczne, natomiast sposób, w jaki go odsłuchujemy, zależy od nas. Proces dekodowania transponuje nasze pole akustyczne do pewnej liczby głośników, które mają za zadanie je odtwarzać. Dekodowanie może odbywać się w celu uzyskania dwukanałowego stereo⁴ lub dwusieczkowego odsłuchu na słuchawkach⁵. Możemy dekodować do czterech głośników dla otrzymania zgodności z kwadrofonicznym systemem dźwięku w technologii surround.

Dzięki trójwymiarowości formatu B kompozytor może odtworzyć pełne systemy 3D, z głośnikami umieszczonymi powyżej i wśród widowni, co zapewnia całkowicie immersyjne i trójwymiarowe doświadczenie. Słuchacze w Hali Najwyższych Napięć doświadczyli odtworzenia materiału muzycznego z dwunastu głośników rozmieszczonych w kręgach po sześć – połowa z nich była ustawiona na podłodze, reszta podwieszona nad widownią. W moim studiu na uniwersytecie w Hull (**zdjęcie 8** na kolejnej stronie) korzystam z szesnastu głośników ustawionych w dwóch kręgach oraz czterech głośników basowych (subwoofers), co stanowi w pełni trójwymiarowy system surround (model 16.4). Z pewnością możliwe są również inne układy, a to ujawnia kolejną zaletę techniki ambisonics: liczba głośników odtwarzających materiał może być dostosowana do warunków planowanego występu, co jest prawdziwym dobrodziejstwem dla kompozytorów.

Na horyzoncie: ambisonics wyższych porządków

Przekonaaliśmy się, że technika ambisonics, która towarzyszy nam od początku lat 70., jest już całkiem dojrzałą technologią. Co więc nowego nam oferuje? Dość niespodziewanie spostrzegamy, że ostatnie założenia rozwojowe technologii Wavefield Synthesis niechętnie biorą pod uwagę dalsze badania w dziedzinie tzw. ambisonics wyższych porządków (*Higher Order Ambisonics*, HOA). Zgodnie z metaforą dzielenia tortu na kawałki, którą opisywaliśmy próbkowanie pola akustycznego, cztery mikrofony zostały użyte do transponowania sferycznej dekompozycji harmonicznego pola akustycznego do formatu B. Można się zatem spodziewać, że należy zastosować więcej niż cztery mikrofony, by uzyskać cieńsze kawałki tortu, a więc bardziej precyzyjną reprezentację. Powiększanie kawałków, a więc i naszej precyzji, opisuje się jako zwiększanie „porządku” próbek sferycznych harmonik:

Ambisonic Order	Number of Spherical Harmonics
1	4
2	9
3	16

Jako kompozytor chwaliłem sobie pracę z formatem B pierwszego rzędu, lecz coraz większa precyzja pola akustycznego dostępnego dzięki HOA zapewnia bardziej skoncentrowane i trwalsze obrazy otwarte dla szerszej publiczności, co otwiera wspaniałe możliwości ekspresji. To oznacza, że HOA gwarantuje większą wierność przestrzenną i ostrzejszy realizm. Warto wiedzieć, że matematyka stanowiąca podstawę HOA i Wavefield Synthesis jest tożsama w sensie rozwiązania tego samego problemu, choć punkt wyjścia w obu przypadkach jest odmienny.

Okazuje się, że HOA to nie tylko dodanie kilku dodatkowych mikrofonów. Stanowią one bowiem osobne pole badań. Dotychczas przedstawiono szereg projektów i skonstruowano kilka eksperymentalnych systemów, ale w momencie pisania tego tekstu znam tylko jeden peryfoniczny, w pełni trójwymiarowy i dostosowany do HOA mikrofon na rynku: Eigenmike wyprodukowany przez mh acoustics (zdjęcie 9). Słuchałem zarówno pól akustycznych generowanych syntetycznie za pomocą HOA⁶, jak i eksperymentalnych nagrań przy użyciu mikrofonu Eigenmike. Niewątpliwie oba doświadczenia pozostawiły silne wrażenie. Nie znam jednak kompozytora, który miałby dostęp do nagrań HOA zrobionych za pomocą Eigenmike. Myślę, że to właśnie może stanowić przyszłość pracy muzyków z techniką ambisonics, umożliwiając HOA czerpanie ze wszystkich opisanych powyżej technik i środków ekspresji.

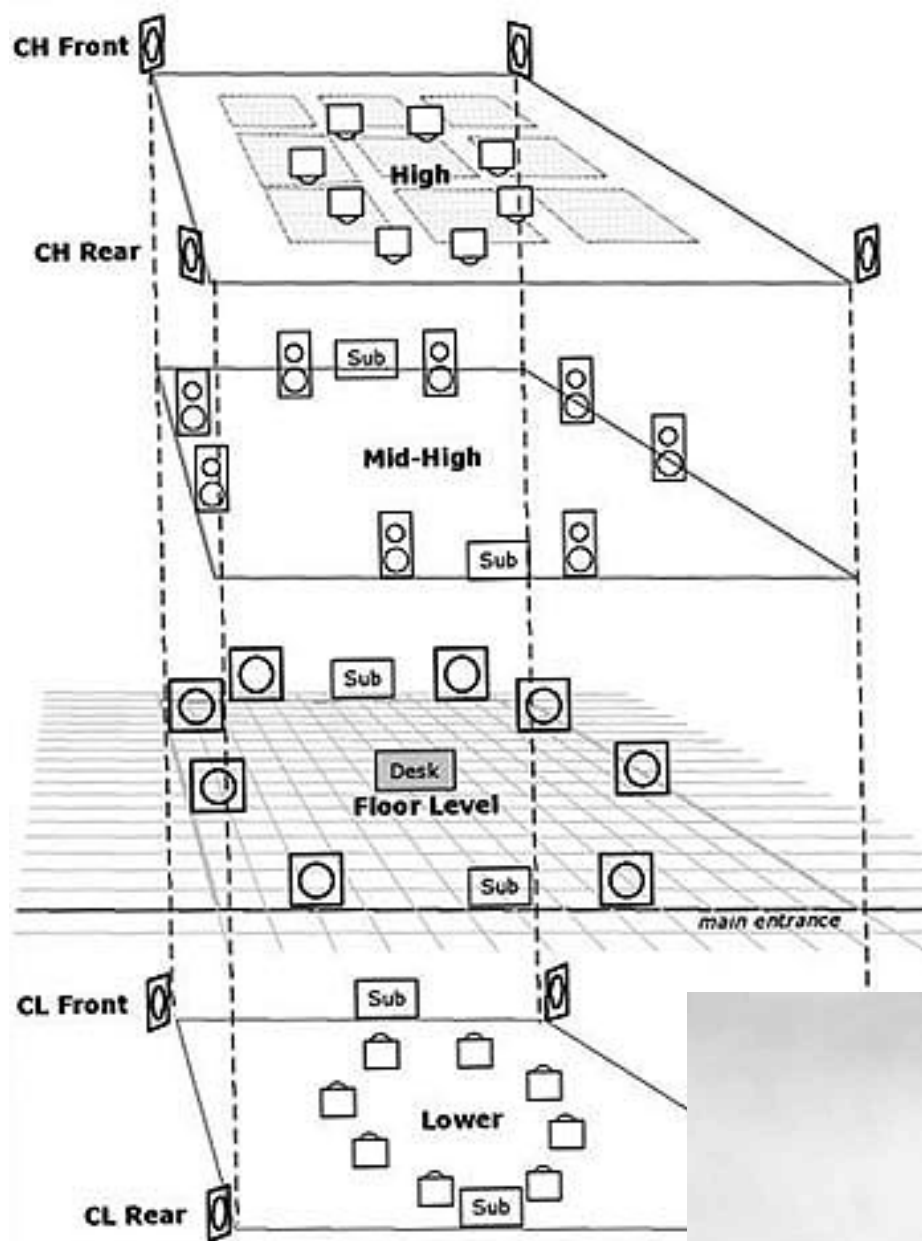
Joseph Anderson

School of Arts & New Media
University of Hull

Tłumaczenie: **Marta Skotnicka**

- 1 Przyjechałem do Wielkiej Brytanii, aby studiować kompozycję i sztukę *sound diffusion* u Jonty Harrisona. Denis Smalley opisuje *sound diffusion* jako „projekcję i rozpraszanie dźwięku w przestrzeni akustycznej wobec grupy słuchaczy w przeciwieństwie do jego słuchania w przestrzeni osobistej” (w domu, biurze czy studiu nagraniowym). Inna definicja zakłada „udźwięcznienie” przestrzeni akustycznej i wzmocnienie kształtu i struktury dźwięków w celu wytworzenia satysfakcjonującego doświadczenia.
- 2 Literatura techniczna posługuje się terminem „peryfoniczny” (*periphonic*: „peri” oznacza „około”, „phonic” odnosi się do samego dźwięku).
- 3 Model MKV wyprodukowany przez Soundfield Ltd. posiada kontrolkę *dominance*.
- 4 Stereofoniczne nagrania wytwórni Nimbus Records tworzone są w technice ambisonics.
- 5 Systemy auralizacji często posługują się kanałem dwuścieżkowym.
- 6 Kilku kompozytorów, takich jak Natasha Barret i Jan Jacob Hofmann, eksperymentowało z tworzeniem muzyki z wykorzystaniem HOA.

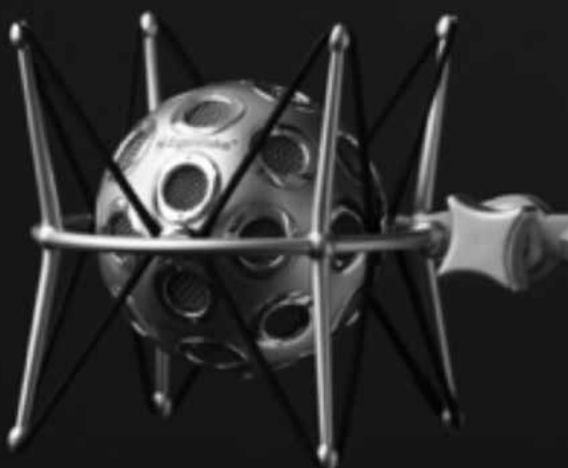




Obok: Schemat rozmieszczenia głośników w studiu SARC w Belfaście
Poniżej: Elbphilharmonie w Hamburgu, Herzog & de Mauron, 2007



9



wywiad

Jan Topolski: Zacząłbym od pytania, które zadają sobie wszyscy: czy faktycznie od Ładnienia zaszła jakaś zmiana, zaczął się nowy okres w twojej muzyce, czy widzisz to raczej jako kontynuację?

Myślę, że jeśli chodzi o dramaturgiczną lub formalną stronę, to jest to kontynuacja. Jedyny parametr, jaki uległ zmianie, to ten, że zacząłem stosować mikrotonowe harmonie i modi, ale to pociągnęło potem za sobą lawinowo mnóstwo konsekwencji, np. zacząłem przestraszać instrumenty, pojawiły się nowe ograniczenia – jak mówią – wolność tkwi w ograniczeniach... Chciałem zmienić tylko język harmoniczny, natomiast myślenie dramaturgiczne pozostało takie samo, choć nigdy nie byłem typem kompozytora, który by zgłębiał jakąś jedną ideę. Zawsze staram się coś zmieniać, teraz myślę także o nowych pomysłach w dramaturgii.

Co do mikrotonowości, to pierwsze utwory ją eksplorujące – *Klave*, *Ładnienie*, *Kwartet smyczkowy* – powstały na bazie wcześniejszych pomysłów harmonicznym, tj. zbioru współbrzmień, jakie osiągnąłem przez ćwierćtonowe alteracje pewnych akordów używanych przeze mnie w muzyce tonalnej, głównie w *Kartce z albumu*. Gdy pisałem *Kwartet*, przyszedł mi do głowy modus: cały ton-3/4-cały ton-3/4 i na podstawie niego skomponowałem *Sonatę* oraz II i III część *Pasji*. Jeśli chodzi o przestrajanie instrumentów, to *Klave* i *Ładnienie* zawierają w składzie klawesyn, który idealnie nadaje się do tego typu operacji, bo ma dwie klawiatury i jeśli jedną z nich przesuniemy o 1/4 tonu, to osiągamy 24-stopniową skalę (akurat ją przestroilem 5 dźwięków na jednej i 7 z drugiej). Ponieważ zależało mi na dokładnym intonowaniu mikrotonów – a muzycy nie są do tego przyzwyczajeni i mają swoje psychofizyczne skłonności – wpadłem na pomysł, by przestroić wiolonczelę, a później wreszcie orkiestrę smyczkową w taki sposób, by dało się jak najwięcej dźwięków z modusu uzyskać jako naturalne fłażolety. Stąd taki, a nie inny strój strun w *Sonacie* oraz trzy grupy orkiestrowe w *Pasji*: jedna (skrzypce) gra $a = 440$ Hz, druga (wiolonczela i altówki) o ćwierćton niżej, a trzecia (wiolonczela i kontrabasy) o 3/4 tonu niżej. Dzięki temu niemal wszystkie dźwięki modusu można wyartykułować jako fłażolety, ale pojawiają się także inne, dodatkowe wysokości; tak jest w obu utworach, gdzie stopniowo wprowadzam coraz więcej dźwięków spoza modusu.

Ewa Szczecińska: Po raz kolejny w wywiadzie opowiadasz o harmonice, o mikrotonach i zastanawia mnie, czy to dlatego, że najbardziej cię zajmują, czy są jeszcze inne rzeczy? Gdy słucham twoich ostatnich utworów, mam wrażenie, że zmieniłeś w nich także podejście do czasu: nie tylko w ogólnej dramaturgii, ale także technologii (metra i tempa) czy grze ze słuchaczem...

Na pewno jedną z innowacji temporalnych, jaką wprowadziłem w *Symfonii* i *Pasji*, jest permanentne *accelerando*, tzn. że tempo nie jest stałą prostą, lecz krzywą, i cały czas maleje lub wzrasta, i to na odcinku paru minut. W momencie, kiedy tempo staje się dwukrotnie szybsze niż wejściowe, dyrygent zaczyna pokazywać jego połowę, ale ono ciągle rośnie. Pierwszy raz zastosowałem to w utworze *Krzyki* na orkiestrę, nie był on udany, ale tam w końcu też jest takie *accelerando*. Teraz postanowiłem je zrealizować dokładniej i dzięki pomocy i sugestiom nieocenionego Krzysztofa Czai (który zawsze służy mi pomocą w bardziej skomplikowanych problemach z pogranicza muzyki i matematyki), wprowadziłem wzór na równomierne przyspieszenie tempa. Chodziło mi o to, żeby móc precyzyjnie kontrolować dwie warstwy jak w początku *Pasji*: smyczki idą ciągle do przodu, ciągle szybciej, ale saksofon gra w jednym, można by rzec: obiektywnym, pulsie. Nam się zdaje, że on gra równo, ale żeby to zapisać w ciągle rosnących tempach, trzeba było wszystko wyliczyć i musiałem mieć wszystko zorganizowane.

Przypominam sobie, że w *Symfonii* uzyskałem wszystkie oznaczenia z dokładnością do czterech miejsc po przecinku, w końcu ograniczyłem się do jednego, ale jakiś dyrygent słusznie powiedział mi, że przecież nie ma nawet takich metronomów. Oczywiście nie zależy mi tu na superprecyzyjnej realizacji (choć zapis taki przydaje się np. w momencie przerwania próby i powrotu do konkretnego miejsca), lecz o pewną sugestię ogólnego procesu. Zawsze interesowała mnie strona matematyczna muzyki, kombinacje i permutacje. Z początku stosowałem ciągi arytmetyczne, później geometryczne, które są bardziej subtelne. Jednak już w *3 dla 13* te ingerencje bębnowe, gęstniejące w miarę rozwoju utworu, zostały wyliczone na podstawie ściślego szeregu geometrycznego.

ES: Od razu pojawia się proste pytanie: po co to wszystko, dlaczego właśnie tak, jaki jest ogólny cel?

Każdy ma swoje sposoby pisania, celem muzyki jest stworzenie czegoś pięknego. Wybrałem taką metodę, bo mam taką naturę: z jednej strony jestem bardzo romantyczny, ale jeśli komponuję, nie potrafię pisać tak po prostu. Co prawda w teatrze czy na instrumencie więcej improwizuję, lecz nie tyczy się to utworów. Spodobało mi się to, co powiedział Tom Johnson: on nie tyle tworzy muzykę, ile ją znajduje, wymyśla najpierw jakieś reguły i później one owocują w utworze. Ja nie jestem może tak radykalny, że każdy utwór opiera się na jakimś wzorze. Ostatecznym celem jest jednak piękno i przekaz – żeby muzyka wywarła jakiś efekt na słuchacza, jakiś rodzaj emocji, wrażenie intelektualne. Natomiast cała sprawa techniczna jest w pewnym sensie nieistotna, mówię o niej dlatego, że udzielał wywiadu tak fachowemu pismu... W gruncie rzeczy pozostaje to moją prywatną sprawą.

ES: Nie chodzi mi nawet o ostateczny cel muzyki, ale o kryteria wyboru tego, a nie innego wzoru; o to, że chcesz konkretnym utworem osiągnąć jakiś konkretny cel, efekt.

To zależy. Na przykład owe bębny z *3 dla 13*: one pojawiają się w pierwszej części właściwie znikąd, są ciałem obcym; w drugiej części zaczynają współgrać z tym, co dzieje się w samej muzyce; natomiast w trzeciej oddzielają każdy kolejny obrazek muzyczny, są elementem dominującym, aż w końcu wszystko rozsadzają. Wiedziałem, ile będzie trwał cały utwór, a ile kolejne części, więc zapytałem się znajomego wrocławskiego matematyka, Roberta Sekulskiego, żeby mi znalazł taki wzór, który by wyznaczał pierwsze uderzenie w punkcie zero, kolejne w punkcie x, a po 13-14 minutach pełne zagęszczenie. Tak więc to nie jest tak, że od razu mam gotowe wzory, raczej szukam ich pod kątem określonych sytuacji.

Jeśli chodzi o permanentne przyspieszenie, daje ono całkowicie nowe możliwości dramaturgiczne, np. w *Symfonii* jest takie miejsce jak wolno idą pewne akordy, a potem przyspieszają i przyspieszają na jakimś odcinku. W *Pasji* cała III część opiera się na złotych podziałach; w momencie wejścia gitar i przemowy Piłata do tłumu jest górką, kulminacja tego procesu, później napięcie opada i są sceny rozmowy Chrystusa z Piłatem w pretorium i chór szepce, to jest ten dołek. Wszystkie wystąpienia tych momentów regulowane są ciągiem złotych podziałów, które są w końcu naturalne, porządkują i zapewniają pewną płynność. Ogólnie potrafię robić wiele rzeczy czysto intuicyjnie, ale potrzebuję też mieć jakąś drabinę, której się mogę trzymać.

ES: Innym przykładem są chyba Sonata i Kwartet smyczkowy. Dla mnie to utwory podobne pod względem operowania czasem: zderza się czas pędzący i dynamiczny oraz stojący, zatrzymany, z czego wynika nowa jakość dramaturgiczna. Czy myślisz takimi kategoriami?

Posługuję się raczej kategoriami zaczerpniętymi z teatru, a zwłaszcza z kina: interesują mnie takie momenty, jak antycypacja czy montaż filmowy. Oczywiście czas jest podstawowym zagadnieniem w muzyce. W *Sonacie* znów mamy ciąg złotych podziałów, jakkolwiek one są mniej zauważalne, bo cała pierwsza połowa pozostaje dość jednolita. Występuje pewna dysproporcja między nadzwyczaj długą pierwszą częścią a stojącym akordem i całym zakończeniem.

Czy to są nowe jakości? Nie wiem, weźmy choćby *Epiforę*, z jej swoistą formą z rodzajem refrenu, który na końcu, po tekście holenderskim, zostaje przełamany. Wcześniej, kiedy występuje akord na taśmie, nigdy nie ma fortepianu, one się wymieniają – a na końcu zachodzą na siebie. Z kolei *3 dla 13* ma nieco klasycyzującą formę, za wyjątkiem może nieklasycznych bębnow. *Kwartet* był dla mnie niebywale trudny do napisania, są tam takie miejsca, nad którymi siedziałem tygodniami, to chyba największa męka, jaką przeżyłem w pisaniu. Natomiast *Sonata*... Nie wiem, nie jestem z drugiej strony kompozytorem, który ma stały model formy i za każdym razem ją stosuje i realizuje. W *Ładnieniu* w znacznym stopniu podyktował ją tekst.

JT: O ile w *Pasji* uderzyła mnie wielość sprawdzonych rozwiązań, jak ten montaż momentów muzycznych w początku przypominający *3 dla 13*, o tyle *Kwartet* zdaje mi się ciałem obcym, czymś zupełnie płynnym, jak choćby ta autonomizacja solowych instrumentów z kwartetu...

W *Pasji* te obrazy na początku wynikają z pomysłu, żeby postać Chrystusa i religijność pojawiły się tak jak ślad zbrodni w filmie *Powiększenie* Antonioniego. Oglądamy szereg zdjęć, powiększeń, i nagle na jednym z nich... Niby podobnie jak w *3 dla 13*, tu też mamy serię obrazków, lecz bardziej niejednorodnych: gra cały czas orkiestra i niespodziewanie w jednym z nich

Paweł Mykietyn urodził się w 1971 roku w Oławie. Studiował w klasie kompozycji Włodzimierza Kotońskiego w AM w Warszawie (1997).

W 1990 zdobył II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Andrzeja Krzanowskiego. Rozpoczął swoją karierę w bardzo młodym wieku: w 1993 roku zadebiutował utworem *La Strada* na trzy instrumenty na Warszawskiej Jesieni, będąc jeszcze studentem. Odniesiony sukces zaowocował zamówieniem festiwalu, w wyniku którego powstała *Eine kleine Herbstmusik* na 11 instrumentów (1993).

Utwór Mykietyna *3 dla 13* (1994), napisany na zamówienie Polskiego Radia, zajął pierwszą lokatę w kategorii młodych kompozytorów na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w 1995 roku. W 1996 roku *Epifora* na fortepian i taśmę, również zamówiona przez PR, zajęła I miejsce w kategorii kompozytorów młodych na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO oraz znalazła się w grupie kompozycji rekomendowanych w kategorii ogólnej. W 2000 roku został laureatem Paszportu „Polityki”. W 2008 roku jego *II Symfonia* (2007) znalazła się na liście rekomendowanych kompozycji przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów. Ten sam utwór otrzymał też Nagrodę Mediów Publicznych w dziedzinie współczesnej muzyki poważnej OPUS 2008. Bliska powtórzenia tego sukcesu była *Pasja wg Św. Marka* (2008), wielokrotnie wykonywana w wielu miastach Polski

Komponuje na zamówienie wielu festiwali i instytucji, m.in. Warszawskiej Jesieni, Polskiego Radia, Opery Narodowej, Vratislavii Cantans, a także dla wykonawców, w tym Elżbiety Chojnackiej, Jerzego Artysza, Andrzeja Bauera, Macieja Grzybowskiego. W teatrze od wielu lat współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim, który wyreżyserował także jego operę *Ignorant i szaleniec* (2000). Najbardziej ich znane spektakle to m.in. *Hamlet* (1999), *Ba-chantki* (2001), *Krum* (2005), *Anioły w Ameryce* (2007) i *(A)pollonia* (2009). W kinie jego muzyka zabrzmiała m.in. w *Egoistach* Mariusza Trelińskiego (2000) oraz we wszystkich obrazach Małgorzaty Szumowskiej, np. w *33 scenach z życia* (2009).

Paweł Mykietyn do niedawna grał na klawecie w założonym przez siebie zespole Nonstrom, który specjalizował się w wykonaniach muzyki współczesnej, przeznaczonej na nietypowy skład: fortepian (Maciej Grzybowski), wiolonczela (Justyna Reksć-Rauba) i puzon (Tomasz Świątczyński). W 1995 roku jako klawecista zajął I miejsce na Konkursie Młodych Wykonawców Muzyki XX wieku, zorganizowanym przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej.



pojawia się mezzosopran. To nie tak, że od początku utwór jest jawnie religijny, na ślad Jezusa natrafiamy niespodziewanie. To nas intryguje, więc pojawia się efekt cofania taśmy, a potem fokusowania, ustawiania ostrości. Oczywiście także rozwiązanie z zakresu montażu filmowego – może wzięło się to z *Nieodwracalnego* Gaspara Noé – stoi u źródeł pomysłu, że każda kolejna scena kończy się tam, gdzie zaczynała poprzednia. Dopiero pod koniec zostaje to przerwane cykadami, które do piątej części pojawiają się tylko w interludiach, a tam brzęczą cały czas jako akompaniament. Tu można widzieć analogię właśnie z *Epiforą*, gdzie stojący akord również pełni rolę przerywnika, podczas którego fortepian zawsze milczy, natomiast na końcu zaczyna rodzaj kadencji.

JT: Czy można więc powiedzieć, że cała Pasja została napisana z punktu widzenia dzisiejszego człowieka, który to wszystko sobie przypomina? Dlatego wprowadzasz elementy z codzienności, jak głos w języku lokalnym, starożytne cykady i współczesny rock?

Znów odwołam się do teatru: nawet jeśli Szekspir się nie starzeje, to żeby nas dotknął, trzeba go jakoś zaktualizować, przełożyć na dzisiejszy język. Tu mamy analogiczną sytuację, chciałem napisać ten utwór poza jakąkolwiek tradycją chrześcijańską i kościołem – mimo że jestem katolikiem, jakkolwiek kiepskim. Chodziło mi o taki paradoks, że to się wydarzyło dawno temu, ale jednocześnie dzisiaj. Co by się stało, jakbyśmy zostali świadkami tych wydarzeń, po jakiej stronie byśmy się postawili, jak byśmy zareagowali? Stąd wątpliwość co do języka: dlaczego w sumie pasja ma być po łacinie, przecież wtedy był to język Piłata, język opresji. I mimo że dziś, po 2000 latach wiemy, że Chrystus był Bogiem albo że ukrzyżowano niewinnego człowieka, to dla ludzi z tamtych czasów bynajmniej nie musiało to być oczywiste.

ES: Jak to było: dostałeś zamówienie na pasję i zacząłeś zastanawiać się nad tematem?

Nie, najpierw dostałem zamówienie od Warszawskiej Jesieni na duży utwór i doszło do małego nieporozumienia z Tadeuszem Wieleckim. Powiedziałem, że mam ochotę na pasję, on odparł, że ta zajęłaby cały wieczór i nie może pojawić się na inauguracji, na co ja zadeklarowałem,

że jak nie pasja, to w ogóle nic nie piszę. W międzyczasie wprosiłem się trochę na Vratislavie Cantans, żeby tam móc utwór przedstawić. Zacząłem więc go pisać, a tymczasem zadzwonił Wielecki i pyta się, jak utwór, który piszę. – Nie nie piszę żadnego utworu – mówię. – Jak to nie pisesz, skoro pisesz... – odpark. Więc zrobiłem przerwę na *Symfonię*.

Z początku chciałem skomponować duży utwór wokalnie-instrumentalny w formie oratoryjnej, szukałem więc istotnego tematu, który mógłby mnie zająć na wiele miesięcy pracy. Wtedy drogą niemal matematycznej dedukcji doszedłem do tego, że to powinna być pasja. To tak jak z inspiracjami: nie sposób ich prześledzić, nie jestem w stanie powiedzieć, czy to muzyka, sztuka, życie, czy po prostu mam taką potrzebę pisania. Oczywiście, we wczesnym okresie każdego pewnie inspiruje inna muzyka – ja byłem pod silnym wpływem twórczości Pawła Szymańskiego – natomiast teraz nie wiem, czy coś z zewnątrz mnie inspiruje. Zawsze mówię, że to przychodzi z kosmosu, bo nie wiadomo właściwie, skąd się biorą pomysły.

Jak byłem młody, powiedziałem coś, co nie było pozbawione sensu: że kompozytorem jest się cały czas. To nie tak, że siadam od 16.00 do 20.00 i piszę. Ciągłe myślę o muzyce, ciągle przychodzą mi do głowy pomysły, z których pewne od razu odrzucam. Czy to jadę pociągiem, czy siedzę, czy zasypiam, wciąż pojawiają się różne idee. Na samym początku, gdy tylko zetknąłem się z dźwiękami, od razu zacząłem je jakoś układać. Chciałem być oczywiście także malarzem, piłkarzem i nie wiadomo kim, ale miałem takie przebliski, że pragnąłem być właśnie kompozytorem. W wieku paru lat powiedziałem to mojej mamie i dodałem, że boję się, iż jak będę dorosły, to wszystko będzie już skomponowane... Mama mnie uspokajała, że nie, że na pewno tak nie będzie, ale dziś często zastanawiam się, kto miał tak naprawdę rację: ona czy ja.

JT: Czy pisesz muzykę tylko dla siebie, bez zewnętrznych impulsów?

Od dłuższego czasu – nie. Piszę głównie na zamówienia, natomiast nie są one na tyle sprecyzowane, by mnie ograniczały. Właściwie ostatnim utworem, jaki komponowałem sam dla siebie, były *Sonety Szekspira*, natomiast niezależnie od muzyki autonomicznej piszę jeszcze dużo dla teatru i filmu. Kiedyś faktycznie uprawiałem sporo takich ćwiczeń, jakichś kontrapunktów czy harmonii. Głównie piszę więc na zamówienia, i tak się jakoś składa, że ciągle większe formy – a że przestała mnie też pociągać muzyka kameralna, więc to wszystko się dobrze układa.

ES: A co cię teraz pociąga? Czy jak dostajesz zamówienie, masz swobodę powiedzenia: „najchętniej to bym zrobił to i tamto”?

Ostatnio w ogóle nie interesują mnie kameralne i krótkie formy, jakimi zajmowałem się w latach młodości, typu 10-15 minut na zespół. Teraz pasjonują mnie formy bardzo duże i mam faktycznie dwa zamówienia na utwory wypełniające cały wieczór, a oprócz tego *carte blanche* z Narodowej na napisanie opery, więc jak je skończę i znajdę dobre libretto, to... Nie mówię jednak, że mnie już nie będzie pociągać kameralistyka – ciągle się zmieniam – ale ostatnio nie widzę siebie piszącego taką muzykę, nie potrafię się zamknąć w małej formie. *Sonata* i *Kwartet* były właśnie tego typu utworami, ale od *Symfonii* i *Pasji* pod względem dramaturgicznym interesuje mnie coś, co zajęłoby słuchacza nie przez 10 minut, ale przez cały wieczór. W tej chwili piszę godzinny utwór na chór, orkiestrę i elektronikę, na 30-lecie powstania Solidarności, z prawykonaniem 29 sierpnia 2010 w Gdańsku.

JT: Jaka jest różnica w podejściu do pisania tych obiegowych utworów muzyki współczesnej trwających 10 minut, a takich zajmujących cały wieczór?

Tkwi ona głównie w dramaturgii: w pierwszym przypadku wszystko musi się zdarzyć na w 10 minut, a nie w 100, inaczej zaprzęta się uwagę słuchaczy na tych przestrzeniach. Nie oznacza to bynajmniej, że musi się pojawić powtórzenie, np. fragmenty z genealogią Chrystusa w *Pasji* są znikomej długości wobec 100 minut utworu. Jeśli mówimy też o czasie, że on w całości biegnie w przeciwnym kierunku, to akurat ten element jest tu znowu jakimś obcym ciałem, utworem w utworze, bo tu mamy zachowaną chronologię. Poszczególne wystąpienia zagęszczają się podobnie jak bębny w *3 dla 13*: z początku nie ma ich w ogóle, natomiast w końcówce dominują.

To nie jest też tak, że jeśli pisałem krótkie utwory, to teraz rozciągnę pewne pomysły formalne na dłuższy czas, że one jakoś napęczniają. W *Pasji* na pewno panuje czas jakoś spowolniony względem tego z *Kwartetu*, ale myślenie jest zupełnie inne. Poza tym, są kompozytorzy bezkompromisowi i nieliczący się z odbiorcami – ja myślę o sobie jako bezkompromisowym,

FRAGMENTY O PASJI

Obywatel Chrystus

(...) Przede wszystkim *Pasja* Mykietyna przeniknięta jest ideą powolnego odświeżania, zbliżania się do tajemnicy cierpienia. Nie ma w niej nic oczywistego – czasy, muzyczne estetyki, słowa, rodzaje narracji, wszystko miesza się ze sobą. Istota pasji (męki, a także paschy-przejścia) dociera do nas niejako okrężną drogą, trzyma nas w niepewności, napięciu, zadziwieniu, oczekiwaniu. Nawet hebrajski tekst, z rzadka tylko przerywany recytacją w języku polskim, jest niezrozumiały, obcy biblijnej tradycji chrześcijan w Europie.

Pasja Mykietyna, choć opowiada historię ostatnich godzin życia Chrystusa opisaną przez ewangelistę Marka, choć przywołuje prorocze zdania z *Księgi Izajasza*, właściwie nie jest dziełem religijnym. Rockowy zespół z gitarami elektrycznymi obok mikrotonowo strojonych instrumentów smyczkowych, „rozstrojona” tuba obok saksofonów, perkusyjny zestaw, klasyczny sopran, chór chłopięcy i śpiewaczka rockowa, recytator i do tego jeszcze „ekologiczne” interludia między częściami (odtwarzany z taśmy „śpiew cykad”) – wciąż jesteśmy zaskakiwani zmianami muzycznych poetyk, strzępami wydarzeń, kontekstami, mieszaniem czasów. W końcu dochodzimy do wniosku, że nie chodzi tu wcale (tylko?) o mękę Chrystusa...

Kiedy słuchamy tych strzępów zdań, dźwięków, kolażowo zakomponowanych motywów, ogarnia nas bezradność. Odbierane komunikaty wydają się zupełnie do siebie nie pasować, w dodatku wszystko odarte jest z cienia podniosłości, do jakiej przyzwyczaiła nas konwencja dzieł religijnych. Większość zrealizowanych w utworze pomysłów działa niczym zgrzyt, ziarnka piasku w trybie naszych przyzwyczajzeń i nawyków.

Wydarzenia Męki Pańskiej „ulożone” zostały bowiem przez Mykietyna tak, jakby wrzucono je do tygła, dodatkowo jeszcze wymieszano i zaprezentowano w pięciu częściach dzieła. Szorstkość mikrotonów, wkraczający nagle riff elektrycznej gitary, przerywająca ciszę rockowa, brutalna fraza – jesteśmy zdezorientowani: po co to wszystko? Ale to tylko złudzenie, z czasem odkryjemy precyzyjny porządek tego chaosu, zrozumiemy, jak misterny jest kompozycyjny zamysł tych skrawków biblijnej opowieści zamkniętych w skrawkach muzyki.

(...)

Zaskakuje już sam początek, pierwsze zdanie utworu: „Rodowód Jezusa Chrystusa,

syna Dawida, syna Abrahama" (melorecytacja sopranu i altu) – po którym mezzosopran-Chrystus, w bardzo zawiłych frazach, wydłużonych, rozciągniętych niemal w nieskończoność, śpiewa (po hebrajsku): „Wykonało się”.

A więc odwrócenie wydarzeń...

Już wkrótce zorientujemy się, że to nie tylko czasu odwrócenie, lecz całkowite pomieszanie. Partia Chrystusa, śpiewana przez kobiecy głos, już do końca powracać będzie w tonie nawiązującym do barokowych, ekspresyjnych lamentów. Nie ma w niej śladu choćby barokowego stylu, ale jest barokowa zawilść – melizmaty, szerokie pasma glissand, ogromny diapazon napięcia, histeryczność. Przywodzi na myśl zarówno bachowskie arie, jak i lamenty Gesualda da Venosy czy Monteverdiego.

To całkowita nowość: Paweł Mykietyn dotąd nie stosował tak jawnie emocjonalnych muzycznych środków, w jego wcześniejszej twórczości dominował ton ironii, ekspresji na ściśniętym gardle, niemej, takiej, w której bezsilność zablokowała już emocje. Partia

Chrystusa jest w tym dziele najbardziej wstrząsająca, pełna lęku graniczącego z rozpaczą – to czysty muzyczny teatr działający na odbiorcę w sposób obezwładniający.

Partiom wokalnemu pierwszej części towarzyszy miarowe odmierzenie czasu – ciężkie, spadające krople pojedynczych dźwięków. Smyczki i saksofony pojedyncze, obce, jęczące – przyspieszają, zwalniają, ich miarowość jest odmierzana przez narastające napięcie, nie zaś przez abstrakcyjną miarę taktu. Jest w nich tak znana z muzyki Mykietyna ambiwalencja, rozpaczliwa w bezsilności ironia.

W końcu instrumentalne frazy zaczynają krążyć, rozpędzają się – tak właśnie, od pierwszych sekund, wciągani jesteśmy w rozgrywkę się misterium cierpienia.

(...)

W pierwszej części *Pasji* przemknęła też inny, ważny dla całego dzieła motyw tuby, która podobnie jak saksofony będzie w utworze już do końca pełnić rolę powracającego leitmotywu – cienia (ilustracji) emocji, narastającego lęku, wzmagającego się, świdrującego cierpienia, a może nawet symbolu – alter ego cierpiącego i poniżanego Chrystusa...

Paweł Mykietyn wciąż wprowadza nas w załopotanie, wytrąca z nawyków – słowa Piłata „Co mam uczynić z tym, którego nazywacie królem żydowskim?” wypowiedziane są przez recytatora w tonie wiecowego krzykacza, w stylu estradowego wodzireja. Jak zaakceptować przeszywające całą czwartą część *Pasji* łkania kobiety-Chrystusa, które emocjonalnie

jednak takim, który nie chce utrudniać życia słuchaczowi i wykonawcy. To nie znaczy oczywiście, że piszę proste i miłe melodie, ale też nie zadręczam mojej publiczności. Staram się ułatwiać przekaz.

ES: Jaki jest twój stosunek do tradycji i przeszłości? Weźmy taką polifonię: konwencja istniejąca od wieków, są pewne zasady, nawyki ze szkoły – jak do tego podchodzisz? Czy masz potrzebę coś zmienić, coś unowocześnić?

Nie wiem, czy w tej chwili czerpię bezpośrednio skądkolwiek. Oczywiście, jeszcze 3 dla 13 nawiązywało do konwencji, ale też nie wprost, bo poprzez Szymańskiego, czyli surkonwencji: do muzyki barokowej, ale przefiltrowanej przez niego. Mam tak, że w każdej dziedzinie – czy to muzyki autonomicznej czy ilustracyjnej – jak zaczynam pisać coś nowego, to czuję się jak debiutant. Jakbym zaczynał od nowa, myślę: na pewno mi się nie uda, nie wyrobię się na czas. Kiedyś wydawało mi się, że im później, tym będzie łatwiej, a jest dokładnie odwrotnie. Gdy przypominę sobie lekkość komponowania w wieku 19 lat *Choć doleciał Dedal*, albo 3 dla 13 czy nawet *Sonetów*, mam dziś wrażenie, że robiłem to beztrudno i trochę na beczelno – nie przejmowałem się krytykami itd. Dziś może też się nie przejmuję, ale traktuję ten zawód czy misję, profesję, powołanie coraz poważniej, przychodzi mi to coraz trudniej. Nie jestem kompozytorem, który znalazł metodę na całe życie, jak Opałka, który maluje swoje ciągi liczbowe, oczywiście, nic tej postawie nie ujmując.

Nie jest jednak też tak, że każdy utwór jest zupełnie inny, weźmy *Klave* i *Ładnienie*: one są oparte na podobnym pomysły, z tego samego klucza, ale jednak zrealizowane inaczej. *Kwartet* jest niby też z tego klucza, ale tu się pojawił wspomniany modus, który następnie wpłynął na *Sonatę* i na spore fragmenty *Pasji*. O tej ostatniej można powiedzieć, że stanowi rodzaj podsumowania, gdyż znajduje się tu dużo elementów, które stosowałem wcześniej. Dlatego nie pisało mi się jej aż tak trudno jak *Kwartet*. Cała mikrotonowość wzięła się z poczucia, że w obrębie dur-moll i tej stylistyce, jaką uprawiałem, zaczynam się kręcić w kółko i że niczego nowego nie mogę skomponować. Oczywiście ważnym impulsem były też *Cztery pieśni...* Griseya, ale jeszcze przed ich wysłuchaniem robiłem muzykę do *Bachantek* Warlikowskiego w Teatrze Rozmaitości. Stosowałem wtedy mikrotonowe akordy po raz pierwszy, a ponieważ to były zazwyczaj trzy- czy czterodźwięki, zauważyłem, że interwały pomiędzy dur a moll wprowadzały jakąś nową, czysto zmysłową jakość – ani to, ani tamto, coś świeżego.

Gdy wchodziłem w sprawę głębiej, uznałem, że potrzebuję jakiegoś sposobu na organizację, zwłaszcza w tym olbrzymim obszarze mikrotonowym, gdzie wszystkich możliwości połączeń jest w geometrycznym stosunku znacznie więcej niż w systemie równomiernie temperowanym. Pierwszym pomysłem okazał się swego rodzaju serializm, co zresztą na pewno ktoś już kiedyś robił. Zacząłem układać 24-dźwiękowe serie i nawet coś na tej podstawie komponować, jednak szybko poczułem, że nie jest zgodne z moim temperamentem i w końcu odrzuciłem, chociaż w czwartej części *Pasji* pojawiają się takie serie.

JT: W tym pytaniu słowo „tradycja” nie oznacza tylko zachodnioeuropejskiej muzyki klasycznej. W Pasji zdają się pojawiać stylizacje brzmieniowości bliskowschodniej, jak w melizmatycznym śpiewie czy zawodzącej barwie saksofonu sopranowego...

To ciekawe, podobne pytanie zadano mi w San Francisco, zastanawiano się tam, czy w *Kwartecie* są fragmenty muzyki etnicznej. Nigdzie nie ma jednak bezpośrednich wpływów etnicznych, bo ja nigdy za dużo nie interesowałem się muzyką świata. Słuchałem kiedyś sporo Nusrata Fateha Ali Khana, pakistańskiego śpiewaka, który w sumie jest jednak w wielu sensach „europejski”. Pewnego razu powaliła mnie muzyka Eskimosów brzmiąca niemal jak Xenakis. Wydaje mi się, że te skojarzenia etniczne wynikają z zastosowania mikrotonów, ponieważ pojawiają się one w wielu wschodnich skalach.

Natomiast co do saksofonu, to tu jest jedna ciekawa sprawa: w ostatniej części każda jego fraza, podobnie jak te Judasza, zaczyna się i kończy na podobnym skoku interwałowym, który można by potraktować jako nawiązanie do tradycji wschodniej, ale w dość przewrotny sposób. Otóż kiedyś w Szanghaju kupiłem za równowartość 17 groszy obój chiński – nagrałem zresztą na nim partie do *Aniołów* w *Ameryce* Warlikowskiego – który miał tę cechę, że jakkolwiek by na nim nie zagrać, to z początku i końca pojawiał się ten sam niski dźwięk. Stąd wziął się pomysł na otwarcie i zamknięcie tej frazy w *Pasji*.

ES: Czy dobrze zrozumiałam, że teraz też odczuwasz potrzebę zmiany?

Tak jak powiedziałem, od czasu do czasu czuję potrzebę zmian. Ciągłe powtarzam, że nie mam patentu na pisanie muzyki do końca życia. Nawiązując do pierwszego pytania, jaka jest cecha wspólna tego, co robię – otóż, zawsze w tych utworach istniała silna logiczność i matematyczność. W momencie, gdy zaczynałem komponować, miałem już dużo danych i planów, wiedziałem dokładnie, co gdzie będzie. Teraz czuję, że może chciałbym pisać bardziej spontanicznie. Iść za głosem intuicji – choć nie wyklucza ona logiki.

JT: Czy nie tak właśnie pracujesz w teatrze? Jesteś jednym z nielicznych kompozytorów w Polsce, którzy sukcesy odnoszą w obu dziedzinach.

Przy pracy w teatrze, i to teatrze tak specyficznym jak ten Warlikowskiego – bo praktycznie nie pracuję z innymi reżyserami od pewnego czasu – trudno żebym był nieprzemakalny i nie ulegał wpływom. Tym bardziej, że to są tak silne emocje, tak wysoki intelektualny poziom, tak porażające spektakle. Natomiast mam poczucie, że muzyka ilustracyjna i autonomiczna są zupełnie innymi światami, nawet jeśli jakoś się przenikają. Oczywiście nie ma reguł, w filmie 33 sceny z życia Małgośka Szumowska wykorzystała fragmenty mojej *Symfonii* właściwie 1:1, ona spełniała tam rolę interludiów. Pisząc muzykę do teatru, tworzę tylko jeden z elementów, jeden z głosów w kontrapunkcie, natomiast w przypadku muzyki autonomicznej, jestem odpowiedzialny za całość.

ES: Zatrzymałabym się przy tym podziale. W którymś momencie bowiem w twoich utworach muzyki autonomicznej pojawiło się słowo, skomponowałeś operę i pasję; a więc jest treść i temat.

Mam na myśli to, że muzyka istnieje tylko sama dla siebie, odbieramy bodźce czysto muzyczne, bez akcji scenicznej czy obrazków. Nie stanowi ona tylko dodatku czy kontrapunktu. Oczywiście w muzyce wokalne mamy tekst i on jest ważny, ale jednak pisząc *Sonet*y, *Ładnienie* czy *Pasję*, ciągle starałem się o to, by muzyka pozostała autonomiczna. Tekst stanowi impuls i dobrze, jeśli słuchacz dostrzega związek między nim a muzyką, jednak nigdy nie starałem się podparć słowem. Przypominam sobie, że kiedy słucham Bacha i Schuberta – a nie znam języka niemieckiego i nie wiem, o czym śpiewają – muzyka mnie jednak poraża. Nieznajomość języka hebrajskiego nie dyskwalifikuje odbioru *Pasji*, zresztą zawsze staram się, by na ekranie pojawiło się tłumaczenie.

JT: Jakie masz strategie opracowywania tekstu, zwłaszcza w *Ładnieniu* czy *Sonetach* Szekspira? Mam wrażenie, że chodzi głównie o wybór głosu i brzmienia, jak tego odrealnionego barytonu w pierwszym i androgynicznego sopranu męskiego w drugim...

Z początku oczywiście wybrałem konkretne sonety, do których chciałem komponować muzykę. Jako pierwszy skończyłem szósty z cyklu, jednak od początku widziałem, że on powinien być na końcu. Podobno nie ma przypadków, ale sam wybór głosu na pewno nie był moją świadomą i zaplanowaną decyzją: pierwotnie myślałem o Oldze Pasiecznik, ale w którymś momencie przyszedł mi do głowy Jacek Laszczkowski, którego znam od lat. Użycie męskiego sopranu w kontekście tej poezji z pewnością dodaje jakieś piętro, zgadza się z niejednoznacznym adresatem sonetów.

Jeśli chodzi o *Ładnienie*, od dłuższego czasu miałem poczucie, że muszę się rozliczyć z językiem polskim, powszechnie uznanym za trudny do śpiewu, być może z racji wielu szemrzących zgłosek. Gdy zaczynałem pisać utwór, w ogóle nie miałem wybranego wiersza! Wiedziałem tylko, że ma to być coś ze współczesnej poezji, ale takiej naprawdę współczesnej, nie typu Poświatowska, Wojacek czy Bursa. Przeglądałem więc mnóstwo antologii, włącznie z poezją z internetu: jest wiele genialnych tekstów, ale nie do wszystkich można skomponować muzykę, np. do Miłosa. Natomiast fakt, że Świetlicki to wokalista śpiewający swoje teksty, nie był pozbawiony znaczenia. Zresztą piosenki Świetlicków do *Ładnienia* do dziś nie słyszałem...

JT: To powinieś nadrobić, bo już powstają prace naukowe zestawiające wasze opracowanie tego wiersza!

Dla mnie kluczowym pomysłem na ten utwór było specyficzne potraktowanie artykulacji. Pracowałem wcześniej przy operze *Ignorant i szaleniec* z zagranicznym śpiewakiem, który

oscylują między bólem, uniesieniem a rozkoszą o silnym erotycznym zabarwieniu?

To łkanie i wycie z bólu, z rozkoszy, wyraziste, zawstydzające, jest najbardziej wstrząsającym doświadczeniem utworu – zarazem kluczem do jego zrozumienia. To wtedy ostatecznie przekonujemy się, że cierpiący Chrystus i Jego męka są tylko pretekstem do opowieści o losie człowieka, nie Boga-Zbawcy, lecz człowieka na ziemi. Bohaterem *Pasji* Mykietyna jest zatem „Chrystus” w cudzysłowie.

Ewa Szczecińska
„Dwutygodnik”, nr 1/2009

Trwałość w chwiejności. Dwugłos o *Pasji* wg Św. Marka

Michał Klubiński: (...) spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czym jest dla każdego z nas *Pasja* Mykietyna. Dla mnie przede wszystkim swoistym, bardzo oryginalnym sposobem zakomponowania pasyjnego tekstu. Poświęcając uwagę samemu tekstowi dzieła, możemy mówić o postmodernistycznym sposobie jego ułożenia. Teksty z różnych czasów i rzeczywistości teologicznych współistnieją tu ze sobą w sposób równoprawny. Nie tylko zostaje odwrócona kolejność wydarzeń pasyjnych – na początku mamy scenę śmierci Chrystusa, na końcu zaś scenę pojmania w ogródcu. Uwagę zwracają też dwie współistniejące w całym dziele równoległe płaszczyzny: pierwsza, bazująca na *Ewangelii* wg św. Marka, oraz druga, wykorzystująca z początku fragmenty *Księgi Izajasza*, a następnie przedstawiająca rodowód Jezusa wzięty z *Ewangelii* św. Łukasza. Obie płaszczyzny nachodzą na siebie w sposób niespotykany – nie tylko dialogują, ale i przerywają sobie nawzajem, niejako ścierają się ze sobą.

Można tu mówić o podważeniu nierozrwalności podwójnej tożsamości Chrystusa: ludzkiej i boskiej, ale także o zagubieniu się, w gąszczu niedostępnej współczesnemu odbiorcy teologii starotestamentowej, rozumiałej jeszcze dla słuchaczy czasów Bacha, sensu przekazu Mesjasza. Mykietyn zdaje się tu stawiać pytanie: czy nasz współczesny odbiór *Pasji* nie stał się biegunowy – z jednej strony bliska nam, dzieciom kontrykultury, postać Chrystusa, człowieka młodego, cierpiącego, jednego z nas, z drugiej strony odległa przeszłość języka wiary, Biblii, języka hebrajskiego, który nam, współczesnym postmodernistom, komunikującym się globalnie,

jest niby znany, ale na poziomie pojęć okazuje się niezrozumiały. Wreszcie: czy dialektyka człowieczeństwa boskości Zbawiciela nie wystrzeliła się dramatycznie w XX wieku, który był jednocześnie czasem zwątpienia i fanatycznej religijności.

Marcin Krajewski: Jeżeli mówimy o tekście *Pasji...*, o jego strukturze, doborze, rozplanowaniu w całym przebiegu, to dwie kwestie wydają mi się istotne: po pierwsze, wybór tekstów z trzech źródeł: 1. *Ewangelia wg św. Marka*, 2. fragmenty ze starotestamentowej *Księgi Izajasza*, 3. *Liber Generationum z Ewangelii Łukasowej*. Te trzy fragmenty przeplatają się, są oczywiście różne, ale nie odpychają się wzajemnie; tworzy się jakiś kontrapunkt... Daje to zupełnie inny efekt, niż gdyby tam był jeden tekst czy gdyby były różne teksty, ale osobno, w kolejnych częściach, a nie tak pocięte i złożone w jedno, jak pocięte i zestawione są teksty z obu Ewangelii (interpolowane w trzeciej części historią Ezechiasza). Dzięki odpowiednio przeprowadzonemu montażowi na skierowane do Jezusa słowa recytatora-Piłata: „Skąd jesteś?”, chór odpowiada: „Abraham był ojcem Izaaka”. Gra między tekstami jest dokładnie obmyślona. (...)

Pamiętajmy [też], że historia pasyjna opowiadana jest od puenty do początku. Siłą rzeczy napięcie opada. To ryzyko i wyzwanie dla kompozytora, by rzecz tak poprowadzić, żeby słuchacza przez wszystkie meandry tego hybrydycznego tekstu przeprowadzić, utrzymując jego zainteresowanie. (...) W zakończeniu utworu, jest długi fragment dosyć statyczny, który wiele osób znudził. Dla mnie to było uderzające: dość długi epizod wytworzący „podciśnienie”, a potem puenta ostatnich słów *Liber Generationum*: „A Jakub był ojcem Józefa, męża Maryi, z której narodził się Jezus, zwany Chrystusem”. Po wytworzonej przez kompozytora „próżni” ostatnie słowa brzmią jak kadencja, wielka, doskonała.

W ten sposób zostaje ona jednak (dzięki środkom dramaturgii muzycznej) skutecznie spuentowana. (...)

Michał Klubiński: (...) Chrystus wbrew tradycji pasyjnej jest mezzosopranem, jego partia zaś została skrajnie zredukowana; na niewielu ocalałych z Ewangelii jego słowach rozwijane są orientalne z ducha skale, pochody, westchnienia, zawieszenia, figury retoryczne jakby z dawnej rzeczywistości muzycznej. Można powiedzieć, że Mesjasz jest tu czystą melodycznością, głosem Boga niepoddającym się werbalizacji. To jest nowością, bo przypomnijmy, co pojawiało

strasznie męczył się z polskim tekstem. Dopiero poniewczasie uświadomiłem sobie, że powinienem był wtedy dać ten tekst rozbity na pojedyncze głoski, a nie na sylaby, jak normalnie. Postanowiłem tym razem rozpisać każdy możliwą głoskę tekstu, bo przecież dźwięczne spółgłoski również można intonować, jak w technice *mormorando* śpiewa się „m”. Tak więc „numer” polegał na tym, by myśleć zgłoskami, a nie sylabami, i idea ta narodziła się wcześniej, przed wyborem poezji. Sam wiersz jest jednak niesamowity, to coś w rodzaju surrealizmu, teatru absurdu. Świetnie się też przez swoją fonetyczną budowę nadawał do moich intencji.

W *Pasji* natomiast musiałem na początku stworzyć całe libretto, wybór tekstów – i znów od początku wiedziałem, że mają one być ułożone retrochronologicznie. Pierwotnie myślałem o siedmiu częściach, które się jednak ograniczyły do pięciu; to miał być utwór blisko dwugodzinny z przerwą pośrodku, ale na szczęście wyszło inaczej. Co ważne, planowałem ją nie po którejś z części, ale w trakcie, po szczególnie ważnych słowach padało jakieś pytanie...

Kasia Mykietyn (z innego pokoju): „Co to jest prawda!?”

No właśnie: „Co to jest prawda?”. Wtedy miała nastąpić przerwa, ludzie wyjść, a obsada wykonawcza poszerzyć się z kameralnego zespołu do pełnej orkiestry. Taki był pierwotny pomysł, ale obsada także uległa redukcji, choć przy zachowaniu niestandardowych instrumentów jak saksofony czy gitary.

ES: Wszyscy mamy do czynienia ze wzorami kultury, uniwersaliami, konwencjami, występującymi na całym świecie i czasem ulegamy im wpływom. Czy czujesz ich istnienie, jakoś się do nich odnosisz? Masz świadomość, co czerpiesz z jakiej tradycji?

Nie wiem... Zawsze z jednej strony słuchałem muzyki poważnej, fascynując się Bachem, Beethovenem i Chopinem, a z drugiej – rocka. W ciągu dnia grałem *Koncert klarnetowy Webera* w szkole muzycznej, a po południu – w punkowej kapeli na gitarze basowej. Coś, co wywarło na mnie najsilniejsze piętno, to polska muzyka współczesna: Lutosławski, Górecki, Penderecki, a potem Szymanowski.

JT: Myślę o znaczących tytułach z ostatnich pięciu lat: sonata, kwartet, symfonia, pasja. To miało przełożenie na recepcję, zwłaszcza II Symfonii, kiedy zadawaliśmy sobie pytanie: no dobrze, symfonia – ale jaka? Dlaczego właśnie symfonia?

Tu leży pies pogrzebany. To jest aluzja dla tych dobrze znających moją twórczość, bo: *II Symfonia*, choć nigdy nie było pierwszej. Uważam przy tym, że *Symfonia* op. 21 Webera, którą uwielbiam, nie jest symfonią; podobnie wspaniałe symfonie Góreckiego, a nawet Lutosławskiego. Dla mnie symfonia to forma klasyczna, która dziś nie ma już swojego sensu – chyba, że ktoś napisze czteroczęściowy utwór, gdzie pierwsza część będzie utrzymana w schemacie sonatowym (co oznacza, że muzyka powinna być tonalna itp.), druga andante, trzecia menuetem itd. Obecnie nie rozumiem, czemu pewne utwory nazywamy symfonią, a inne nie. Ktoś może więc zapytać, dlaczego *Sonaty* nie nazwałem: *II Sonata* i na to pytanie nie umiałbym odpowiedzieć, bo przecież i ten utwór nie ma dużo wspólnego z tradycyjną formą o tej nazwie.

Z drugiej strony, jestem zwolennikiem tezy, że muzyka nie niesie żadnych treści pozamuzycznych. Nie wiem, może to wszystko wynika z tego, że nie mam talentu i zacięcia do poetyckich tytułów – a może właśnie nie chcę niczego poza dźwiękami sugerować. Kwartet jest nieco inną sprawą, bo kiedyś dekodował formę, a teraz chyba już tylko obsadę (ona zresztą też jest historycznie obciążona akustycznymi warunkami ówczesnych salonów). W moim utworze wiolonczela jest wyróżnionym, innym instrumentem, w którego partii pojawia się solo, nie do zagrania na skrzypcach czy altówce, ten glissandowo-pizzicatoowy fragment. Różnica między nią a pozostałymi partiami jest większa niż między nimi nawzajem. Istnieje poza tym swego rodzaju kłątwa, że kompozytor, pisząc kwartet, jako najtrudniejszą formę, udowadnia i potwierdza swoje rzemiosło, co mi też przysporzyło trochę stresu podczas komponowania.

JT: I z pewnością ten sprawdzian przeszedłeś, odnalazłeś tę kwartetową fakturę. No dobrze, ale jak to było z II Symfonią? Zaczyna się jak należy, ale po kulminacji rozbija na szereg ansampli...

Na pewno nie jest to po prostu symfonia, stąd ten dowcip z nazwą, choć może niezbyt śmieszny dla nieobeznanych z moim katalogiem. U genezy stała pewna idea kształtu, którą komentował także Andrzej Chłopecki – wstęga Möbiusa albo symbol yin-yang. A więc jakaś symetria, zapadnięcie się w środku czy dwie energie i przenikanie przeciwieństw. U mnie taką białą kropką wewnątrz czarnego znaku byłby dźwięk tuby, który rozpoczyna symfonię i pojawia się potem nagle w cichym miejscu. Panuje tu jakiś rodzaj dualizmu: zaczyna się od zera, potem są dwie kulminacje i opada znów do zera.

ES: W XX wieku, w wielkim uproszczeniu, na sztukę i muzykę znacząco wpłynęła technologia i cywilizacja. Natomiast w twojej muzyce nie słychać tej szczególnej obecności, zdajesz się tradycyjnie przywiązany do kartki papieru, do instrumentu...

Niezupełnie. Przy okazji różnych matematycznych obliczeń korzystałem z tak banalnego wynalazku jak kalkulator. Mam komputer od dawna, jednak do ostatnich czasów nie używałem go do pracy kompozytorskiej, za wyjątkiem może muzyki filmowej. Natomiast kiedy zacząłem swoje próby z mikrotonami, musiałem mieć możliwość usłyszenia, jak to zabrzmiał – w przypadku muzyki tonalnej zostaje własny słuch albo pianino – żeby nie stało się tak, że coś pisałem i dopiero na próbach sprawdzałem, co wyszło. Podłączyłem więc dość prymitywne urządzenie



się, gdy Chrystus wypowiadał swoje słowa w *Pasji* Mateuszowej Bacha – poświata smyczków, tego tu nie ma. Jest jeszcze jeden aspekt tego zabiegu: w ostatniej scenie Chrystus-mezzosopran zostaje skonfrontowany z Judaszem, śpiewającym głosem piosenkarki popowej, i będzie to konfrontacja niczym pozytyw-negatyw: człowieka cierpiącego, obdarzonego piękną melodią, ze zdrajcą, posługującym się kiczowatym efektem rodem z popkultury, półśrodkami manipulującymi naszymi uczuciami. W obu sferach: poważnej i popularnej, oba te głosy – jeden ekstatyczny, drugi niczym z filmu Lyncha – uznane byłyby za piękne. Jaka jednak jest między nimi przepaść! W scenie trzeciej biały głos śpiewa też fragment prorocstwa Izajasza, co w połączeniu z kończącym *Pasję* Judaszowym zawołaniem „Rabbi, Rabbi” każe zastanowić się, czy nie jest to figura samotności człowieka w obliczu wszechwładnej kultury masowej i multimedialnej reprodukcji, oznaczającej relatywizm intelektualny. Przypomina to stylistykę spektakli Warlikowskiego, gdzie postaci rodem z popkultury odkrywają w sobie kasandryczny niepokój. Wreszcie Piłat – jedyna partia recytatorska w całym dziele, wypowiadana na tle szokującego nieoczekiwaną głośnością zespołu rockowego – przywodzi na myśl skojarzenie z określeniem „banalność zła”, ukutym przez Hannah Arendt.

Michał Klubiński i Marcin Krajewski
„Odra” nr 1/2009

(...)

Paweł Mykietyn pisze swoją *Pasję* po hebrajsku. Wybiera wersję ewangelisty Marka, ale inkrustuje ją pozostałymi Ewangeliąmi oraz fragmentami *Księgi Izajasza*. I najważniejsze. Jak przystało na wielkiego tragika, zaczyna historię... od końca. Drugim wersem w tekście bowiem (pierwszy brzmi: „Rodowód Jezusa Chrystusa, syna Dawida, syna Abrahama...”, wzięty z początku *Ewangelii wg św. Mateusza*) są słowa: „Wykonało się”. Genialnie wykonana przez Urszulę Kryger (Chrystus w *Pasji* Mykietyna śpiewa mezzosopranem, kobiecym głosem!) wokaliza zaczyna się od prostych, zawieszonych na jednej linii, cichych dźwięków, rośnie przez krótkie melancholijne zaśpiewy do karkołomnych wielonutowych skoków i glissand. Zatem Chrystus umarł, słuchajcie i patrzcie – zdaje się, że mówi Mykietyn. I opowiada historię od śmierci, przez mękę na krzyżu,

(może nie powinienem go obrażać, bo służy mi już dziesięć lat), pocziwe urządzenie, zabawkę dla dzieci Casio CTK 731. Ono miało tę kluczową zaletę, że można było dzielić klawiaturę na dowolne części, tak więc przesuwalem oktawy o ćwierć tonu i mogłem grać sobie dowolne harmonie. Następnie za pomocą sześciociętkowego sekwencera wpisywałem rezultaty, co było wprawdzie dość czasochłonne, bo na poszczególnych trackach były transponowane i nietransponowane składniki akordów.

Używałem tego keyboardu głównie przy *Ładnieniu*, więc można powiedzieć, że korzystałem ze swego rodzaju technologii. To dzięki niej stworzyłem ten system – może to za dużo powiedziane – ten zbiór akordów, z którego czerpałem w *Klave*, *Ładnieniu* i poniekąd w *Kwartecie*. Wyjściowo jest ich w dur-moll 96, ale po tych alteracjach powstaje dobrych parę tysięcy, więc nie mogłem ich wszystkich od razu ręcznie rozpiścić – zacząłem od jednego rejestru, a potem kolejne 23 transpozycje na wszystkie stopnie równomiernej ćwierćtonowej skali obliczałem już za pomocą komputera. Inaczej zajęłoby to całe miesiące.

JT: Skoro już dotarliśmy do tematu instrumentu, to chciałem się spytać, jak wpłynęły na Ciebie jako kompozytora doświadczenia z klarnetem oraz prowadzeniem zespołu – chodzi mi o zmysłowy kontakt oraz poznanie jego możliwości, także po to, by je przekroczyć.

Jeszcze raz powtórzę, że z jednej strony, dla mnie nie ma czegoś takiego jak doświadczenie w życiu artysty: za każdym razem czuję się jak debiutant. Chociaż, z drugiej strony, to nie do końca prawda, bo taka wiedza jak np. instrumentacja, bazuje na jakimś doświadczeniu i nie można się jej wyuczyć z książki: trzeba pisać utwory i słuchać ich na wykonaniach. Granie z zespołem dało mi bardzo dużo pod kątem właśnie poznania możliwości instrumentalistów. Zwłaszcza sporo mnie nauczyło granie utworów źle napisanych – zawierających nawet ciekawe idee, ale źle zapisane. Muzyk dostaje nuty i to stanowi dla niego główny materiał. Oczywiście, dopóki kompozytor żyje, może siedzieć na próbach i poprawiać, ale zawsze zakładałem taką sytuację, że ja gdzieś wysyłam partyturę i ona żyje już bez mnie. Ile wycytają z niej wykonawcy, tak zagrają.

Jeśli coś nie wychodzi, to uznaję to za swoją, a nie muzyków winę. Przykładowo w *Ładnieniu* zanotowałem w partii klawesynu nieprzekreślone przednutki, grała to świetna klawesynistka, ale oczywiście specjalistka głównie od baroku, a więc jak zobaczyła te przednutki, zinterpretowała je jako pełne ósemki. Taką sytuację powinienem przewidzieć i to była moja wpadka. Praktyka wykonawcza uświadomiła mi, że pewne rzeczy można zapisać na różne sposoby i czasem jedno z nich są lepsze dla klarowności intencji, jak np. w kwestii zmiany rytmu – czy zmieniać co takt struktury czy jednak metrum.

JT: Są jednak w XX wieku innowacje właśnie artykulacyjne, których nie da się zapisać w istniejącym systemie znaków, bo zbyt przekraczają konwencję. Czy ty dochodzisz do jakichś granic w notacji?

Oczywiście, włączam takie elementy, jak np. partia organów Hammonda w *II Symfonii* – instrumentu, na którym grałem podczas przedstawień *Hamleta* Warlikowskiego, gdzie trzymałem dwa dźwięki, a całą barwę zmieniałem za pomocą operowania rejestrów. To wpłynęło na specyficzny, trochę tabulaturowy zapis w tym utworze. Z kolei w *Kwartecie* zanotowałem glissando-owe solo wiolonczeli z dużymi nutami oznaczającymi szarpanie struny i małymi określającymi, do jakiego dźwięku ma doprowadzić druga ręka, lecz bez jego artykulowania.

Ogólnie jednak używam w miarę konwencjonalnych środków, nie prowadziłem daleko idących poszukiwań w obszarze barwy. Nie interesowało mnie nigdy stosowanie np. multifonów klarnetu – tak modne we wszystkich pracach o artykulacji na tym instrumencie – to wydawało mi się zawsze przestarzałe, choć czasem sam je wydobywam, jak gram. Uważam zresztą, że wiele awangardowych pomysłów też stało się konwencjami, że już się zużyły. Nie jestem kimś, kto karkołomnie traktuje instrumenty, kto na siłę szuka czegoś nowego. Ale koniec końców, czy „nowe” to jakaś bezwzględna wartość?

Uważam, że każdy artysta powinien być ojcobójcą, sprzeciwiać się swoim ojcom. Dla mnie są nimi sonoryści lat 60. i 70., Penderecki, Lachenmann i inni. Nawet jeśli ich podziwiam, nie interesuje mnie to zupełnie, nie mam potrzeby pójścia tą drogą. Nie rozumiem, dlaczego twórczość kompozytora miałaby stanowić przedłużenie jakiejś szkoły, dlaczego miałbym studiować Lachenmanna i pisać jak on. Co jakiś czas następuje zmiana i artysta jest ojcobójcą.

ES: Podjąłeś racjonalną decyzję, że nie będziesz wchodził w barwę, czy raczej podjąłeś za instynktem?

Nie mówię, że ona nie jest ważna, bo to nie byłaby prawda. Nigdy mnie akurat sonoryzm szczególnie nie interesował. Przypominam sobie, że jeszcze jako uczeń liceum napisałem parę utworów smyczkowych i perkusyjnych tego typu. Ale wydaje mi się, że to nie mój temperament, nie mogę pisać tego, czego bym sam nie chciał potem słuchać – nawiązując do Lutosławskiego.

ES: Uprawiasz zawód publiczny, co stanowi rzadko poruszany temat. Dostajesz zamówienia, pracujesz z muzykami, pojawiaasz się na prawykonaniu – to wszystko powoduje stres. Do tego dochodzi sukces i rosnące oczekiwania... Reagujesz na to jako na obciążenie czy stymulację?

Jest to w jakimś sensie publiczny zawód, ale w porównaniu do twórców teatru czy kina, ciągle poruszamy się w pewnej niszy. W ogóle przede wszystkim czuję stres przed kompromitacją. Jakkolwiek pozostaję w pewnej mierze konwencjonalny, staram się też za każdym razem jakoś ryzykować. Nie piszę przecież ciągle takiej samej bezpiecznej muzyki neoklasycznej, która nikogo nie powali, nikomu chemii w mózgu nie zmieni. Wybitna sztuka zazwyczaj porusza się na granicy żenady i prowokacji, choć są oczywiście tacy dalecy mistrzowie jak Lutosławski. Ale spójrzmy na współczesny teatr: teraz jasnym jest, że Warlikowski to klasyk, ale pamiętam, że pierwsze jego spektakle, *Oczyszczeni* czy *Hamlet* – których nie uważam za w żaden sposób gorsze od dzisiejszych – przez wielu krytyków i większość widzów postrzegane były jako żenujące. Wtedy był etatowym chłopcem do bicia, poza Gruszczyńskim nikt go nie doceniał.

ES: Jeśli ryzykujesz, zmieniasz się, to może się zdarzyć tak, że napiszesz utwór, którego nikt nie zrozumie, spadnie grad krytyk. Jak sobie z tym radzisz, czytasz w ogóle recenzje?

Nie mam metody na negatywne krytyki, potrafią być niemiłe. Bardzo poważnie traktuję swoje zajęcie i wiem, że jak gdzieś coś odpuszczę, jakiegoś miejsca nie dopracuję, to potem się to będzie mściło. Jednocześnie jednak mam pewien dystans, także z racji pracy w teatrze i obserwacji tej sceny. Jak to mówią: krytyk to wróg, nawet jeśli chwali. Co do innych reakcji na moją muzykę, pamiętam, że w *Ignorancie* i *szaleńcu* była taka kwestia „kultura to kupa gnoju”. Kiedyś po drugim wykonaniu podszedł do mnie młody człowiek i powiedział, że poza końcówką pierwszego aktu – a to była aria Królowej Nocy z Mozarta – cała moja opera to kupa gnoju.

*JT: Pytanie o bycie osobą publiczną ma jeszcze inny wymiar: nie tylko układasz dźwięki i komunikujesz relacje interwałowe i czasowe, lecz piszesz także *Pasję*, która jest komentarzem do religii, czy teraz utwór na rocznicę Solidarności. Pojawiają się zewnętrzne odniesienia...*

Znów odwołam się do teatru, który znacznie intensywniej uczestniczy w tym dyskursie, ma więcej widzów i polską tradycję zaangażowania, by przypomnieć choćby *Dziady* Dejmka, które doprowadziły do rewolucji. Ja jestem tylko pomocnikiem, to są przedstawienia i przekaz Warlikowskiego, ale uczestniczę w tym procesie i ta sprawa postawy i komunikacji zdaje mi się tam znacznie istotniejsza. Uważam zdecydowanie muzykę bez tekstu za sztukę asemantyczną. Rzeczywiście najwięcej o sprawach pozamuzycznych powiedziałem w *Pasji*. Przy czym jestem takim artystą, który raczej stawia pytania niż podaje odpowiedzi, moralizuje, nawraca – co pewnie też bierze się z teatru. Bardziej interesuje mnie postawienie problemu niż dawanie gotowych recept, kim należy być i jak należy postępować. Ale to wszystko mówię z zastrzeżeniem, że w muzyce są to zagadnienia drugorzędne (także w porównaniu z teatrem i filmem), nawet jeśli kompozytorzy wypowiadają się na tematy publiczne czy zdarzają się odbiorcy widzący w *Koncertcie wiolonczelowym* Lutosławskiego reakcję na rok 1968 na Czechosłowacji.

ES: Nie masz jednak żadnych ambicji, by zaangażować muzykę w taki dyskurs – oczywiście bez upraszczania czy zaniżania samego języka – na przykład przez napisanie opery?

Bardzo chcę napisać operę i mam otwarte drzwi w Operze Narodowej przez Mariusza Trelińskiego i Waldemara Dąbrowskiego. Dla mnie główny problem stanowi to, że nie jestem w stanie sam napisać libretta i obecnie zastanawiam się, czy w ogóle w Polsce działa ktoś, kto mógłby to zrobić. Słyszałem o młodym człowieku w Niemczech, który zawodowo robi libretta. W ogóle nie ma w kraju za dużo osób, które piszą dobre sztuki teatralne, może Maśkowska, ona ma swój świetny język. Libretto to specyficzna forma dramatyczna, ale także to, o czym mówiłem przy okazji *Ładnienia*: tekst do utworu wokalnego musi mieć także swoje własności

przesłuchania przez Piłata i arcykapłanów, do modlitwy w Ogródcu i pocałunku Judasza (ostatnie słowa *Pasji* brzmią: „Rabbi, Rabbi”), wprowadzając między poszczególne części niepokojący dźwięk cykad, używając (we fragmentach z Piłatem (...)) i diabłem Judaszem) ostrych, rockowych brzmień, których nie powstydziłby się festiwal w Jarocinie, obok subtelnych, opalizujących, zmysłowych mikrotonowych harmonii.

Oto muzyka współczesna, w której to, co najpiękniejsze, najsilniejsze, najsobotniejsza, najintensywniejsze (spektralne harmonie, archaizujące chóry przywołujące muzykę Arvo Pärta, zapętlone transowe motywy smyczków spod znaku Philipa Glassa – choć wszystko już jak najbardziej Mykietynowe, własne, indywidualne) łączy się z hard rockiem. Kultura wysoka pożeniona z popkulturą. Symbioza. Harmonia. Tak, oto muzyka współczesna. Ta niechciana, zepchnięta na margines życia społecznego, bo niby trudna w odbiorze, niemożliwa do zrozumienia przez nieprzygotowanego słuchacza. Nic tu trudnego. Chyba że temat, przerastający człowieka od dwóch tysięcy lat. Do tego utworu trzeba wracać. Jak do Pisma.

Tomasz Cyz
„W drodze” nr 11/2008

.....
Że utwór wywrze na mnie ogromne wrażenie, wiedziałam od początku, że wzbudzi szereg wątpliwości, obawiałam się od pierwszych taktów, ale że będzie mi się tygodniami śnił po nocach – nie spodziewałam się w najśmielszych wyobrażeniach. (...) Gombrowiczowski dylemat „jak zachwyca, kiedy nie zachwyca”, przybrał w moim przypadku postać „jak nie zachwyca, kiedy zachwyca?” Staję wobec odmiennego porządku, niby postmodernistycznego, który w gruncie rzeczy okazuje się – jakkolwiek by to paradoksalnie nie zabrzmiało – porządkiem anarchistycznym. Ilekroć wspomnę o uporczywych, nużących odniesieniach do muzyki Pärta czy wręcz Nymana – słyszę, że nie wiem, na czym polega postmodernizm, że w muzyce Mykietyna właśnie o to chodzi. A ja, niepoprawna modernistka, myślę, że chodzi w niej o coś innego. Ta muzyka bardzo mi się podoba. Dlatego mogę napisać, co mnie w niej niepokoi.

Niepokoi mnie na przykład jej teatralność, a ściślej „warlikowszczyzna”. Słuchając i patrząc (bo tę *Pasję* trzeba też oglądać) mam przed oczyma i w uszach całe sceny z przedstawień Warlikowskiego. Słucham



fonetyczne, musi dać się zaśpiewać. Nie można wziąć bezpośrednio sztuki, dopisać muzykę i przerobić ją na operę. Jak będę ją komponować, to prawdopodobnie nie w języku polskim, zarówno z powodu wspomnianych trudności intonacyjnych, jak i z powodów niezrozumiałości poza naszym krajem.

Z wiekiem wszystko staje się coraz trudniejsze, nie chodzi mi tu tylko o to, jak zostaną odebrany, ale o poczucie odpowiedzialności. Jak już zaczynam coś robić, to muszę to zrobić jak najlepiej potrafię. Znowu wraca pytanie o to, czy bycie kompozytorem to zawód, czy pasja, czy misja – pewnie wszystko po trochu. Czymś się jednak różni od sytuacji człowieka, który codziennie wstaje i idzie do pracy (której resztą często nie lubi), bo to stanowi jego zawód. Mam w sobie takie romantyczne przekonanie, wynikające również z pracy w teatrze, że nie idziemy tam miło spędzić wieczór, lecz właśnie niemiło, idziemy się poharatać.

JT: Poharatać... Jakie wrażenie chciałbyś wyrzucić swoją muzyką?

To nie tak, że sobie zakładam, że bym chciał mocno oddziaływać na odbiorców. Podobnie jak nie zadaję sobie pytania, czy mam styl – to ostatnia rzecz, nad jaką powinien się zastanawiać kompozytor. Idziemy do sklepu i wybieramy sobie ubrania, co określa nasz styl, ale przecież nie siedzimy wcześniej i nie kalkulujemy, jakie dzinsy założyć, to silniejsze od nas. Analogicznie, nie chcę nikogo poharatać, piszę po prostu utwór i odnoszę sukces, jeśli on jakoś rezonuje w słuchaczu, wywołuje pewne emocje. Przypominam sobie doświadczenia z młodości, jak intensywnie przeżywa się obcowanie z dziełami sztuki, zyskuje się poczucie, że zmienia ci się chemia w mózgu. Pamiętam, jak pierwszy raz zobaczyłem w wieku 9 lat, głęboko w komunistycznej Polsce, *Hair* Miłocha Formana, i wyszedłem z kina jako zupełnie inny człowiek.

Komponowanie to praca na najwyższych obrotach, a życie generalnie jest miotaniem się między euforią a depresją. Można mówić, że komponowanie to ciężki zawód, ale to nie do końca prawda. Gdybym tego nie robił, pewnie byłbym rencistą, ale sama myśl, że miałbym robić cokolwiek innego, przyprawia mnie o depresję. Tak więc to cudowny zawód, ciężka to jest praca górnika, policjanta czy też urzędnika. Nie oszukujmy się, spotykam się z pięknymi ludźmi i nie wyobrażam sobie innego zajęcia.

ES: Z jednej strony są esktrawertyczni kompozytorzy skupiający się na swoich przeżyciach, z drugiej – inni introwertycznie opowiadają o technice; ty ciągle mówisz o matematyce, ale jednak gdzieś są emocje...

Myślę, że obie strony się nie wykluczają. Podobnie jak z Szymańskim, on jest również matematyczny w swoich kompozycjach, a jednocześnie jego muzyka wywołuje maksymalne emocje – pamiętam, jak usłyszałem *Dwie etiudy* na fortepian, to byłem właśnie poharatany. Jestem w stanie powiedzieć, gdzie zachodzi bezpośredni związek między użyciem mikrotonów a moją muzyką, ale już nie o tym, jak wpłynęło na nią moje życie. Każdy myślący człowiek jakoś racjonalizuje swoje życie, ja też dużo czytałem o fizyce, astrofizyce, choć w pewnym momencie dotarłem do bariery ścisłej wiedzy, bez której nie da się już tego zrozumieć. Nie miałem chyba jednak zainteresowań psychologicznych, analizowania swoich zachowań – albo nie umiem o tym mówić...

„Wykonało się” w przejmującej interpretacji Urszuli Kryger i widzę Ethel Rosenberg podpowiadającą kadysz Royowi M. Cohnowi z *Aniołów w Ameryce*. Gdzie indziej widzę sceny z *Kruma*, jeszcze gdzie indziej z *Oczyszczonych*. I zaczyna do mnie docierać, że Mykietyn jest być może silniejszą osobowością artystyczną niż Warlikowski, że być może teatr Warlikowskiego jest przejęty muzyką Mykietyna, a nie odwrotnie. I chce mi się płakać, bo teatr Warlikowskiego wywołuje we mnie najgłębszy odruch buntu, a muzykę Mykietyna uwielbiam. I co teraz?

Niepokoje mnie pomysł opowiedzenia męki Jezusa wstecz. Wcale nie taki oryginalny (to nie zarzut), pociągający jednak za sobą określone konsekwencje. Po pierwsze, stopniowy, lecz nieuchronny spadek napięcia narracji muzycznej, którego nie odważę się oceniać, bo niewykluczone, że był zamierzeniem kompozytora. W takim razie musimy się przestawić na inny model odbioru tej *Pasji*, niejako odwrócić porządek słuchania. Ja tego nie potrafię. Po drugie, opowieść wsteczna przestawia akcenty – z boskości Jezusa kieruje uwagę na jego człowieczeństwo. A to odwraca całą teologię Krzyża, wskazuje na piętę achillesową chrześcijaństwa, jaką jest niemożność wybrnięcia z problemu teodycei, z którym bez większego trudu poradzili sobie choćby naziści i komuniści.

(...)

Dorota Kozińska
„Ruch Muzyczny” nr 21/2008

Rozmowę przeprowadzili **Ewa Szczecińska i Jan Topolski**
w mieszkaniu kompozytora 13 marca 2010 roku. Tekst autoryzowany.
Zdjęcia z archiwum kompozytora.

koncert (nie)właściwie zapomniany

68

Filharmonia Narodowa w Warszawie
26 września 1997 roku. Ewa Pobłocka z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyktando Wojciecha Michniewskiego po raz pierwszy (i ostatni jak do tej pory) gra *Koncert fortepianowy* Pawła Mykiety. Po trwającym kilka minut wybrzmieniu ostatniego dźwięku kompozycji zrywa się burza oklasków. Warszawskojesienna publiczność do brze zna Mykiety z poprzednich festiwalu. Zna i lubi. Niektórzy krytycy są jednak innego zdania. W koncercie widzą zbyt wiele nawiązań do stylistyki Pawła Szymanowskiego.

Wiosna 2006 roku. Pewna studentka muzykologii chce napisać pracę magisterską o *Koncertie fortepianowym* Pawła Mykiety. Kompozytor nie jest zachwycony pomysłem, bo zastanawia się nad wycofaniem utworu z katalogu swoich kompozycji. Zgadza się jednak na to, by spojrzeć w partyturę. Szkice do utworu gdzieś się zawieruszyły, więc na podstawie czystopisu odsłania kulisy swojej pracy nad utworem. Zgrabny i dowcipny koncert okazuje się być skomplikowaną konstrukcją, gdzie pojawienie się każdej kolejnej nuty jest zdeterminowane przez żelazne zasady, które kompozytor stworzył dla siebie, zanim usiadł nad papierem nutowym.

Koncert fortepianowy został skomponowany w 1996 roku. Wcześniej Paweł Mykieta pisał przede wszystkim muzykę kameralną – m.in. *Choć doleciał Dedal...*, którym debiutował na Warszawskiej Jesieni trzy lata wcześniej. Jedynym utworem na większy skład było *3 dla 13*, który przyniósł kompozytorowi I lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów. Pisząc po raz pierwszy utwór na instrument solowy z orkiestrą, Mykieta odwołał się do tradycji tego gatunku na różnych płaszczyznach i pokazał ją w krzywym zwierciadle. W związku z tym można przypiąć mu etykietkę postmodernisty i w tym kontekście analizować cały utwór. Można tropić pokrewieństwa z muzyką Szymanowskiego i Góreckiego – dwóch ważnych kompozytorów dla młodego Mykiety. Można na jednak spojrzeć na ten utwór zupełnie inaczej. To kopalnia pomysłów, muzycznych gestów i rozwiązań, do których kompozytor będzie wracał w późniejszych kompozycjach.

Całkiem typowy koncert

Paweł Mykieta sięgnął po formę koncertu instrumentalnego, by w całej kompozycji prowadzić rodzaj gry z tradycyjnym modelem tego gatunku, który wykształcił się ostatecznie w XIX wieku. „Koncert to bardzo dobry tytuł, bo sama forma jest frapująca. Mam tu na myśli instrument przeciwstawiony orkiestrze”¹ – mówił. Bez względu na to, czy jest to zabieg zamierzony, czy przypadkowy, tytuł utworu zaczyna pełnić istotną rolę w procesie interpretacji. Słyszmy: *Koncert fortepianowy* i siłą rzeczy odradzają się w muzycznej pamięci najważniejsze utwory tego gatunku. Dla jednych będą to koncerty Beethovena, dla innych *Koncert b-moll* Czajkowskiego. Znamy model, więc próbujemy go odnieść do tego, co słyszymy – świadomie czy podświadomie – to nie ma większego znaczenia. Mykieta podkreśla, że forma w jego utworach jest pochodną założeń poczynionych w fazie poprzedzającej samo komponowanie, co oznacza, że nie jest podstawą do kształtowania kompozycji w czasie i tworzenia jej planu konstrukcyjnego. W *Koncertie fortepianowym* wyraźnie jest jednak nawiązanie do trzyczęściowej formy tradycyjnego koncertu instrumentalnego, gdzie następują po sobie części: szybka-wolna-szybka. Te wyraźnie uchwytnie słuchowo odniesienia mogą prowadzić do domniemania, że kompozytor nawiązuje także do bardziej szczegółowych założeń formalnych tradycyjnego koncertu.

Takie wrażenie może potęgować budowa I części, w której można wyróżnić trzy fragmenty, oddzielone od siebie długimi nutami puzonów i klarnetów. Tak wyraźna trzyczęściowość może przypominać budowę allegro sonatowego z ekspozycją, przetworzeniem i repryzą. Jednak w rzeczywistości brak tu jakichkolwiek cech budowy sonatowej. Zatem owo pozorne nawiązanie jest tylko pewnego rodzaju grą. Tego rodzaju gier w utworze Pawła Mykiety można odnaleźć znacznie więcej. Jedną z najbardziej wyrazistych jest skrzypcowa kadencja, która pojawia się w końcowej fazie części III, zamiast – jak to miało miejsce w klasycznych i romantycznych koncertach – pod koniec części I. Mimo tych odstępstw z pewnością ma kadencję przypominać. Powierzenie jej instrumentowi z orkiestry, a nie instrumentowi solowemu, jest *de facto* pozbawieniem jej podstawowej roli, którą powinna spełniać. Skrzypcowa

kadencja stawia pod znakiem zapytania sens tego wirtuozowskiego popisu, który w tradycyjnym koncercie był zarezerwowany dla solisty. Sposób, w jaki Paweł Mykieta potraktował kadencję, jest jednym z wielu przykładów dystansu, jaki ma wobec tradycyjnych elementów formy i konwencji, do których się odwołuje.

Kolejną grę kompozytor podejmuje w zakończeniu utworu, gdzie następuje orkiestrowe tutti. Po typowym pod względem harmonicznym zakończeniu (dominanta-tonika) utwór się jednak nie kończy, kompozytor każe trwać ostatniemu akordowi aż minutę. Wydłuża czas trwania ostatniego akordu tak bardzo, że słuchacz może się poczuć zniecierpliwiony czy nawet znudzony. Utwór o precyzyjnie zaplanowanej dramaturgii, zmierzający do szczęśliwego finału nagle się zaczyna i skończyć się nie może. Podobny zabieg, choć osiągnięty zupełnie innymi środkami, pojawia się na końcu I części *Koncertu*, kiedy po tonalnej kadencji pojawiają się glissanda i długi fragment powierzony tam-tamom i gongom. Te zakończenia można potraktować jako cudzysłów, w który kompozytor wstawia całą kompozycję. Pozornie jest ona bardzo bliska tradycyjnemu modelowi koncertu instrumentalnego, ale to tylko złudzenie. Forma jest przecież jednym z elementów, który został poddany postmodernistycznej zabawie.

Dać się zaskoczyć

*Estetyczna warstwa moich kompozycji jest mniej istotna. Mnie jako kompozytora najbardziej interesują kwestie czysto techniczne, warsztatowe. (...) Oczywiście nie uważam, żeby pisanie muzyki wyłącznie spekulatywnej, pozbawionej warstwy intuicyjnej miało sens. (...) trzeba znaleźć rozsądne proporcje między matematyką a spontanicznością. Ale dla mnie ta faza spekulatywna, daje możliwość zaskoczenia samego siebie. Tworzę jakieś prawo, potem przekładam je na muzykę i efekt, który powstaje jest niemożliwy do osiągnięcia w inny sposób – ani poprzez improwizację, ani czystą intuicję*²
Paweł Mykieta

Pod lekką, dowcipną i przyjemną warstwą dźwiękową *Koncertu fortepianowego* kryją się żelazne reguły gry, opracowane dokładnie

w szkicach poprzedzających właściwe komponowanie. O ile w skomponowanym w 1994 roku utworze *3 dla 13* podstawą dla kształtowania kompozycji był ciąg geometryczny, o tyle tym razem Paweł Mykietyn postanowił wykorzystać zdobycze dodekafonii, oczywiście w zmodyfikowanej formie. Cały utwór opiera się na jednej serii (ciągu 12 dźwięków) i jej permutacjach, co w sumie daje 48 różnych postaci. Poprzez złamanie jednej z podstawowych zasad dodekafonii Paweł Mykietyn uzyskał zamierzony efekt dźwiękowy. W klasycznej dodekafonii kolejne dźwięki serii są prezentowane w ustalonej kolejności, bez możliwości powtarzania którejkolwiek. Dzięki temu każdy z 12 dźwięków jest równouprawniony, nie ma dźwięków ważnych i ważniejszych, ani takich, które mogłyby się stać tonalnym punktem odniesienia dla innych. Pełna autonomizacja każdego dźwięku była jednym z głównych założeń Schönbergowskiego systemu. Operujący konwencjami muzyki tonalnej Paweł Mykietyn nie mógł sobie na to pozwolić. Owszem, napisał serię i rozpiął wszystkie 48 postaci, ale korzystał z nich na swoich zasadach. Punktem wyjścia dla całej kompozycji jest następująca sekwencja 12 dźwięków:

się przykładem z samego początku: w takcie pierwszym pojawiają się cztery pierwsze dźwięki serii w postaci zasadniczej: *cis, h, e, a*, w kolejnym takcie pojawia się nowy dźwięk: *g*, ale towarzyszą mu 2., 3. i 4. dźwięk serii, które pojawiły się już w poprzednim takcie, czyli: *h, e i a*. Gdy pojawia się kolejny dźwięk serii (zawsze chronologicznie), znika dźwięk, który był prezentowany do tej pory najdłużej. Jeżeli przyjrzymy się pierwszemu pięciu taktom, zauważymy, że przyjęta zasada pozwala na nadanie wybranym dźwiękom większego znaczenia, bo dany dźwięk brzmi na przestrzeni aż cztery takty. Paweł Mykietyn wykorzystuje serię do organizowania przestrzeni wertykalnej, z kolejnych dźwięków powstają akordy. To sprawia, że pozostałe instrumenty (nierealizujące podstawy harmonicznego) mogą podwajać określone dźwięki, przez co tym wyraźniej z atonalnej harmonii wyłaniają się akordy tonalne. Już w ósmym takcie pojawia się kompletny akord *B⁷*, który tworzą dźwięki: 7., 8., 9. i 10. z serii w postaci zasadniczej (por. przykład niżej).

Kolejne postaci serii pojawiają się według ustalonej zasady z żelazną konsekwencją w I i II części *Koncertu*. Nieco swobodniej

Dla Pawła Mykietyna 12-dźwiękowa seria jest narzędziem pozwalającym na uporządkowanie materiału dźwiękowego. Osiągnięcie zamierzonego efektu końcowego było poprzedzone tworzeniem tabel i szkiców określających reguły prezentowania kolejnych postaci serii. Nawiązanie do reguł wypracowanych przez Schönberga i Weberna stanowi w tym wypadku rodzaj łamigłówki, którą autor zadał sam sobie. Dla słuchacza to teren zupełnie niedostępny – kompozytorska kuchnia, która nawet przez szparę w uchylonych drzwiach nie powinna być widoczna. Tego rodzaju łamigłówki Mykietyn tworzył i tworzy podczas pracy nad swoimi autonomicznymi kompozycjami. Przyznaje, że porządkowanie jest mu potrzebne nie tylko jako punkt wyjścia do pracy nad każdym nowym utworem, ale także jako zbiór zasad, której w tej pracy można potem łamać. „Na pewno jestem bardzo matematyczny” – mówi kompozytor.

Nie taki postmodernizm straszny

Ironia, gra metajęzykowa, wypowiedź do drugiej potęgi. Jeśli więc ktoś w przypadku modernizmu nie pojmuję gry, może ją jedynie

W I i II części *Koncertu* zasadą jest prezentowanie kolejnych czterech dźwięków serii. Zazwyczaj nowy dźwięk pojawia się w kolejnym takcie, ale zdarzają się odstępstwa od tej zasady. Dla tworzenia przestrzeni harmonicznego utworu podstawowe znaczenie ma fakt, iż pojawieniu się „nowego” dźwięku serii towarzyszą zawsze trzy poprzednie. Postulujemy

uksztaltowana jest przestrzeń harmoniczną części III, co wynika z jej budowy. Finał składa się bowiem z wyraźnie wyodrębnionych segmentów, każdy nawiązuje do innej stylistyki, pojawiają się też autocyty i nawiązania do dwóch pierwszych części koncertu. W III części znacznie częściej niż w dwóch poprzedzających pojawiają się współbrzmienia tonalne.

odrzuć, gdy tymczasem w przypadku postmodernizmu można również gry nie zrozumieć i wziąć wszystko poważnie.³
Umberto Eco

Refleksja nad postmodernizmem zainicjowana przez krytykę literacką na przełomie lat 50. i 60. XX wieku rozwinęła się w kolejnych

Ewie Póltackiej

Koncert na fortepian i orkiestrę

dziesięcioleciach i objęła inne dziedziny refleksji humanistycznej i sztuki. Wśród nich znalazła się oczywiście także muzykologia. Chociaż zdaniem wielu epokę ponowoczesną mamy już za sobą, w Polsce wciąż termin budzi co najmniej ambiwalentne uczucia. Szczególnie w środowisku muzycznym, bo „buszowanie po śmietniku historii” nie przystoi poważnemu kompozytorowi. Czy taka postawa musi świadczyć o słabości inwencji własnej artystów i być kolejnym dowodem na to, że jesteśmy konsumentami kultury wyczerpania?

Koncert fortepianowy interpretowany zgodnie z założeniami tej estetyki może być przykładem tego, że postmodernistyczne dzieło nie jest tylko spontaniczną zabawą opierającą się na rozszyfrowywaniu aluzji, odniesień i ukrytych znaczeń na poziomie estetyki czy też faktury. Muzyczna ponowoczesność sięga znacznie głębiej – do składni, schematów formalnych i zasad organizacji materii. Kompozytor podejmuje postmodernistyczną grę: przeformułowuje tradycyjne wzory formalne, odbiera podstawowe funkcje zasadom organizacji materiału muzycznego (seria dwunastodźwiękowa staje się podstawą do tworzenia współbrzmień tonalnych), a następnie ukrywa te zabiegi pod zgrabną i dowcipną instrumentacją i aluzjami oraz pseudocytatami, które pobudzają muzyczną pamięć słuchacza, przypominają mu znajome utwory, frapują, zastanawiają. Nie pozwalają na rozwikłanie zagadki do

końca, bo Paweł Mykietyński przywołuje wiele konwencji i znajomych stylistyk, ale nigdy nie stosuje dosłownych cytatów.

Kanoniczną kompozycją postmodernistyczną jest III część *Sinfonii* Luciana Beria, w której symultanicznie pojawiają się cytaty z utworów Debussy'ego, Hindemitha, Mahlera i Stockhausena. *Sinfonia* nie była dla Mykietyny bezpośrednią inspiracją, ale wyraźne są podobieństwa w sposobie operowania materiałem z przeszłości. Dla obu kompozytorów jest to rodzaj muzycznej gry, do której zapraszają słuchacza. To od jego wrażliwości, kompetencji, a także

poczucia humoru zależy sposób odbierania utworu. W przypadku *Sinfonii* zabawa polega m.in. na zidentyfikowaniu źródła, z którego pochodzi dany cytat. Jest to jednak zadanie bardzo trudne, bo znajome motywy zalegają się, a ponadto kompozytor cytuję bardzo krótkie fragmenty utworów.

Zabawa, którą proponuje Paweł Mykietyński, jest może nie tak zawikłana, ale jednak rządzi się przewrotnymi regułami. Kompozytor nie stosuje dosłownych cytatów, a jedynie bardzo wyraźne aluzje do konkretnych kompozycji albo idiomów kompozytorskich. Każde kolejne odniesienie do przeszłości staje się zatem łamigłówką do rozwiązania. Możliwości jest wiele i, co ciekawe, wszystkie są jednakowo uprawnione. Utwór Pawła Mykietyny jest prawdziwą „maszyną do interpretacji” – przynosi wiele skojarzeń, wskazuje na tropy niedające się jednoznacznie rozszyfrować. Słuchając III części *Sinfonii*, można odnieść wrażenie, że intencją kompozytora było wywołanie w słuchaczach poczucia zagubienia. Pozornie czujemy się bezpiecznie, bo słyszymy znane nam doskonale motywy, czasami nawet całe frazy, ale nie wszystkie potrafimy zidentyfikować, bo coraz częściej pojawiają się kolejne. Żartem są kolejne nawiązania do różnych konwencji stylistycznych, od klasycyzmu aż po wiek XX. Ale także sposób budowania muzycznych aluzji w taki sposób, aby wydawały się być cytatem, w rzeczywistości nim nie będąc.

W *Koncertie fortepianowym* aluzje i cytaty pojawiają się od samego początku. Jednak prawdziwa postmodernistyczna zabawa rozpoczyna się w III części. Co ciekawe, kompozytor nie tylko przywołuje różne muzyczne style i konwencje, ale także nawiązuje do twórczości własnej. Mieszają się zatem nie tylko muzyczne style, ale także źródła ich pochodzenia. Istotne jest to, że wszystkie są jednakowo ważne i bezpodstawne byłoby przyznawanie któremukolwiek z nich większego znaczenia, skoro postmodernizm odrzuca wszelkie hierarchie i nie szuka nadrzędnego systemu porządkującego całość materiału, z którego powstaje dzieło.

Publikacja – reaktywacja?

Na żywo *Koncert fortepianowy* Pawła Mykietyny zabrzmiał tylko raz, we wrześniu 1997 roku na Warszawskiej Jesieni. Jedyne nagranie dokumentujące tamten wieczór znajduje się w archiwum Polskiego Radia. W numerach „Ruchu Muzycznego” z 1997 roku można znaleźć kilka recenzji. Słuch o utworze, który wywołał wielki entuzjazm publiczności, zagiął. Niektóre pomysły muzyczne wykorzystane w *Koncertie* powracają w innych utworach Mykietyny. Przykładem jest fragment partii fortepianu z II części, który powraca w znakomitym cyklu *Sonetów Szekspira* napisanym cztery lata później. Dziś już wiadomo, że *Koncert fortepianowy* nie jest skazany na niebyt w kompozytorskiej szufladzie. Utwór został niedawno wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, więc potencjalni wykonawcy nie napotkają żadnych formalnych przeszkód. Jest kilku młodych pianistów, którzy mają w repertuarze *Preludia na fortepian* Mykietyny, może teraz zainteresują się *Koncertem*? Może ci, którzy w 1997 roku nie mieli szansy znaleźć się w Filharmonii Narodowej, mogliby usłyszeć koncert na żywo? Może...

Agata Kwiecińska

- 1 Cytat pochodzi z nieopublikowanego wywiadu autorki z kompozytorem przeprowadzonego latem 2006 roku.
- 2 Tamże. Por. także artykuł autorki *W co gra Paweł Mykietyński*, „Ruch Muzyczny” nr 10/2007, ss. 4-6
- 3 Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 618.

trzy małe utwory

Paweł Mykietyn mówi w wywiadach, że interesują go obecnie tylko duże formy, że pisze na duże oficjalne zamówienia. Kolejne premiery wielkich symfonii, pasji czy kantat wzbudzały i będą wzbudzać wielkie zainteresowanie mediów i słuchaczy. Czasem szkoda mi przy tym wszystkim paru mniejszych dzieł, które zostaną przestonięte tym cieniem i zagłuszone tym rozgłosem.

Te trzy małe utwory to mniej lub bardziej śmiałe próby Mykietyna w świecie mikrotonowym, którym od początku przysłuchiwałem się z bacznością. Pamiętam, jak rozmawialiśmy o tym godzinami przez telefon w okolicach 2004 roku – świeżo po wysłuchaniu *Czterech pieśni...* Griseya, on przymierzał się do *Ładnienia*, ja właśnie rozpoczynałem pracę magisterską. Później nastąpiły wymiany partytur i dość osobliwe zaproszenie na wprowadzenie do muzyki spektralnej „po godzinach” w akademii muzycznej – stremowany przemawiałem przed

m.in. Gryką, Falkiewiczem, Kwiecińskim...

Myślę, że warto dziś wracać do tych trzech „małych utworów”, małych w porównaniu z tymi dużymi, ale bynajmniej nie małych pod względem znaczenia w rozwoju muzyki Pawła Mykietyna czy jakości artystycznej. Mam przed sobą wszystkie partytury, słucham dostępnych nagrań, czytam komentarze z czasu premiery. Jak często dzieje się w naszym obiegu myśli o muzyce współczesnej, że po prawykonaniu w ogóle się nie rewiduje szybko wygłaszanych sądów, że w zalewie bieżących zleceń nie ma czasu, by wgłębić się w wybrane dzieła.

Ładnienie, *Sonata*, *Kwartet*: trzy kameralne utwory trwające od 10 do 20 minut z lat 2004-2006. Z każdym wiąże się przeżycia co do prawykonania, choćby wstrząs i zaskoczenie przy *Ładnieniu* – jak niespodziewanie i mocno to zabrzmiało! Potem długie oczekiwanie, nocna pora, zamieszanie z elektroniką przy *Sonacie*. Wreszcie cała efektowna oprawa

Kwartetu, legendarny Kronos, znakomici towarzysze w programie (Lutosławski-Penderecki-Górecki).

Ładnienie na baryton, klawesyn i kwartet smyczkowy (2004) oparte jest na surrealistycznym wierszu o umieraniu (?) autorstwa Marcina Świetlickiego. Poniekąd on właśnie dyktuje swoim układem formę kompozycji, którą można by streścić w schemacie: S1-A-B-A'-B'-S2-A''-B''-S3-B'''-S4, gdzie S to sola barytonu, A to stojący zazwyczaj akord smyczków z rozrzuconymi figuracjami klawesynu, a B to kolejne postaci faktury z gęstymi figuracjami, arpeggiami lub obiegami smyczków oraz ciągu akordów na klawesynie.

Ale to oczywiście intelektualne próby objęcia utworu na zimno. Na gorąco, co uderza w pierwszym słuchaniu, to niezwykła partia wokalna: przez rozpisanie fonetyczne każdej samogłoski i spółgłoski, kompozytor uzyskał nietypowe brzmienia i surrealistycznie

71

zwolnione tempo, jakby film oglądany klatka po klatce. Poza tym te mikrotonowe rozstrojenia: w klawesynie są to akordy oparte na trójdźwiękach zwiększonych, zapętlone w niekończących się modulacjach, nie wiedzieć dokąd zmierzających.

Barwę początku *Ładnienia* wyznaczają ukochane ostatnio przez Mykietyną naturalne flażolety, tu uzyskiwane także przestrojonymi o $1/4$ tonu w dół II skrzypcami i wiolonczelą. Po zaprezentowaniu dwóch typów brzmienowości A i B, które będą ze sobą rywalizowały na przestrzeni całego utworu, w końcu pojawia się A' doprowadza do kulminacji na akordzie f-moll z ćwierćtonowo obniżonymi składnikami. Następnie wchodzi B' z rozbitym dwudźwiękiem w altówce i interesującym ciągiem akordów klawesynu (dźwięki cis, d, f, g i gis z górnej klawiatury oraz c, es, e, fis, a, b i h z dolnej są przestrojone o $1/4$ tonu w dół).

W B'' smyczki będą grały już całe gamy, natomiast w najdłuższym B''' – utworzą polirytmiczną siatkę akcentowanych pojedynczych dźwięków – we wszystkich odskłonach wyraźnie nawiązując do repetytywizmu.

Jeśli przyjrzeć się partii barytonu, zazwyczaj wykonywanej przez wirtuoza Jerzego Artysza, należy dostrzec jego wybitnie aktorskie momenty. Podkreślanie słów takich jak „bestie”, „bez dna” wobec „stońca” czy „światła” poprzez szepc, krzyk czy inne chwytów artykulacyjne składa się na jego kompozytorską interpretację. Sam zapis nutowy mieści się w granicach konwencji, natomiast fonetyczny bywał także stosowany w światowej muzyce współczesnej (choćby *Exotica* Kagela albo *Les Chants de l'amour* Griseya), jednak na gruncie polskiego, świszcząco-szemrzącego języka, przynosi prawdziwie odkrywcze i świeże efekty.

Sonata na wiolonczelę (2006) może wy-

dawać się studium do *Kwartetu smyczkowego* i długo faktycznie tak ją widziałem, jednak kolejne odsłuchania sprawiły, że doceniłem ją autonomicznie. Dodatkowego problemu sprawiła niejasność z warstwą elektroniczną, którą Mykietyn wycofał po paru wykonaniach, mimo że były tam tylko wejściowy strój i oklaski na zakończenie. *Sonata* broni się jednak w wersji czysto akustycznej, zwłaszcza w mistrzowskim wykonaniu Andrzeja Bauera, któremu jest dedykowana i który ją prawykonywał.

W jakim sensie jest to sonata? Może z racji swojej formy, która wyraźnie przybiera postać ABCA', bliską czteroczęściowego modelu z początku klasycyzmu. Pierwsza część to leggiero o zwałym i ruchliwym tempie fascynującym nieregularnościami rytmu. Druga to wolne mikrotonowe glissanda tercjowego dwudźwięku. Trzecia przynosi powrót szybkiego tempa w ostrych pizzicatach i uderzeń drzewcem

smyczka, natomiast czwarty epizod przywraca także artykulację z początku, choć więcej tu pauz, a czas także bardziej refleksyjny. Całość brzmi zdecydowanie jak etiuda i nie sposób jej nie słuchać w kontekście *Kaleidoscope for M. C. E.* Pawła Szymańskiego, zwłaszcza w kontekście gry z percepcją (rytmu i tempa w A, tercji i wysokości w B)

W bliższym wejrzeniu A okazuje się składać z ciągu komórek 2-8 dźwiękowych o zróżnicowanym rozkładzie nut krótkich i długich. Wraz ze zmiennymi akcentami tworzy to kapryśny rytm, ciągle wymykający się próbom policzenia. Dodatkowo lokalnie pojawiają się rozdrobnienia wartości (od wyjściowej ćwierćnuty do trzydziestodwójki) oraz przyspieszenia i zwolnienia. Każdy dźwięk również przypisaną inną strunę specjalnie przestrojonej wiolonczeli (C=71,3 Hz, G=87,3 Hz, D=160,1 Hz i A=196 Hz, a więc $+3/4$, -1 , $+3/4$, -1 ton wobec normy). To wszystko składa się na totalnego rubata i rozchwanie, wrażenie upojne i przyjemne.

B to z kolei rozchwanie wibratami, z mikrotonowo przesuwającymi się składnikami dwudźwięku f-a, który przybiera postać tercji to małej, to wielkiej, a to naturalnej i znakomicie ilustruje to, o czym Mykie-

The image displays three staves of musical notation, likely for a string quartet or similar ensemble. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (top) shows a melodic line with notes and rests, accompanied by dynamic markings like *pp*, *mp*, and *p*. The second staff (middle) features a more complex rhythmic pattern with notes and rests, including dynamic markings like *ppp*, *mp*, and *mf*. The third staff (bottom) shows a melodic line with notes and rests, accompanied by dynamic markings like *pppp*, *mp*, and *p*. The notation is written in a standard musical staff format with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

tyn mówi w wywiadzie *à propos* jej odmiennego charakteru. C stanowi przy swoim jednostajnym rytmie wycieczkę bardziej w stronę barwy i artykulacji, ze wspomnianymi znakami do intonowania i markowania dla wiolonczelisty. Wreszcie A' kończy się bardzo powolnym glissandem, przypominającym epizod B, ale przy większej liczbie nawiązań do początku.

O ile przy tych dwóch dziełach łatwo szafowałem literkami i dziełem na segmenty, o tyle *I Kwartet smyczkowy* (2007) wymyka się swoim zazębianiem motywów i faktur, swoją płynną formą i koronkową fakturą. Ilekroć go słucham, coraz bardziej upewniam się w przekonaniu, że w tym okresie (prześciowym?) to utwór najbardziej udany i spełniony. Czy za sprawą fantastycznej interpretacji Kronos Quartet czy z racji długo cyzelowanej partytury, wszystko zdaje się tu na swoim miejscu.

Zaczyna się znów fłażoletami – wysokimi, krystalicznymi, ażurowymi w fakturze kwartetu. Równe wobec siebie, choć nie solistyczne instrumenty, rozwijają coraz dłuższe motywy. Pojawiają się załączki melodii i sola, to w altówce, to w I skrzypcach. W końcu swój lament intonuje wiolonczela, gdzie pokazuje cały modus 3/4-1-3/4-1 (...), o którym Mykietyn opowiada w wywiadzie i który stoi u podstaw stroju w *Sonacie*. Dużą rolę odegra intrygująca barwowo burdonowa oktawa C podwyższona o 1/4 dźwięku, co stanowi kolejny znak, że to wiolonczela właśnie jest tu głównym „rozgrywającym” (jak tuba w *Pasji* i *II Symfonii*).

Trzecią fazę rozwoju utworu znaną pizzicata z mikrotonowym rozchwieciem na końcu. Właśnie w tej części będzie najwięcej ćwierćtonów, także w krótkich opadających motywach trzech instrumentach na tle bardzo wolnego glissandowego zjazdu wiolonczeli. Wszystko byłoby pięknie, jednak pod koniec instrumenty zaczynają frenetycznie grać rozłożone akordy ni to w góralskiej, ni repetytywistycznej manierze.

Jeśli przyjrzeć się bliżej samemu materiałowi, to widać wyraźnie, że w odróżnieniu od *Ładnienia*, gdzie ważną rolę odgrywa matryca akordów i ich ćwierćdźwiękowych transpozycji (partia klawesynu w epizodach B), w *Sonacie*

i *Kwartecie* u źródeł tkwi wielokrotnie wspomniany modus (lament wiolonczeli w III części ostatniego utworu), którego dźwięki kompozytor rozkłada po instrumentach. W kwestii rytmu niewiele tu innowacji: nieregularne siatki akcentów w smywkach z *Ładnienia*, końcówki *Kwartetu* czy wiolonczeli w I części *Sonaty* mają swoją proveniencję we wcześniejszym, surkonwencjonalnym okresie twórczości Mykietyna.

Barwowo niewątpliwie najciekawszy jest pierwszy ze wspomnianych utworów, może też początek *Kwartetu*, natomiast wyraźnie rozczarowuje *Sonata*. Widać jednak, że stosunkowo nowe pomysły fakturalne kompozytor zostawia na większe formy, takich jak *II Symfonia*. I znów powraca pytanie

– czy opisane wyżej dzieła to tylko próby i ćwiczenia? Czy może trzy małe utwory pełne wdzięku i własnej wartości? Sądząc po ich popularności, także ostatnio w USA i Wielkiej Brytanii, z pewnością to drugie. Czas na kolejne wykonania w Polsce, kolejne powroty i odsłuchania.

Jan Topolski

Fragmenty partytur, po kolei, pochodzą z: *Sonaty* na wiolonczelę solo, *II Kwartetu smyczkowego* i *Ładnienia*; (c) PWM

6/4 $\text{♩} = 83,5$ 4/4 $\text{♩} = 91,4$ 2/4 $\text{♩} = 97$ 3/4 $\text{♩} = 100$
 4/4 $\text{♩} = 50$

79

Ob. I
Ob. II
Fg. I
Fg. II
Mbf.
Vn. I
Vn. II
Vc.
Cb.

mf *pp* *mf* *sim.*

$\text{♩} = 52,3$ $\text{♩} = 54,7$ $\text{♩} = 57,3$ (F) $\text{♩} = 59,9$ $\text{♩} = 62,7$

83

Ob. I
Ob. II
Fg. I
Fg. II
Cf. I
Tr. I
Tr. II
III
Cr. I
Cr. II
III
Tn. I
Tn. II
Tn. III
Mbf.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *sim.* *f* *sim.* *f* *sim.* *f* *mp* *mp* *p* *ff* *mp* *mp* *p* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf*

historia pewnej znajomości

Z pierwszego spotkania pamiętam niewiele: oszczędny gest Reinberta de Leeuwa, początkowe *D* kontra solową tubą i może jeszcze pierwszą (i, jak się okazało, największą) kulminację, a raczej to tylko, że wydawała się nieunikniona i nieubłagana nadciągająca. Jednego z napotkanych znajomych przykonanie¹ *II Symfonii* Mykietyna wyrażnie dezorientowało. „Skąd taki pomysł”, pytał retorycznie, kiedy wychodziliśmy z sali Filharmonii, „skąd pomysł, żeby generalną kulminację 20-kiluminutowego utworu zaplanować w szóstej minucie i dokończyć do tego meandryczny, przydługi epilog, po którym już nic, tylko podwójna kreska? Odwrócony Lutosławski – przecież to nie mogło się udać!”. W relacji Ewy Szczecińskiej czytałem później: „(...) początek *Symfonii* (...) był niczym powolne zstępowanie w otchłanie (...). Po kilku minutach pojawiły się mikrotonowe aluzje i nagle... wszystko usiadło. Zaczął się kalejdoskopowy przegląd fakturalnych, estetycznych, wyrazowych pomysłów, które znamy z początków twórczości Mykietyna: efektowne rozedrgane faktury, figuracyjne tapety. (...) Jedne – miłkie, inne – ciekawe. (...) Po pewnym czasie przestałem już śledzić kolejne fazy, kolejne wejścia nowych odcinków, nowych myśli, które zanim się rozwinęły, zastęgały jak w stopklatce, by ustąpić miejsca następnej muzycznej fazie”.²

Nie potrafię powiedzieć, czy to w trakcie pierwszego słuchania, rozmowy z kolegą-malkontentem czy też dopiero przy lekturze tekstu Szczecińskiej przypominałem sobie niezrealizowany projekt Lutosławskiego: orkiestrowy utwór, który zamówił Zubin Mehta, a Lutosławski szkicował między 1972 a 1974 rokiem. Roboczy tytuł kompozycji brzmiał *A maiori ad minus*, zaś jej osobliwością było właśnie to, że zaczynała się od generalnej kulminacji, a kończyła wygasaniem³. Co rzekłby mój znajomy, któremu nie podobał się „odwrócony Lutosławski”? – najpewniej: „To nie mogło się udać”. Jednak dramaturgiczny pomysł Mykietyna zyskuje od razu szacowny precedens, a utwór i jego słuchacze – interesujący kontekst interpretacyjny. Mnie natomiast przychodzi na myśl, że metoda *a maiori ad minus* sprawdzi się doskonale jako porządkująca poniższe uwagi na temat *II Symfonii*. Czytelnik będzie co prawda „wodzony za ucho”, ale nie w kierunku wyznaczonym przez kategorie harmoniki,

rytmiki czy kolorystyki, lecz śladem mojego własnego „wmyślenia się” w kompozycję Mykietyna: od makro- do mikropoziomu, od spraw najbardziej ogólnych w stronę muzycznych detali.

Etap pierwszy zaznajamiania się z *Symfonią* nastąpił raczej po prawykonaniu, niż zaczął się razem z nim. Dopiero wielokrotne słuchanie nagrania pozwoliło odkryć coraz to bardziej interesujące i subtelne właściwości utworu. Sukcesy, które stały się udziałem *Symfonii* w kilka miesięcy po jej pierwszym wykonaniu (rekommendacja na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Dublinie, Nagroda Mediów Publicznych „Opus”), przyspieszyły pojawienie się pierwszych nieco bardziej niż recenzje wyczerpujących omówień utworu (chodzi o dwa artykuły Andrzeja Chłopeckiego⁴; interesujące uwagi zawierają też dużo późniejsze teksty Marty Szoki i Jana Topolskiego⁵); na łamach „Ruchu Muzycznego” zamieszczono także odautorski komentarz do *Symfonii*⁶. Interesujący kontekst dla utworu stworzyła kolejna kompozycja Mykietyna, szeroko dziś komentowana *Pasja wg Św. Marka* na głosy i instrumenty z 2008 roku. Kontakt z nagraniem *Symfonii* i niezbyt liczne na jej temat lektury pozwalały na dość ograniczony i, siłą rzeczy, bardziej bierny niż czynny kontakt z utworem. Dopiero zdobycie partytury⁷ zmieniło tę sytuację – wiele wątpliwości mogło zostać wyjaśnionych, ujawniły się sprawy dotąd ukryte; marginesy PWM-owskiego druku zapełniły się notatkami, a osobna teczka szybko przestała mieścić przykłady nutowe, wykresy i tabele.

Kolejnym etapem powinna być zapewne rozmowa z kompozytorem, która – w co nie wątpię – dostarczyłaby interesujących „ścieżek” interpretacyjnych. Wskazanie tych tropów pozbawiłoby mnie jednak radości samodzielnego ich szukania i znajdowania, a tę cenę sobie wysoko. Ważnym zagadnieniem jest tu oczywiście rola *intentio auctoris* w formułowaniu interpretacji: kwestia faktycznego bądź tylko domniemanego uprzywilejowania autora utworu spośród wszystkich jego interpretatorów. Sam skłaniam się ku pogładowi, że interpretacja autorska nie jest logicznie w żaden sposób spośród innych wyróżniona i jej respektowanie nie stanowi warunku koniecznego dla sformułowania jakiegokolwiek innej. Pewne istotne dla dzieła zjawiska nie muszą być zresztą przez twórcę uświadomo-

- 1 Pierwsza publiczna prezentacja *II Symfonii* miała miejsce podczas koncertu inauguracyjnego 50. Warszawskiej Jesieni, 21 września 2007 roku, w sali Filharmonii Narodowej w Warszawie; Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia poprowadził Reinbert de Leeuw.
- 2 Ewa Szczecińska, *Inauguracja czyli koncert syntez na rozdrożu*, „Ruch Muzyczny”, nr 23/2007, s. 7.
- 3 Podstawowe informacje na temat utworu [za:] Danuta Gwizdańska, Krzysztof Meyer, *Lutosławski*, t. I: *Droga do mistrzostwa*, PWM, Kraków 2004, s. 143.
- 4 Andrzej Chłopecki, *Pawła Mykietyna Opus, czyli II Symfonia*, „Ruch Muzyczny”, nr 17-18/2008, ss. 8-11. Tegoż autora, *Mykietyna budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza”, 5 lipca 2008 (tekst dostępny na stronie internetowej: http://wyborcza.pl/1,97699,5426624,Mykietyna_budowanie_swiat.html).
- 5 Jan Topolski, *Widmo krąży po Europie. Spektralne inspiracje i filiacje*, „Ruch Muzyczny”, 21/2009, ss. 6-11.
- 6 „Ruch Muzyczny”, nr 17-18/2008, s. 9.
- 7 Paweł Mykietyń, *II Symfonia*, PWM, Kraków 2007.

mione: jak wiemy z wypowiedzi Lutosławskiego⁸, związek między introdukcją a kulminacją *Koncertu wiolonczelowego* (identyczna rytmizacja) okazał się dla kompozytora jasny dopiero po wykonaniu utworu (co nie przeszkodziło mu twierdzić później, że to „podobieństwo jest oczywiste”⁹). Sam Lutosławski nie był zwolennikiem traktowania autora jako instancji weryfikującej interpretację własnych utworów; być może sądził wręcz, że do istoty interpretacji należy jej nieweryfikowalność (!) – jeśli tak, zgadzam się z Lutosławskim całkowicie¹⁰. Komentując wykład Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej na temat organizacji dźwiękowej *Koncertu*, kompozytor (po którym spodziewano się, że oceni trafność wywodów referentki) powiedział: „(...) przecież nie siedzimy tutaj i nie bawimy się w «dewinetkę»: to znaczy, że jedna osoba wie, a wszyscy inni zgadują, a gdy się zabawa kończy, ten, co wie, mówi, co to było, i wszyscy wówczas dowiadują się”¹¹. Poniższe uwagi na temat *II Symfonii* odnoszą się wprawdzie do sądów kompozytora i innych osób, jednak interpretacja jaką tu przedstawię, nie jest na żadnej innej oparta i z żadnej innej nie wynika. Dotyczy to również tej interpretacji, którą Paweł Mykietyn przedstawia w komentarzu do utworu; zresztą sam komentarz traktuję raczej jako zaciemniający niż wyjaśniający, w czym bynajmniej nie kryje się zarzut.

Naczelną cechą *Symfonii*, która narzuciła się – nie tylko mnie – „od pierwszego słyszenia”, jeszcze przed zapoznaniem się z partyturą, była zaskakująca dramaturgia całości. Procesualny charakter przebiegu ujawnia się już na samym początku, a gdy klarnet basowy zaczyna grać serię niskich dźwięków (t. 52, 3’57¹²), staje się to wprost oczywiste; przebieg dźwiękowy jawi się tu jako wyraźnie progresywny (w zakresie dramaturgii) i progresyjny (jeśli idzie o układ wysokości). Wznoszące się „rozstrzelone” figury drzewa, (od t. 71, 4’47) „romantyczne” figury skrzypiec unisono (od t. 79, 5’09) i trąbkowe „wykrzykniki” (od t. 85, 5’25) zapowiadają już kulminację, która też po chwili (t. 97, 5’48) rzeczywiście następuje (w pełnym *tutti* brzmi wtedy przybrudzony trójdźwięk moloły). Nurt wydarzeń nagle przestaje być rwący i płynie dalej zakolami. Harfy grają opadający pasaż, ksylofon powtarza uparcie swoją jedną jedyną nutę (gdzieś w oktawie dwukreślnej) – tak rozpoczyna się seria zróżnicowanych i niezbyt długich epizodów: odcinek powierzony smyczkowemu *pizzicato* (w dość gęstym kontrapunkcie, w t. 130-141, 7’42-8’11). Potem próba kulminacji podjęta przez smyczki, dwa rogi i dzwony rurowe (t. 146-181, 8’24-

9’55) i ponosząca klęskę w t. 182, pod koniec dziewiątej minuty (dwudźwięki solowych skrzypiec na tle stojącego współbrzmienia klarnetów, rogów, trąbek i pozostałych instrumentów smyczkowych), wreszcie – osobiście brzmiący fragment z pasażami klarnetu, figuracjami czelesty z wiolonczelą i dodanym „kwaczącym” puzonem (t. 205-234, 10’55-12’32).

Dwa nieruchome akordy solowych smyczków, harf i wibrafonu (sześć- i siedmiodźwięki; t. 235-238, 12’32-45) prowadzą do następnego, dość rozbudowanego odcinka (t. 241-355, 12’58-16’43): na tle przetrzymwanego (i zanikającego stopniowo) współbrzmienia organów Hammonda pojawiają się izolowane dźwiękowe punkty (rozrzucone we wszystkich partiach instrumentalnych). Pauzy między nimi skracają się stopniowo, jednak zbieranie rozsypanego materiału nie przebiega wystarczająco sprawnie, by doprowadzić do nowej kulminacji – spodziewany klimaks zostaje zdławiony przez szmerowe *tutti pianissimo* (t. 356-361, 16’43-55). Tymczasem jednak coraz głośniejsze uderzenia talerzy, sprowadzone na pomoc *D* kontra z pierwszego taktu (tuba), a w końcu również organy Hammonda, smyczki, klarnety, blacha (bez puzonów) oraz perkusja (bez talerzy) próbują reanimować przebieg *Symfonii* – wolumen przetrzymwanego, nieruchomego współbrzmienia (znów przybrudzony trójdźwięk) narasta do *fff* (t. 361-415, 16’55-19’39). W epilogu brzmi echo odcinka figuracyjnego (*glissando* wiolonczeli i „kwaczące” odzywki puzonu) oraz figury drzewa sprzed pierwszej kulminacji (t. 415-433, 19’40-20’45), brzmia pojedyncze dźwięki-punkty (t. 433-465, 20’45-22’22) i wybijany maniakalnie dźwięk ksylofonu (t. 467-720, 22’22-45). Opadający pasaż harf (to też powtórka) i mollowy akord smyczków grane w kółko i coraz szybciej (od t. 465, 22’22) wystarczają za ostatnie słowo. Potem już tylko dwie pauzy (każda pod fermatą) i podwójna kreska po taktie 495. Koniec.¹³

Mój znajomy, który mówił o „odwróconym Lutosławskim”, miał chyba rację (w przeciwieństwie do niego myślę jednak, że „rzecz się udała”). Istotnie, *Direct* pierwszej kulminacji (i tego, co do niej prowadzi) wypada przed *Hésitant* (nieukierunkowane epizody i statyczny, na siłę osiągnięty klimaks). Mamy tu na dodatek coś w rodzaju pozorowanej kulminacji (odcinek z dzwonami: t. 146-181, 8’24-9’55) i nie od rzeczy jest przypomnieć, że fałszywy klimaks występuje również w *III Symfonii* Lutosławskiego (nr 72, 20’45¹⁴). Odwrócenie jest więc u Mykietyna podwójne: *Hésitant* pojawia się przed *Direct*,

8 Witold Lutosławski, Zbigniew Skowron, *Spotkania z Witoldem Lutosławskim*, „Res Facta Nova”, nr 2(11)/1997, s. 28.

9 Tadeusz Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wydawnictwo TAU, Wrocław 1993, s. 76

10 Nie miejsce tu na szczegółowe rozważanie kwestii teoretycznych. Interesujące uwagi o naturze interpretacji zawiera książka wybitnego warszawsko-kalifornijskiego muzykologa Karola Bergera zatytułowana *Potęga smaku. Teoria sztuki* (tłum. Anna Tenczyńska, Słowo Obraz/Terytoria, Gdańsk 2008; przedruk rozdziału 6. *Hermeneutyka. Interpretacja i jej prawomocność*, „Res Facta Nova”, nr 2(14)/2004, ss. 63-82).

11 Dyskusja (prowadził Jan Stęszewski, udział wzięli: D. Gerulanka, W. Lutosławski, W. Malinowski, L. Polony, K. Tarnawska-Kaczorowska, M. Tomaszewski), [w:] *Spotkania Muzyczne w Baranowie, „Ars nova – Ars antiqua”*. 2/I, wrzesień 1977. *Muzyka w kontekście kultury: Muzyka w muzyce*, PWM, Kraków 1980, s. 258. Wspomniana wypowiedź Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej nosiła tytuł *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę Witolda Lutosławskiego* (patrz tamże, ss. 232-55).

12 Czas według nagrania Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej z Reinbertem de Leeuw.

13 Zakończenie *Drugiej* Mykietyna skojarzyło się Marcinowi Gmysowi z ostatnimi taktami *Czwartej* Szostakowicza. Asocjacja wydaje mi się ciekawa, a podobieństwa zaczynają się może już w nr 246 partytury Rosjanina (25’ w nagraniu symfoników chicagowskich pod Bernardem Haitinkiem; CSO Resound 901814), a bardzo silne stają się z wejściem czelesty (nr 246, 29’). Por. M. Gmys, *Koncert orkiestry Berliner Philharmoniker*. Dyr. Sir Simon Rattle (Warszawa, Filharmonia Narodowa, 26.09.2009), „Zeszyty Literackie” nr 108/2009, s. 161.

14 Czas według nagrania Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyktando Antoniego Wita (Naxos 8.553423).

a pozorowana kulminacja wypada krótko po generalnej (u Lutosławskiego jest naturalnie na odwrót: *Höhepunkt* utworu ma miejsce w numerze 77 i 22. minucie). Model dramatyczny wypróbowany w *II Symfonii*, znalazł zastosowanie w *Pasji wg Św. Marka* – scena śmierci Chrystusa poprzedza tam scenę sądu, a utwór kończy się modlitwą w Ogrodzie Oliwnym i zdradą Judasza.

Anegdota zaczynająca się od puenty nie bywają zabawne, ale też ani w *Symfonii* ani w *Pasji* nie idzie o zabawę. Osobliwa dramaturgia *II Symfonii* Mykietyna przypomina trochę układ *Drugiej* i *Trzeciej* Mistrza z Żoliborza (odczytany naturalnie na wspak), za to nieprzekonywające wydają mi się wszelkie zestawienia z modelem symfonii XIX-wiecznej. Andrzej Chłopecki doszukuje się w partyturze analogii do allegro sonatowego, scherza i późnoromantycznego adagia.¹⁵ Zakończenia *Symfonii* skleja mu się z początkiem¹⁶ – mamy więc dwa końce wstęgi Möbiusa (opisanej bądź co bądź w czasach Brucknera i Brahmsa), o której kompozytor mówi w komentarzu. Wdzięczny ten obiekt matematyczny stanie się na pewno ulubionym motywem piszących o *II Symfonii*; niejednemu zdarzy się wstęgą owinać. Na „złotą proporcję” też łatwo się nabrać – z wypowiedzi kompozytora nie wynika, że decyduje ona o rozmieszczeniu kulminacji (jak np. w *Muzyce na instrumenty strunowe perkusję i czeleste* Bartóka), i jest tak w istocie, jako że punkty kulminacyjne wypadają w 1/4 trwania *Symfonii* (licząc od początku i od końca utworu; sprawdziłem to już przy drugim lub trzecim słuchaniu, bo sprawa mocno mnie nurtowała). Chłopecki zdążył tymczasem zauważyć: „Pierwsza kulminacja utworu pojawia się istotnie mniej więcej w cięciu złotej proporcji, lecz niejako «od tyłu»”. W szóstej minucie utworu, trwającego minut dwadzieścia cztery. Druga kulminacja daje o sobie znać w minucie osiemnastej wzrastającym wolumenem brzmienia organów Hammonda i erupcją perkusji. (...) główne punkty kulminacyjne (...) są niejako słupami formy, symetrycznie ustawionymi w dwóch momentach złotej proporcji, licząc i od tyłu, i od przodu”.¹⁷ Różnica między 0,25 a 0,618 (czy dokładniej: $(\sqrt{5} - 1)/2$) jest dość poważna, być może jednak mieści się w granicach błędu publicystycznego.

Pora jednak wrócić do głównego nurtu relacji o mojej przygodzie z *II Symfonią*. Wspomniałem o narzucającym się łatwo układzie dramatycznym całości, wyliczyłem też w kolejności ich pojawiania się ważniejsze dźwiękowe zdarzenia. Dodam tu jeszcze jedno

spostrzeżenie. Na wczesnym etapie poznawania *Symfonii* (jednak dopiero po wysłuchaniu we Wrocławiu prawykonania *Pasji*) zwróciłem uwagę na podobne w obu partyturach zastosowanie tuby – Andrzej Chłopecki trafnie wyświadczył tę intuicję: ów instrument jest i tu, i tu „głównym rozgrywającym”. Mam wrażenie, że w którymś miejscu (być może również u niego) znalazłem interesujące, związane z tamtym spostrzeżenie: wobec powierzenia głosu Chrystusa mezzosopranowi tuba przejmie w *Pasji* rolę tradycyjnego, basowego *vox Christi*; ta interpretacja może mieć chyba pewne konsekwencje dla postrzegania *Symfonii*. Wszystkie wspomniane tu cechy utworu należą do własności powierzchniowych, zaważalnych nawet bez znajomości partytury – te, o których powiem teraz, ujawniły się już po lekturze zapisu nutowego.

Wystarczyło uważnie posłuchać *Symfonii*, by przekonać się, że obie kulminacje nie wypadają w punktach „złotego podziału” jeśli idzie o proporcje czasowe (mierzone według wykonania). Wgląd w partyturę dowiódł, że spostrzeżenie to pozostaje w mocy również w odniesieniu do liczby taktów i jednostek metrycznych. Wertując kupiony „za drogie pieniądze” PWM-owski druk, zauważyłem, że orientacyjne oznaczenia (literowe a nie cyfrowe) nie występują z reguły w szczególnie charakterystycznych miejscach (jak dzieje się zazwyczaj) i jest ich dokładnie 25, od A do Z. Nie chciałem przywiązywać do tego faktu szczególnej wagi, jednak interesujący wydaje mi się ten zbieg okoliczności: kompozytor stosuje mniej praktyczny sposób zapisu (cyfrowy jest pewniejszy, bo liczba naturalnych jest nieskończenie wiele), umieszcza orientacyjne oznaczenia w niezbyt charakterystycznych miejscach i wyczerpuje przy tym „akuratnie” cały alfabet łaciński (z „J”, ale bez „Q”).¹⁸

Mając już w rękach partyturę, postanowiłem przyjrzeć się najpierw tym fragmentom, które szczególnie zafrapowały mnie w czasie słuchania. Okazało się, że ekscytujący etap osiągnięcia pierwszej kulminacji przebiega w dwóch (od t. 52, 3'57), trzech (od t. 55, 4'05), a potem czterech (od t. 79, 5'09) równoległych warstwach; natychmiast przypomniałem sobie o trójwarstwowym, prowadzącym do kulminacji epizodzie *IV Symfonii* Lutosławskiego (od numeru 64, 14'07¹⁹). W kompozycji Mykietyna warstwy odcinają się od siebie dzięki różnicom rytmicznym, kolorystycznym i rejestrowym: np. w t. 85-96 (5'25-48) drzewo wykonuje ósemkowo-szesnastkowe figuracje, smyczki dwojone przez rogi, puzony i kontrafagot poruszają się w długich wartościach, trąbki „wykrzykują”

15 A. Chłopecki, *Pawła Mykietyna Opus*, dz. cyt., ss. 10-11.

16 Tamże, s. 10: „(...) po ostatnim «zjeździe» harf i przedłużonej fermatą pauzie generalnej kończącej utwór mógłby się zacząć od nowa: koniec utworu w toku ekspresji logicznie «skleja się» z jego początkiem. Jak owa wstęga”. Trudno mi sobie wyobrazić na czym to „sklejanie” mogłoby polegać: ani rytm, ani tempo, ani rejestr, ani układ wysokości ten sam (co z nastrojem – nie wiem); rzecz ma się tu zupełnie inaczej niż np. w *Muzyce żałobnej* Lutosławskiego, gdzie zamykające utwór *f* solowej wiołonczeli koresponduje z otwierającym, a konteksty ich wystąpień są bardzo zbliżone (sam kompozytor przyznał to kiedyś).

17 Tamże, s. 9.

18 Tamże.

19 Krystyna Tarnawska-Kaczorowska interpretuje układ numerów orientacyjnych *III Symfonii* Lutosławskiego w kategoriach pozamuzycznych: jej zdaniem kompozytor umieszcza określone oznaczenia cyfrowe w szczególnych miejscach partytury, a zabiegi te mają znaczenie symboliczne (*Symfonia jest według Tarnawskiej-Kaczorowskiej muzycznym hołdem złożonym „Solidarności” i ofiarom stanu wojennego*). Patrz: K. Tarnawska-Kaczorowska, *Witold Lutosławski - III Symfonia* (1983). *Interpretacja hermeneutyczna*, [w:] *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej...*, red. Krzysztof Bilica, Sekcja Muzykologów ZKP, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1997.

charakterystyka	wystąpienia	rodzaj modyfikacji
„pomruki” puzonów i tuby	t. 1-51, do 3’56 t. 372, 17’31	transpozycja, dodawanie dźwięków
trójdźwięk	t. 26-48, 12’10-3’46 t. 97-116, 5’48-6’50 t. 403-16, 19’10-39 t. 465-94, od 22’22	transpozycja, zmiana trybu, dodawanie dźwięków obcych, ćwierćtonowa alteracja prymy
„permanentne <i>accelerando</i> ”	patrz: tabela 2.	wydłużanie i skracanie, zawężanie i poszerzanie zakresu zmienności tempa
schemat rytmiczny X	t. 52-96, 3’57-5’47 t. 105-16, 6’19-50 t. 148-184, 8’24-9’59	wydłużanie nut o sąsiadujące z nimi pauzy, przeprowadzenia niekompletne
„rozstrzelone” figury drzewa	t. 71-96, 4’47-5’47 t. 424-433, 20’12-45	—
opadająca figura harfy	t. 96-124, 5’47-6’50 t. od 460, od 22’00	transpozycja, przekształcenie w <i>glissando</i>
monotonne repetowanie jednej wysokości przez klarnet basowy, marimbę i ksylofon	t. 52-129, 3’57-41 t. 467-71, 22’22-45	transpozycja, zmiana timbru
schemat rytmiczny Y	t. 130-41, 7’42-8’11 t. 229, 12’16-18	podział na odcinki przeprowadzane jednocześnie
epizod „figuracyjny” z 2 puzonami i wiolonczelą	t. 205-234, 10’55-12’32 t. 415-33, 19’40-20’45	zmiana tembru (eliminacja czelesty), skrócenie

Tabela 1. II Symfonia: powracające pomysły muzyczne.

pojedyncze dźwięki, a marimba z ksylofonem wybijają miarowo elementy chromatycznego szeregu (wcześniej przypadł on w udziale klarnetowi basowemu).

Mniej więcej na tym etapie znajomości sporządziłem też tabelę, ujmującą te pomysły muzyczne, które w toku II Symfonii powracają (zaznaczyłem ich umiejscowienie i sposoby modyfikacji; patrz: **tabela 1**²⁰). Trójdźwięki np. występują w wyróżnionych momentach przebiegu: blisko początku (t. 26-48, 2’10-3’46) w „dominantowo-tonicznych” czy też „toniczno-subdominantowych” parach (*fis>h, h>e, d>g, f>b, b>es*), w obu kulminacjach (w pierwszej: *cis*, w drugiej *F* „zmniejszone” – z ćwierćpodwyższoną prymą), a także w kodzie (trójdźwięk *es* zamyka utwór). Wyłaniają się z nietrójdźwiękowego, a tym bardziej nietonalnego (w sensie tonalności *dur-moll*) kontekstu niczym następstwa triadowe w dekafonicznych utworach Albana Berga.

Ponieważ kompozytor wspominał w komentarzu o „permanentnym *accelerando*”, które kilkakrotnie w *Symfonii* występuje, postanowiłem przyjrzeć się i temu szczegółowi. Długie fragmenty utworu zanotowane są ze wskazówką *poco a poco accelerando sempre*, a kolejne etapy przyspieszania okre-

ślone są ściśle z podaniem liczba ćwierćnut przypadających na minutę (dokładność do jednego miejsca po przecinku!).²¹ Tempo waha się zazwyczaj w przedziale od 50 do 97 i po osiągnięciu maksymalnej wartości, spada momentalnie na sam dół tej agogicznej skali (ów spadek nie jest jednak odczuwalny, jako że przechodząc od 97 do 50, Mykietyń skraca wartości rytmiczne o połowę). Długość odcinków „50>97” wynosi zazwyczaj 46 ćwierćnut. „Permanentne *accelerando*” nie występuje w środku *Symfonii* (t. 188-417, 10’10-19’45), gdzie na minutę przypada niezmiennie 60 ćwierćnut. Centrum (i jednocześnie większa część) przebiegu utrzymuje się więc w czasie „zegarowym” (po jednej ćwiartce na każdy ruch sekundowej wskazówki), zaś odcinki skrajne odkształcają ów czas „obiektywny”, który kurczy się tam i rozciąga.²² O kontraście obu rodzajów czasu muzycznego mowa jest nie tylko w komentarzu kompozytora, ale też w *Poetyce muzycznej* Igora Strawińskiego. Autor *Canticum sacrum* wiązał ściśle tę dwoistość z ekspresyjnym aspektem sztuki dźwięku.²³

Wydaje się, że to właśnie w sferze agogiki przejawia się działanie „złotej proporcji”. Jak zauważyłem (przy lekturze partytury

przydał się kalkulator), stosunek wartości z górnej granicy skali agogicznej do wartości tempa „zegarowego” odpowiada „złotemu cięciu” ($60 : 97 \approx 0,619$; w związku z tym ćwierćnuta w tempie 97 trwa ok. 0,619 min). Wiele przemawia za tym, by za wartość zasadniczą dla rytmu introdukcji (t. 1-21; całość w tempie ćwierćnuta=42) uznać ósemkę z trioli (tak zapisane są wszystkie pomruki tuby i puzonów); jednocześnie relevantną wartością w pierwszej kulminacji (ćwierćnuta=97) wydaje się szesnastka – w odbiorze słuchowym to właśnie ona zdaje się „dominantą rytmiczną” fragmentu. Długość triołowej ósemki ze wstępu wynosi ok. 0,48 s, a długość szesnastki z kulminacji 0,3 s, zaś $0,3 : 0,48$ równe jest 0,625, czyli dość dokładnemu przybliżeniu „złotej proporcji”. Czy zanudzam Czytelnika (a Mykietyń – słuchacza) buchalterią? Cóż, nie bardziej chyba, niż to konieczne... Na wszelki wypadek zostawię jednak „złoty podział” w spokoju (a Czytelnika odesłę do **tabeli 2**, w której znajdzie detaliczny wykaz temp i długości odpowiednich odcinków).

Na etapie dość szczegółowego rozbioru *Symfonii* przyszło mi do głowy porównać pierwszą kulminację z tą pozorowaną oraz

miejsce w partyturze		tempo (liczba ćw/min)	długość odcinka (liczba ćw)
takty	czas		
1-21	do 1'55	42	65
22-32	1'55-2'41	48	34,5
33-43	2'41-3'27	50→97	46
44-55	3'27-4'06	50→97	46
56-68	4'07-4'42	50→97	46
69-81	4'43-5'15	50→97	46
82-96	5'16-47	50→94,2	46
97-104	5'48-6'18	50	32
105-16	6'19-50	50→97	46
117-47	6'50-8'25	50	106
148-59	8'25-57	50→97	46
160-72	8'58-9'32	50→97	56
173-83	9'33-10'00	50→89,9	41
184	10'01	55,6	2
185-88	10'02-20	50→60	16
188-416	10'20-19'46'	60	ok. 580
417-32	19'46-20'45	50	68
433-44	20'45-21'10	50→97	46
445-56	-21'15	50→97	46
457-60	21'15-22'00	50→60	16
460-7	22'00-22'28	60	31
468-76	22'28-55	60→97	34
477-92	22'56-23'40	50→86...172...	56
492-5	od 23'40	ponad 172	14

przyrzeć się epizodowi, który je rozdziela (chodzi o odcinek powierzony smyczkom *pizzicato*). Pierwszorzędną rolę w budowaniu pierwszego klimaksu odgrywa wstępujący pochód w partiach klarnetu basowego, marimby i ksylofonu (t. 52-96, 3'57-5'48). Postępuje on krokami pół- i całotonowymi na przestrzeni prawie 4 oktaw, wpisuje się przy tym w powtarzany schemat rytmiczny o długości 46 ćwierćnut, którego kolejne przeprowadzenia pokrywają się z odcinkami „50→97” (pierwsze pełny pokaz schematu – oznaczam go przez X – od t. 56, 4'07; por. **przykład 1** na początku tekstu). Pozorowana kulminacja opiera się na bardzo podobnym szeregu zstępującym, którego projekcja przebiega w partiach dwóch waltorni i dzwonów (pierwsze pełne przeprowadzenie od taktu 148, 8'27). Porównanie obu szeregów zawiera **tabela 3**. Schemat X występuje również w generalnej kulminacji, wybijany przez marimbę i ksylofon w t. 105-116 (6'19-50).

Smyczkowe „interludium” (t. 130-141, 7'42-8'11) oddzielające generalną kulminację od pozorowanej przypomina początek drugiej części *Livre pour orchestre* Lutosławskiego. W obu partyturach odnośne fragmenty zapisane są ściśle, choć ich rytmika sprawia wrażenie aleatorycznej. Precyzyjny zapis pozwala na to,

by fragmenty o ściśle regulowanej harmonice nie były zarazem statyczne (harmoniczne „nieruchome” są wszystkie epizody *ad libitum* w utworach Lutosławskiego; tak wielką cenę płacił kompozytor, nie chcąc rezygnować ani z kontroli współbrzmień, ani z desynchronizacji partii wykonawczych). „Interludium” z *Symfonii* Mykietyna jest po prostu 5-głosowym kołowym kanonem rytmicznym. Jego temat wędruje przez partie instrumentalne w stałym porządku: $cb \rightarrow vl \rightarrow vn \rightarrow ll \rightarrow vn \rightarrow lv \rightarrow c$. Imitacja pomyślana jest tak, by od t. 131 (7'45) na każdą miarę w trzyćwierciowym metrum przypadało od 7 lub 11 nut i od 4 do 8 różnych wysokości w czterech głosach (piąty zawsze pauzuje); por. **przykład 2** na końcu tekstu (temat kanonu oznaczam przez Y). Większość współbrzmień to podzbiory lub rozszerzenia jednego lub dwóch trasponowanych i brzmieniowo zbliżonych sześciodźwięków²⁴ (w postaci czystej występują one prawie zawsze na pierwszej mierze taktu). Harmonika tego fragmentu jest więc scentralizowana, podobnie jak w pierwszym z *Sonetów Szekspirowskich* na sopran męski i fortepian Mykietyna (osią pieśni jest charakterystyczny pięciodźwięk występujący tam 12-krotnie w różnych transpozycjach postaci oryginalnej i odwróconej²⁵).

Tabela 2. Agogika

II Symfonii (strzałką oznaczono *acceleranda* zapisane ściśle, według „skali agogicznej”; wielokropek odnosi się do standardowego *acceleranda* swobodnego; wytłuszczeniem zaznaczono wartości najistotniejsze dla struktury).

20 Czas według nagrania Antoniego Wita i Orkiestry Filharmonii Narodowej (Naxos 8.553202).

21 Wyjaśnienia symboli X i Y – pojawiają się w dalszym toku mojej relacji.

22 Nie uszło to uwagi Andrzeja Chłopeckiego (tenże, *Pawła Mykietyna Opus*..., dz. cyt., s. 10) i Jana Topolskiego (tenże, *Widmo krąży po Europie*..., dz. cyt., s. 10).

23 O „zegarowym” czasie *Symfonii* pisała Ewa Szczecińska (dz. cyt., s. 7): „(–) zdarzały się (–) miejsca prawdziwie fascynujące, jak choćby krótki odcinek, w którym miarowe odliczanie czasu przez instrumenty perkusyjne [chodzi najpewniej o monotonne „stukanie” ksylofonu, na które zwracałem już uwagę – przyp. MK] jest tak pełne wyrazu, niepokojące, że słuchacz instynktownie zaczyna kierować myśli w stronę spraw ostatecznych (memento?)”.

24 Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. Stefan Jarociński, PWM, Kraków 1980, ss. 22-25. Poglądy Strawińskiego (zainspirowane z kolei przez myśl muzyczną Pierre'a Souvtchinsky'ego) podziela i stosuje w praktyce Elliott Carter. Zabiegi Mykietyna przypominają zresztą Carterowską procedurę „modulacji metrycznej”.

25 Czytelników zaznajomionych z teorią klas wysokości dźwięku Allena Forte'a informuję, że owe dwa sześciodźwięki to według Forte'owskiej nomenklatury: 6-20 (o wektorze interwałowym: 303630) i 6-219 (o wektorze: 313431). Niewtajemniczonym w koncepcje amerykańskiego muzykologa polecam znakomite i wymagające *Wprowadzenia do teorii zbiorów klas wysokości dźwięku* Iwony Lindstedt (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, War-

Mam streścić historię swojej znajomości z *Symfonią* Pawła Mykiety? Proszę bardzo. Zaczęło się od kwestii najogólniejszych: pojawił się zarys dramaturgii, najbardziej charakterystyczne pomysły dźwiękowe narzuciły się pamięci, pojawiły się pierwsze asocjacje. Stopniowe wczytywanie się w partyturę oraz czujny „nasłuch” dały pewne pojęcie o organizacji agogiki i rytmu, liczbowych proporcjach, strukturach wysokościowych. Przy tym wszystkim nie zapomniałem wcale o bożym świecie: świecie Strawińskiego, Szostakowicza, światach idealnych Lutosławskiego; Elliott Carter i Allen Forte zgodzili się figurować w przypisach²⁷. Niewiele to, ale póki co musi Czytelnikowi wystarczyć. Na tym lepiej zakończyć, bo – jak powiedziałby nieodżałowany Jan Błoński – powierzchowna znajomość z tekstem *Symfonii* niespodziewanie zmieniła się w romans. A kto chciałby czytać romanse w „Glissandzie”?

Marcin Krajewski

szawa 2004).

- 26 Chodzi o pięciodźwięk 5-31 (wektor: 114112). Również część wstępna *I Kwartetu smyczkowego* Mykiety (ss. 1-3 partytury) wykorzystuje pojedynczy zbiór klas wysokości (w dwóch formach), a mianowicie heksachord 6-Z47 (wektor: 233241).
- 27 Jan Topolski pisał niedawno o podobieństwach *Symfonii* do kompozycji Griseya i Muraila (dz. cyt., ss. 10-11). Sprawy tej nie badałem dokładnie, jednak „na oko” i „na ucho” wydaje mi się, że utwór Mykiety jest spektralny w nie większym stopniu niż *Muzyki na orkiestrę* Andrzeja Dobrowolskiego (elementy „widmowe” tych kompozycji śledziła Monika Karwaszewska, por. też, Andrzej Dobrowolski: „*Muzyki na orkiestrę*”, „*Glissando*” nr 9, wrzesień 2006, ss. 98-105).

Tabela 3. Szeregi dźwiękowe z kulminacji generalnej i pozorowanej: porównanie (w zapisie ciągu interwałowego 1 = półton, 2 = cały ton; wytłuszczono elementy pojawiające się równocześnie po obu „stronach” tabeli, a więc wspólne porównywanym szeregom).

ciąg interwałowy		1 1 1 2 2 1 1 1 2 1 2 2 2 2 1 2 1 2 2 2 2 1 2 2 2 1 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1	2 1 1 2 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1
miejsce w partyturze	takty	52-96	146-84
	czas	3’57-5’48	8’24-9’59
obsada		klarnet basowy; marimba; marimba + ksylofon	2 waltornie + dzwony
długość przeprowadzenia (liczba ćwierćnut)		149	149
schemat rytmiczny		X	X’ (X lekko zmieniony)
ambitus i kierunek		$H \rightarrow gis^3$ (4 oktawy minus tercja mała)	$e^2 \rightarrow cis$ (3 oktawy plus tercja mała)
profil interwałowy	liczba kroków półtonowych	19	17
	liczba kroków całotonowych	19	5
liczba wysokości		39	23
liczba klas wysokości		12	12
liczba nut		99	58

(H)

3/4

130

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc.

Cb.

pizz.

mp

pp *mp*

134

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc.

Cb.

138

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc.

Cb.

142

secco, agitato

mf

(senza tim.)

plus (fury)

p

Cel.

Vn. I

A high-contrast, black and white silhouette of a woman's leg and foot. The leg is extended diagonally from the top left towards the center. The foot is wearing a classic high-heeled pump shoe, angled downwards. The entire silhouette is set against a light gray background that features a vertical white stripe running parallel to the leg. The word "Italia" is printed in a bold, black, sans-serif font, positioned to the right of the leg's midsection.

Italia

Romitelli F.A.R. Bianchi
Sciarrino Sciajno PIANO
Billone Zu Ait! Punck
Nonno Toniutti
Berio Fhieval

*Prometeo. Tragedia
dell'ascolto (Prometeusz. Tragedia*

sluchania) powstawał w latach 1978-1985. Premiera utworu odbyła się w Wenecji w 1984 roku, jednak potem Luigi Nono wrócił do partytury i przedstawił poprawioną wersję w Mediolanie w 1985 roku. Od tej pory każde wykonanie wiązało się z pewnymi zmianami, co wynika przede wszystkim z potrzeby dostosowania muzyki do nowego miejsca. Za życia kompozytora *Prometeusz* wykonany został we Frankfurcie, Paryżu (1987) i Berlinie (1988). Po jego śmierci w 1990 roku m.in. na Sycylii (1991), w Amsterdamie (1992), Salzburgu (1993), Lizbonie (1995), Brukseli (1997), a niedawno w Londynie (2008).

Prometeusz to ukoronowanie późnej twórczości Luigiego Nona, synteza doświadczeń z poprzednich lat, próba krytycznego spojrzenia na własne dzieło, podsumowania i oceny. Wiele utworów komponowanych przez Nona w latach 80. ma jakiś związek z *Prometeuszem* (przede wszystkim *Das atmende Klarsein* oraz *Io, frammento dal Prometeo*). Ten utwór jest jak węzeł, który tworzą różne nici zbiegające się w jeden punkt. Spotykają się w nim różne obsady instrumentalne z poprzednich utworów, różne techniki kompozytorskie i wykonawcze, barwy brzmieniowe smyczków i blachy, techniki wokalne: chóralne i solistyczne, a także doświadczenia z projekcją dźwięku w przestrzeni i możliwościami live electronic. *Prometeusz* to wreszcie próba sformułowania – poprzez muzykę – stosunku kompozytora do historii. W utworze współlistnieje ze sobą historyczny materiał dźwiękowy i słowny. Libretto tworzą teksty wielu autorów z różnych epok, a w partyturę wplecione zostały fragmenty utworów różnych kompozytorów klasycznych. A jednak język muzyki Nona pozostaje czysty, nie ma w nim śladu zapożyczenia, w miarę upływu lat staje się coraz bardziej ascetyczny, niemal surowy. Wydaje się, że celem Nona nie był żaden postmodernistyczny kolaż. Cytowanie ma charakter zbliżony do cytowania w ujęciu Benjamina, które pozwala przełamać linearność czasu i lepiej zrozumieć teraźniejszość. Jedno z najważniejszych pytań postawionych w *Prometeuszu* brzmi: „Czy i jak daleko da się muzycznie sformułować krytyczny stosunek do pisania historii?”.¹

**Od
Gramsciego
do Benjamina**

Zapowiedzią przełomu w twórczości i myśli Nona jest kwartet smyczkowy *Frammente – Stille. An Diotima*. Kompozytor odchodzi od wypowiedzi jednoznacznie zaangażowanej politycznie w stronę bardziej filozoficznych rozważań nad historią i jej mechanizmami. Oznacza to – jak właśnie w *Prometeuszu* – zwrócenie się w kierunku tradycji poetyckiej, ogólnohumanistycznej, jak i tradycji muzycznej. Istotną kwestią w kontekście nowej muzyki staje się znaczenie historycznego materiału oraz sposobów jego przetwarzania (cytowania). Tematem numer jeden jest historia, perspektywy rozwoju kultury (również muzyki), a także możliwe – już nie konieczne – „zbawienie” ludzkości.

Kiedy porównuje się wypowiedzi kompozytora z późnych lat 50. i początku lat 70., uwadze czytelnika nie umknie różnica. Najpierw Nono mówił o „walce z faszyzmem, imperializmem”, potem przyznawał, że widzi wiele możliwości dla polityki, ekonomii, przemysłu, informatyki, także muzyki i krytyki muzycznej. Łączył to wszystko z tendencją do otwartości. Czyżby z komunisty przeobrażał się w liberała? Na początku postrzegał siebie jako rewolucjonistę, buntownika występującego w imieniu ludzi przeciwko niesprawiedliwościom. Potem mówił o sobie jako o... historyku. Propagandowa doraźność ustąpiła miejsca poszukiwaniu prawdy o historii oraz próbie uchwycenia tego, co aktualne w łonie tradycji. W tych poszukiwaniach ważne miejsce zajęły teksty Benjamina. W *Tezach historyzoficznych* autor wyraził się niezwykle sceptycznie o idei postępu, nigdy zresztą nie był stuprocentowym marksistą (zarzucał mu to m.in. Adorno), nie wierzył w możliwość rozwiązania problemów ludzkości. Światopoglądową ewolucję Nona wyznacza droga przebyta od marksistowskich teorii społecznych Antonia Gramsciego w stronę pełnego sceptycyzmu spojrzenia Waltera Benjamina.

Wyspa – fragmenty – cisza

Przemiana światopoglądowa wiązała się ze swoistą radykalizacją środków muzycznych. W latach 80. Nono doprowadzał do ekstremum poszczególne elementy muzyczne: maksymalnie spowolnione tempa, czas niemal zatrzymany, pauzy wydłużone fermatami, dźwięk pozostawiony do swobodnego wybrzmiewania w przestrzeni, mikrotony, przeciągająca się w nieskończoność cisza. Początki zmiany zwiastuje kwartet *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979-1980).

Twórczość późnej fazy nazywana jest czasem „Klanginseln innerhalb von Stille” – „wyspami dźwiękowymi wewnątrz ciszy”². Muzyka staje się archipelagiem oddalonych od siebie wysp, które wylaniają się z morza niczym dźwięki z ciszy. Faktura utworów z lat 80. porzecinana jest długimi pauzami, które niespodziewanie eksplodują dźwiękami, choć jej zapowiedź odnajdziemy już w *Composizione per Orchestra n. 2: Diario polacco '58* (1958-1959).

Późny styl Nona apogeum osiąga w *Prometeuszu*, którego biograf kompozytora, Jürg Stenzel, określił jako „krajobraz z licznymi wyspami na bezkresnym morzu, w całości złożony z fragmentów i epizodów”³. Inną ważną cechą twórczości i myśli estetycznej lat 80. jest zaniechanie przez Nona organicznie rozwijającej się formy na rzecz fragmentu jako zdarzenia dźwiękowego i najmniejszego nośnika muzycznego wyrazu. Nono jakby zrezygnował ze ścisłego, strukturalnego myślenia serialnego i rzucił się w otchłań przypadku.

85

Libretto

Współautorem koncepcji *Prometeusza* jest włoski filozof Massimo Cacciari.

Urodzony w 1944 roku przyjaciel Nona, przez lata wykładał estetykę na wydziale architektury w Wenecji, później został burmistrzem tego miasta. W latach 80. nawiązał współpracę z kompozytorem, tworząc libretta do takich utworów, jak *Das atmende Klarsein* czy *Io*.

Cacciari był związany z Nonem tak blisko, że poślubił nawet jego córkę. „Poznaliśmy Massima w okresie jego studiów” – wspominała Nuria Schönberg-Nono, córka Arnolda Schönberga oraz wdowa po Luigim. „Był swego rodzaju intelektualnym przywódcą wśród młodzieży, siedemnasto- i osiemnastolatków zainteresowanych polityką, filozofią, nauką, sztuką. Wielu takich było wówczas w Wenecji. (...) Kiedy Cacciari zbliżał się do trzydziestki, często do nas przychodził i czytał pisma mego ojca, wtedy jeszcze nieopublikowane. Bardzo interesowała go wówczas szkoła wiedeńska, podobnie jak pisma Wittgensteina i Benjamina.”⁴

Libretto *Prometeusza* stanowi swoistą kompozycję tekstową, złożoną z wielu różnych, wzajemnie się komentujących i uzupełniających źródeł kultury. Nie ma spójnej narracji, a jego struktura zbliżona jest do lirycznej kantaty. Nono wybrał fragmenty z tekstu Cacciariego, a następnie uzupełnił je o nowe fragmenty. Libretto *Prometeusza* operuje językiem włoskim, starogreckim oraz niemieckim. Nie wszystkie teksty są śpiewane. Przykładowo *Isola 1°*, skoncentrowana wokół dialogu *Prometeusza* z Hefajstosem i oparta na tekstach Ajschylosa, Goethego i Herodota, zawiera przypis: „Nigdy nie czytać załączonego tekstu. Tylko go słuchać (i odczuwać) w czterech grupach orkiestrowych i trzech solach smyczków...”⁵

Kluczowym tekstem, wokół którego skupiają się inne źródła, są *Tezy historiozoficzne* Waltera Beniamina, ukazujące mesjanistyczną, eschatologiczną koncepcję historii. Teksty te również niosą ze sobą pewną interpretację dziejów, pozostając też w relacji do filozofii Beniamina. Wśród nich jest cykl wierszy Massima Cacciariego *Der Meister des Spiels*, który nadał teżom Beniamina swoistą formę liryczną. Ponadto Cacciari i Nono użyli w *Prometeuszu* fragmentów *Teogonii* oraz *Prac i dni* Hezjoda, *Prometeusza skowanego* Ajschylosa, VI Ody Nemejskiej Pindara, *Historii* Herodota, *Alkestis* Eurypidesa, *Prometeusza* oraz *Mowy na otwarcie kopalni srebra w Ilmenau* Goethego, *Hyperriona* Hölderlina, *Mojżesza i Arona* i *Prawa* Schönberga. Filozoficzne przesłanie zawarte w *Prometeuszu* dotyczy historycznej i kulturowej sytuacji ludzkości oraz rysującej się na horyzoncie możliwej przyszłości. Tak postawionemu pytaniu podporządkowana została też nośna figura *Prometeusza*. Jej znaczenie jest przebogate i przez wieki ewoluowało. W koncepcji chrześcijańskiej *Prometeusz* to niczym *Chrystus* wyzwoliciel ludzkości. Dla Goethego i epoki *Sturm und Drang* był przede wszystkim buntownikiem przeciwko władzy. Dla Karola Marxa ucieleśniał przedstawiciela proletariatu. *Prometeusz* uosabiał zarówno artystę, jak i wynalazcę, niosącego ludzkości oświecenie. Był synonimem mitu oświecenia, ale także symbolem epoki postindustrialnej i jej krytycznej refleksji. Był zdobywcą, jak i wcieleniem światowych skarg. Tym, który niesie nadzieję i tym, którego los jest smutną przepowiednią zmierzchu kultury. U Nona znacznie figury *Prometeusza* najbliższe jest koncepcji Ajschylosa i Beniamina. Wyłania się z niej tragiczne oblicze postępu, gdzie czynniki irracjonalne – w przypadku starożytnych Greków był to gniew bogów – mają decydujący wpływ na bieg dziejów.

Tragedia

Prometeusz ma budowę zbliżoną do antycznej tragedii greckiej w ujęciu Arystotelesa:

Prolog

Isola 1

Isola 2

Stasimo 1

Interludio 1

Tre voci a

Isole 3/4/5

Tre voci b

Interludio 2

Stasimo 2

Nie jest to jednak próba wiernej rekonstrukcji antycznej tragedii greckiej.

Bogactwu odniesień literackich odpowiada bogactwo historycznie i kulturowo zróżnicowanych technik muzycznych, a także konkretnych cytatów.

Późna twórczość Luigiho Nona ujawnia wpływy Giacinto Scelsiego. W *Prometeuszu* spotykamy bezpośrednie nawiązanie do muzyki tybetańskiej. W *Prologu* partia tuby opatrzona została przypisem „suono tibetano”. Kompozytorowi chodziło o rezonans podobny do tego, jaki osiągają tybetańscy mnisi w swoich śpiewach alikwotowych.

Mikrointerwalika *Prometeusza* ma natomiast źródła w śpiewie kantorów żydowskich. Zwłaszcza w latach 80. kompozytor w swych wypowiedziach często przywoływał synagogę. Tradycja żydowska miała dla niego znaczenie nie tylko muzyczne, ale również filozoficzne, czego dowodem może być zainteresowanie myślą Waltera Beniamina. Partie wokalne kształtował Nono z wielkim pietyzmem: w tworzenie dźwięku angażował wargi, język, zęby, słowem – cały aparat mowy. Dla podkreślenia efektu płynności intonacji wykorzystywał możliwości przekształceń elektronicznych. Elementy mikrotonowego śpiewu kantorów odnajdziemy w *Isola 2*, gdzie wykonawcy mają wyraźnie napisane w partyturze, by nieco rozchwiali intonację.

Nono zawsze interesował się muzyczną tradycją swego kraju, nie dziwi więc obecność w *Prometeuszu* elementów weneckiej polichóralności. Autor nawiązywał do niej od początku pracy kompozytorskiej, m.in. w *Sarà dolce tacere* (1960) i *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco '58* (1959). W *Interludio 1* kompozytor użył ponadto ścisłej struktury izorytmicznej na wzór Guillaume'a de Machaut. W latach 40. i 50. XX wieku w kręgach kompozytorów włoskich (MADERNA, MALIPIERO) zainteresowaniem cieszyła się polifonia niderlandzka, czego echa brzmiały niekiedy w muzyce *Prometeusza*.

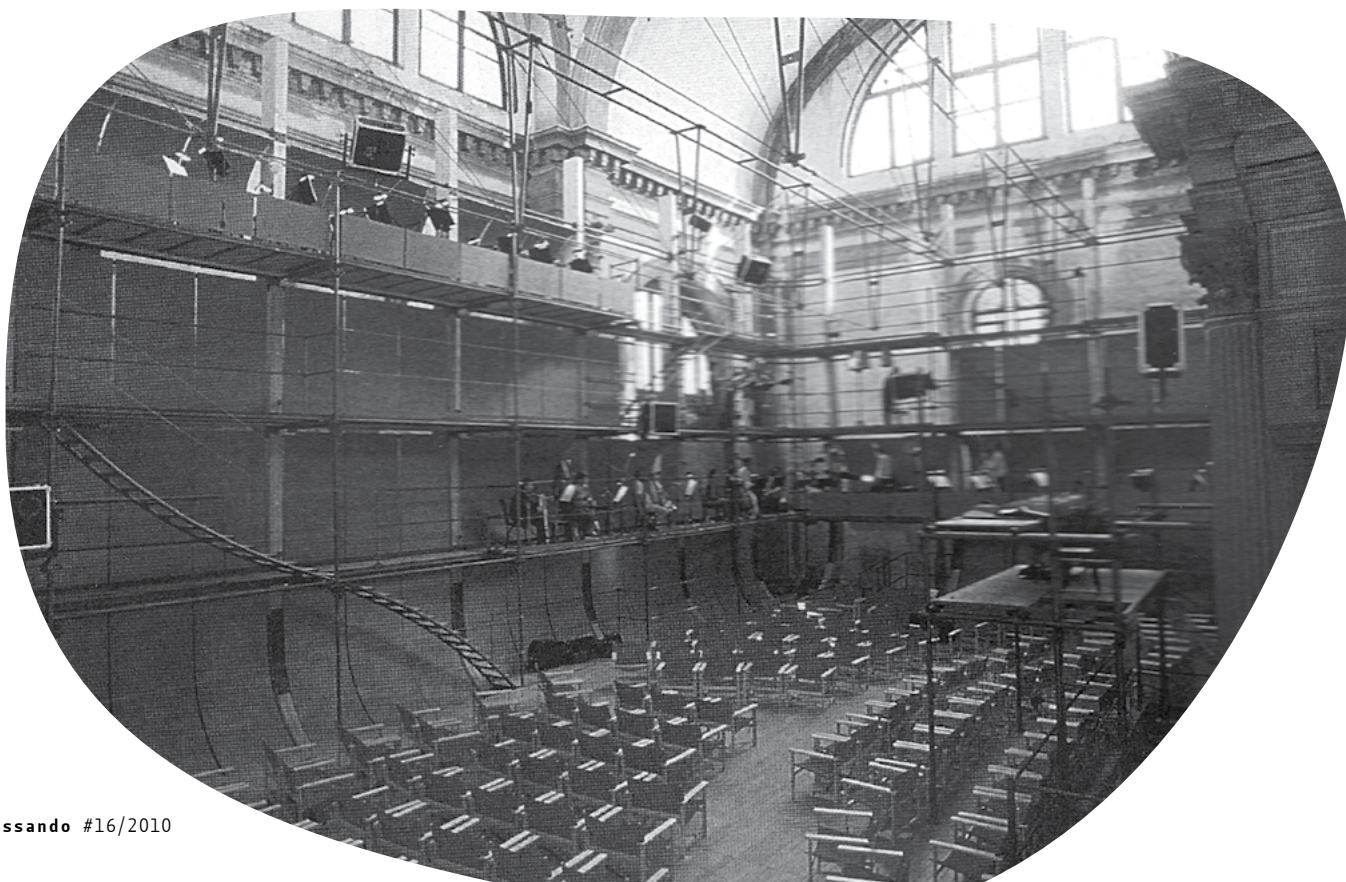
Dzieje się to za sprawą cytatu z *Missa di dadi* Josquina Despreza, która jest jednym z wielu przywoływanych źródeł muzycznych w *Prometeuszu* (notabene, Nono z techniki tego kompozytora skorzystał także w *Guai a gelidi mostei*, 1983). Kompozytor zrobił przypis do partytury: „variare con Josquin”, dotyczący traktowania struktur rytmicznych, augmentacji, co wyraźnie pokazują szkice.

Bardziej wymowny jest jednak cytat z *Manfreda* Roberta Schumanna. Nono zacytował sam początek uvertury w różnych miejscach *Prometeusza* – charakterystyczne synkopy mocno wyróżniają się zarówno u Schumanna, jak i u Nona. Chodzi tu o gest buntu, walki, typowy dla byronicznej figury Manfreda.

W strukturę *Prometeusza* wkomponowany został także fragment *I Symfonii* Gustava Mahlera. Nono wykorzystał sam początek utworu, kiedy dźwięk a prezentowany jest w różnych oktawach, co Mahler opisał jako „przebudzenie się Natury z zimowego uśpienia”. Nono skojarzył ów fragment i jego symbolikę z *Teogonią* Hezjoda i zinterpretował jako metaforę narodzin zachodniej kultury.

Nie po raz pierwszy w muzyce Luigiho Nona powraca skala *enigmaica* wykorzystywana przez Giuseppe Verdiego. Wcześniej pojawia się m. in. w *Fragmente – Stille an Diotima*, a także w *Das atmende Klarsein*. W *Prometeuszu* Nono cytuje *Ave Maria* z *Quattro pezzi sacri* Verdiego i gest ten ma bogate znaczenia. Późna kompozycja Verdiego stanowi swoiste zaprzeczenie wczesnych zaangażowanych społecznie i politycznie dzieł, jak choćby *Nabucco*. Verdi zachwycał się wówczas szeregiem dźwięków: *c-des-e-fis-gis-ais-h*, który nazwał właśnie zagadkową skalą. Nono zbudował na wspomnianej skali 3- i 4-dźwięki, a także charakterystyczne następstwa interwałowe i stworzył z tego strukturalną podstawę *Prometeusza*. To jest metafora przesłania zawartego w librecie Cacciarego dotyczącego kondycji kultury, która w swojej ograniczoności i kruchości może mieć potencjał (jak owa skala, którą można opracować na wiele sposobów).

W *Prometeuszu* Nono cytuje również samego siebie, czego przykładem jest obecność w strukturze kompozycji *Das atmende Klarsein*. Nono skomponował ten utwór w 1981 roku na flet basowy, mały chór i live electronic. To był sam początek jego pracy w Studiu Eksperymentalnym we Freiburgu, a także współpracy z Cacciarim. Krótko przez wenecką premierą *Prometeusza* w 1984 roku Nono dołączył *Das atmende Klarsein* jako ostatnią scenę swojej „tragedii słuchania”, ostatecznie jednak ją skreślił. W 1985 roku sięgnął po fragmenty tej kompozycji i opracował je na potrzeby nowej wersji *Prometeusza*. Zwłaszcza jego początek silnie kojarzy się dźwiękowo z *Das atmende Klarsein*, ale charakterystyczne wokalne struktury kwintowo-kwartowe przewijają się na przestrzeni całego utworu. To chyba najważniejszy – obok *Tez historiozoficznych* Waltera Benjamina – punkt odniesienia dla *Prometeusza*. Utwór symbolizuje przyszły, możliwy czas („nach spätem Gewitter... das atmende Klarsein...”). Jest to poetycka i muzyczna próba określenia związków nowej muzyki z tradycją.



Tragedia słuchania

Problematykę *Prometeusza* trzeba określić jako wielokrotnie złożoną. Jest to zarazem próba rozprawienia się z kulturą zachodnią określaną przez dominujący w niej paradygmat myślenia.

W swej „tragedii słuchania” Nono zwrócił uwagę na fenomen polegający na konstruowaniu analogii między widzeniem i myśleniem obecny już w filozofii grecko-rzymskiej.

Mającą swą kulminację w filozofii Kartezjusza prymat postrzegania wzrokowego nigdy całkowicie nie wyparł możliwości alternatywnego poznawania rzeczywistości przy pomocy innych zmysłów – w tym wypadku słuchu. Hannah Arendt wskazała na różnicę pomiędzy wzrokiem i słuchem, która niejako odwraca hierarchię tych zmysłów. Jeśli rozważyć „jak łatwo dla wzroku, w przeciwieństwie do innych zmysłów, jest zamknąć świat zewnętrzny, i jeśli wziąć pod uwagę wczesną ideę ślepego barda, którego opowieści słuchają wszyscy, to dziwnym się wyda, dlaczego słuch nie stał się główną metaforą myślenia”⁶. Oprócz Arendt, możliwości myślenia poprzez słuchanie wiedzieli m. in. Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Welsch, a także gnostycy i mistycy. Szczególną rolę słuchaniu przypisuje tradycja żydowska, z której czerpał kluczowy dla Luigiho Nona i jego *Prometeusza* Walter Benjamin.

Koncepcja *Prometeusza*, z jego wielopiętrowym nagromadzeniem odniesień muzycznych i filozoficznych, jest próbą wsłuchania się w głos przeszłości. Sens przywoływania źródeł jest u Nona pokrewny benjaminowskiemu cytowaniu i wiąże się właśnie ze słuchaniem. Jak pisała Hannah Arendt, filozof ten „od początku widział problem prawdy jako «objawienie», które musi zostać «usłyszane, to znaczy: tkwi w sferze metafizycznie akustycznej»”.

Jedno z kluczowych zagadnień „tragedii słuchania” dotyczy konsekwencji wsłuchiwania się w historię: co z tego wynikać może dla przyszłości? Wzorem Waltera Benjamina, w późnych latach życia Nono postrzegał ocalenie przeszłości jako warunek skutecznej rewolucji. Nasłuchiwanie tradycji prowadzi do jej skutecznego przekroczenia. Muzyka Nona otwarta jest ku przyszłości.

Oczywiście „tragedia słuchania” realizuje się także bardziej bezpośrednio, zmysłowo. Redukując elementy wizualne *Prometeusza*, czasem kojarzonego z operą, Nono koncentruje całą uwagę na słuchaniu. Ponieważ również w tradycji muzycznej dotychczasowe formy przedstawiania podporządkowane były bardziej formom kultury wizualnej niż szczególnym możliwościom samego słuchania. Nono ubolewał nad wizualizacją muzyki, praktyką gwiazdorską. Sam wołał zacierać fizyczność dźwięku przez oddalanie go i zacieranie pozycji źródła, który dochodzi z wielu różnych miejsc. Wykorzystując w tym celu środki elektroniczne, Nono niejako zniwelował charakterystyczny dla postrzegania wzrokowego określony „punkt widzenia”, który rozproszył się w nieograniczonej przestrzeni słyszenia. Dzięki mediom elektronicznym oraz szczególnej „scenografii” Renzo Piano, ten sam utwór muzyczny dla słuchaczy znajdujących się w różnych miejscach kościoła San Lorenzo brzmiał inaczej.

We współczesnej rzeczywistości globalno-wirtualnej tradycyjne metafory językowo-obrazowe stają się coraz mniej przydatne. Tomasz Misiak w interesującej książce *Estetyczne konteksty audiosfery* przedstawia koncepcję, w której nieliniarność, symultaniczność wielu bodźców i informacji, wielopiętrowość i wielość perspektyw daje się skuteczniej opisać i opisywać trafniej poprzez dźwięk niż obraz⁷. Słuchanie stwarza oto możliwości postrzegania i opisywania rzeczywistości w jej wymiarze głębszym i bardziej zniuansowanym. Na to zwrócił uwagę w swej „tragedii słuchania” i Luigi Nono.



Przestrzeń

Ważna zarówno z punktu widzenia zastosowanych środków artystycznych, jak i przesłania filozoficznego jest w *Prometeuszu* przestrzeń. Utwór opiera się na doświadczeniach z przestrzenną projekcją dźwięku, zwłaszcza eksperymentach z żywą elektroniką, wykorzystywaną jako środek do kształtowania przestrzennego wymiaru kompozycji. To także świadectwo zainteresowania kompozytora przestrzenią sakralną, mistyczną i jej symboliką, różnymi odniesieniami i znaczeniami. Akustyczne zakomponowanie przestrzeni – rozmieszczenie muzyków, funkcja live electronics oraz mityczno-metaforyczne wyobrażenie dystansu – ma znów związek z filozofią Waltera Benjamina i dotyczy relacji przestrzeni i historii. Relacja ta istniała praktycznie zawsze. Historię widać zwłaszcza po rozwoju przestrzeni publicznej, np. agora grecka wiązała się z rozwojem demokracji. Także architektura wiele mówi o historii, o systemach politycznych, stosunkach władzy (średniowieczne kościoły a pałace barokowe – władza kościelna i władza świecka, rozwój architektury miejskiej wiąże się z rozwojem mieszczaństwa itd.). Historię można rekonstruować na podstawie architektury.

Dystans historyczny podkreślił Nono, wprowadzając do *Prometeusza* np. pojęcie *coro lontanissimo*, czyli bardzo oddalonego chóru, który pojawia się już na początku utworu w kontekście *Teogonii* Hezjoda, skomentowanej m.in. poematem Cacciariego *Das atmende Klarsein*. Specyficzny efekt oddalenia dźwięku, jak i swoistej polichóralności został osiągnięty przy pomocy trzech środków przekształceń elektronicznych. Nono uporządkował efekty live electronic pod względem stopnia oddalenia dźwięku. Zróżnicowanie osiągnął poprzez elektroniczne transponowanie chóru i mikrointerwałów tak, że śpiew staje się przybrudzony, a faktura płynna; poprzez operowanie pogłosem czy wybrzmiewaniem (*Nachhall*), który zwiększył nawet do 20 sekund, rozmywając w ten sposób granice przestrzeni, w której dźwięki brzmią jakby była nieskończona. Wreszcie poprzez projekcję *coro lontanissimo* jednocześnie z kilku głośników tak, że słuchacz nie wie, z której strony dochodzą dźwięki i gdzie ów chór się znajduje.

Nad elektroniką Luigi Nono pracował w Studiu Eksperymentalnym Radia Południowozachodniemieckiego (SWR) we Fryburgu Bryzgowijskim pod kierunkiem Hansa Petera Hallera i Petera Lawo, którzy mocno inspirowali wyobraźnię kompozytora.

W *Prometeuszu* Nono wykorzystał dwa skonstruowane przez nich halafony, tj. pionierskie urządzenia do przestrzennej projekcji dźwięku.



Wenecja

Nono komponował *Prometeusza* głównie w Wenecji, na wyspie Giudecca, na której mieszkał. Nad muzyką elektroniczną pracował we Freiburgu. Te dwa otoczenia wywarły wpływ na jego rozumienie przestrzeni. Można by jeszcze wskazać trzecie miejsce, które inspirowało muzyczną wyobraźnię Nona: Szwarcwald i jego cisza. Długie pauzy z fermatami, jak i charakterystyczne sześciokrotne *pianissimo possibile* w *Prometeuszu* niewątpliwie są tej fascynacji echem. Nono mówił, że Szwarcwald pozwala słyszeć takie dźwięki, jakich normalnie się nie słyszy.

Nono wiele nie podróżował, całe życie spędził w Wenecji, której topografia jest jednak niezwykle i niepowtarzalna. Jego muzyka jest nią inspirowana, oddaje klimat tego miasta, rejestruje jego dźwięki, krajobrazy. Wenecja pozostaje dla całej twórczości Nona zasadniczym kontekstem, kompozytor wnikliwie studiował jej muzyczną przeszłość, bliska była mu zwłaszcza idea „polichóralności” G. i A. Gabrielich. Ślady zafascynowania Wenecją obecne są już w najwcześniejszych dziełach Nono z końca lat 50. np. w *Diario polacco '58*. Nasilenie rzeczywistych wpływów przestrzeni życiowej Wenecji na muzykę Nona przychodzi w latach 70., kiedy w swojej muzyce zaczyna tworzyć kronikę miasta, realny świat dokumentuje w materiale dźwiękowym. Dotyczy to zwłaszcza kompozycji na taśmę, dla których materiałem są brzmienia Wenecji: w *Contrappunto dialettico alla mente* (1967-1968) mamy zarejestrowane głosy i hałasy wydawane przez handlarzy ryb i warzyw z Rialto, a także szum wody i dzwony z San Marco. W *...sofferte onde serene...* dzwony imitowane są w partii fortepianu. Dzwony stanowią istotny składnik akustycznego pejzażu Wenecji, ich dźwięk jest znakiem życia na lagunie, niesiony przez wodę, brzmi długo i donośnie. Wenecja nauczyła Nona, że jedne dźwięki potrafią nieść się kanałami daleko od swego źródła, podczas gdy inne szybko zanikają. Kompozytor mówił wręcz o systemie dźwiękowym miasta, o swoistym „akustycznym multiwersum”. Ideę tę przeniósł również na grunt *Prometeusza*.

W latach 80. Wenecja jeszcze silniej obecna jest w muzyce Nono – kompozytor podkreślał w tekstach i wywiadach z tamtych lat. Wywołuje też silne i sugestywne asocjacje dotyczące tego niezwykłego miasta i jego specyfiki. Akustyczna przestrzeń Wenecji posłużyła także kompozytorowi do stworzenia modelu kompozycji „z wyspami”.

Świątynia

Prawykonanie

Prometeusza odbyło

się w ramach Biennale

Sztuki w 1984 roku w we-

neckim kościele San Lorenzo,

zsekularyzowanym w XIX wieku.

Kościół zaczęto budować w VII/VIII wie-

ku, potem wielokrotnie ulegał zniszczeniu.

Dziełem Nona zainaugurowana została jego dzia-
łalność jako przestrzeni dla sztuki.

San Lorenzo cechuje niezwykła konstrukcja, która ode-
grała niemałą rolę w *Prometeuszu*. W środku znajduje się gi-
gantyczny, wysoki ołtarz, uniemożliwiający ogarnięcie wzrokiem
całego wnętrza. Nono wziął to pod uwagę, tworząc koncepcję „tragedii
słuchania” opartą na innej niż wzrokowa możliwości poznania.

San Lorenzo ma także dziwną akustykę: zawiera pięć różnych akustycz-
nych płaszczyzn, różnych przestrzeni rezonansowych. Nono wykorzystał i pod-
kreślił te warunki przy pomocy środków kompozytorskich. Dodatkowymi elemen-
tami problematyzującymi przestrzenny aspekt *Prometeusza* jest live electronics, a także
drewniana konstrukcja zaprojektowana przez architekta Renzo Piano.

Nono: „Dobrze poznałem kościół San Lorenzo i bywałem w nim często, by go studiować. Cza-
mi trwały tam prace restauratorskie: dwóch robotników, na dużą odległość i wysokość, rozmawiało
całkiem normalnie, bez podnoszenia głosu, prawie szeptem. Słyszać ich było bardzo dobrze w całym
kościółce. Poprosiłem więc Renzo Piano o konstrukcję, która te możliwości zwielokrotni”.⁹

Nono studiował również architekturę i akustykę innych kościołów weneckich, zwłaszcza bazy-
liki San Marco. Drewniana konstrukcja Renzo Piano miała wnieść cechy akustyczne

San Marco do wnętrza San Lorenzo, w ten sposób oba kościoły powinny się

przenikać. Audiosfera dodatkowo wzbogacona została przez po-
zostawienie otwartych drzwi do San Lorenzo podczas

premieri *Prometeusza* tak, że dźwięki z ulicy
przenikały do akustycznej rzeczy-

wistości utworu.

Renzo Piano

Powstała swoista szkatułka: we-

wnątrz kościoła San Lorenzo wbudowany

został gigantyczny drewniany obiekt stanowiący prze-

strzeń samą dla siebie. Zaprojektowana przez Renzo Piano

drewniana konstrukcja pełna jest kulturowych zapożyczeń i aluzji.

Przypomina gigantyczną łódź antycznego bohatera, Arkę Noego, średniowieczny

statek szaleńców, przede wszystkim jednak nawiązuje do koncepcji muzyki Nona jako

„krajobrazu z licznymi wyspami na bezkresnym morzu”. Podczas weneckiej premiery wszyscy

– muzycy i publiczność – znajdowali się wewnątrz „łodzi”: nie było tradycyjnego podziału przestrzeni pod
względem funkcji. Cztery grupy muzyków tworzyły tzw. instrumentalne „archipelagi” i „wyspy” (*Isola*). W wyko-
naniu udział wziął ponadto 12-osobowy chór czterogłosowy oraz dwoje narratorów.

Muzycy znajdowali się na różnych poziomach (piętrach) konstrukcji Renzo Piano. Nono chciał początkowo, by przemieszczali
się podczas grania. Ostatecznie zrezygnował z tego pomysłu – częściowo ze względu na niechęć wykonawców, ale także po to, by
uniknąć związanego z tym hałasu. Zadanie przemieszczania dźwięków w przestrzeni niemal w całości powierzył elektronice.

Renzo Piano: „Koncepcja Nona i Cacciariego polegała na kształtowaniu przestrzeni muzycznej *Prometeusza* na wzór archipelagów.
Chodzi zapewne o poetyckie, czarujące pojęcie, z drugiej strony jednak o całkiem dokładną wskazówkę. Kiedy ktoś znajduje się na
danej wyspie archipelagu, niemożliwe jest, aby w jednym spojrzeniu ująć jego całość: ludzka przestrzeń historyczna jest do tego zbyt
ograniczona. Nie można zawsze widzieć wszystkiego, co nas otacza, możliwe jest jednak usłyszeć to, co jest za nami”.¹⁰

Konstrukcja Renzo Piano to *de facto* gigantyczny instrument, rezonator. Drewno jako materiał również odgrywa waż-
ną rolę: nie tylko jako historyczny budulec dla łodzi, ale i dla instru-

mentów. Asymetryczność konstrukcji – krzywo wycięte

przejścia, nierówne schody itp. – miała podkreślać

abstrakcyjność idei *Prometeusza* oraz panują-

cą w muzyce aperiodyczność i fragmen-

taryczność. Obiekt Renzo Piano

wskazywał na organiczny

związek muzyki, fi-

lozofii i archi-

tektury.

- 1 Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997, s. 10.
- 2 Stefan Drees, *Architektur und fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, PFAU 1998, s. 22.
- 3 Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Rowohly, Hamburg 1998, s. 95.
- 4 Nono, z domu Schönberg, wywiad Krzysztofa Kwiatkowskiego, „Ruch Muzyczny” nr 1/2009.
- 5 Z libretta dołączonego do płyty *Prometeusza*, col legno 2007.
- 6 Hannah Arendt, *Filozofia i metafora*, tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz, „Teksty” nr 5(47) 1979, s. 170.
- 7 Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, tłum. Andrzej Kopacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 75.
- 8 Tomasz Misiak, *Estetyczne konteksty audio sfery*, Poznań 2009.
- 9 Cyt za: Lydia Jeschke, dz. cyt., s. 181.
- 10 Tamże, s. 182.

Drewniana konstrukcja nie
jest zwykłą scenografią, ale pełni
istotną z punktu widzenia muzyki i filozofii funk-
cję kształtującą określone efekty dźwiękowo-przestrzenne
wraz z ich znaczeniami.

Prometeusz jest więc ciekawym przyczynkiem nie tylko do dyskusji nad rolą słuchania, ale także nad rolą architektury we współczesnej muzyce. Współzależność konstrukcji dźwiękowej i przestrzennej odnajdziemy również w dziełach innych współczesnych kompozytorów, np. Beata Furrera. Na potrzeby opery *Fama* polecił on skonstruować system mobilnych ekranów o zmiennym stopniu pochłaniania i odbijania dźwięków, które umożliwiły efektowną grę dźwiękami w przestrzeni. W ten sposób kompozytor muzycznie zinterpretował wątek tytułowej Famy, czyli bogini plotki. Z kolei w innej operze Furrera *Begehren*, oryginalną przestrzeń ruchomych platform zaprojektowała Zaha Hadid. I tym razem trudno oprzeć się wrażeniu, iż abstrakcyjną konstrukcję łączy z muzyką organiczny wręcz związek.

Smuci zatem fakt, że wspaniała konstrukcja Renzo Piano nie została już nigdy więcej wykorzystana. Przy kolejnych wykonaniach Nono rekompensował jej brak efektami elektronicznymi oraz świetlnymi. Przestrzenna aranżacja muzyki *Prometeusza* stanowi zresztą spore wyzwanie dla reżyserów dźwięku. W Madrycie wykonano go w fabryce, gdzie dużo miał do zrobienia Emilio Vedova, który opracował skomplikowaną reżyserię światła, niemal całkowicie zredukowaną w Wenecji. W Paryżu z kolei „tragedia słuchania” rozgrywała się w całkowitej ciemności – oświetlone były tylko pulpity muzyków.

Monika Pasiecznik



Das

wodzenie za ucho

Das atmende Klarsein Luigiego Nono

W twórczości Luigiego Nona zwykle wyróżnia się trzy okresy: pierwszy (od „opusu 1”, czyli *Wariacji kanonicznych na temat serii z op. 41 Schönberga*, 1949-1950), silnie naznaczony serializmem, na początku lat 60. przeszedł w fazę intensywnych poszukiwań środków wyrazu odpowiednich do łączonych z muzyką politycznych treści. Za narodziny późnego, „nowego Nona” uważa się kwartet smyczkowy *Fragmente-Stille. An Diotima* (1979-1980) – plakotowa wyrazistość ustępuje w nim miejsca muzyce enigmatycznej, wyciszonej, skupionej na pojedynczych zdarzeniach dźwiękowych, na intensywnym wsłuchiowaniu się i przeżyciu każdego „teraz”. Cechy te nosi również powstały bezpośrednio potem utwór *Das atmende Klarsein* (1981, w roku 1983, po kilku wykonaniach, Nono nadał mu ostateczną postać), choć różni się od kwartetu pod wieloma względami: jest raczej afirmacją dokonanego estetycznego wyboru niż poszukiwaniem, nie ma tu cierpienia i egzystencjalnego bólu. Zamiast intensywnej, lecz „zduszonej” ekspresji i narracji, która nigdy nie może w pełni się rozwinąć, mamy muzykę swobodnie oddychającą i pełną przestrzeni. Jej charakter oddaje zaczerpnięty z Rilkego tytuł.

Otwarcie, odkrycie nowego świata to nie tylko – po latach naznaczonych rewolucyjną żarliwością i fanatycznym dogmatyzmem – odświeżona ekspresja, wyrażone w tekstach utworów nowe treści, lecz także techniczne możliwości, jakie Nono odkrył, pracując w Studiu Eksperymentalnym SWR we Freiburgu Bryzgowijskim. Od tej pory w niemal wszystkich kompozycjach korzystał z opracowanej tam przez Hansa Petera Hallera metody spacjiacji dźwięku (przy pomocy urządzenia zwanego halafonem) oraz z innych sposobów elektronicznego przetwarzania dźwięku na żywo. Wenecki kompozytor często mówił o „ruchomym dźwięku” (*suono mobile*), mając na myśli zarówno „wewnętrzne” zmiany zachodzące w dźwięku w czasie jego trwania, jak i jego wędrówki w przestrzeni.

Das atmende Klarsein to trwający około czterdziestu minut utwór na ośmioosobowy chór (dwa soprały, dwa alty, dwa tenory i dwa basy), flet basowy i elektronikę w ośmiu łączonych bez pauz częściach: czterech chóralnych i czterech fletowych. Instrumentalista i śpiewacy nigdy nie grają i śpiewają razem – niekiedy tylko ostatnie i pierwsze dźwięki ich części zachodzą na siebie. Mają one zasadniczo odmienny charakter – na tyle, że można się pokusić o metaforyczną interpretację

ich przeciwstawności: części chóralne wyrażałyby wieczność lub (poprzez archaizację) przeszłość, a fletowe poszukiwanie – terażniejszość. Śpiew odbywa się bez niekonwencjonalnych technik i bez mikrotonów, wyrazistość interwałowych następstw i współbrzmień odgrywa w nim zasadniczą rolę, natomiast partia fletu basowego niemal w całości oparta jest na nowych sposobach artykulacji i zawiera sporo efektów szmerowych. Transformacja elektroniczna ogranicza się do trzech rodzajów przekształceń: spacjiacji, transpozycji w czasie realnym (nakładanej na wykonywane partie) i delayu.

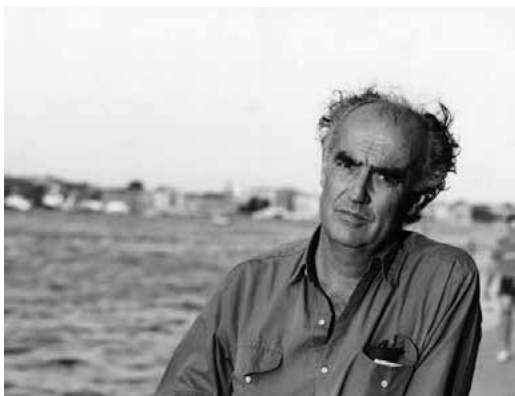
„Archaizację” (jeśli to właściwe słowo, wszak Nono nie sięga do żadnych konkretnych wzorów z przeszłości) opisać można,

wskazując na kilka charakterystycznych cech partii chóru:

1. Ważna rola, jaką odgrywają „pierwotne” interwały kwarty i kwinty: w pierwszej części chóralnej są to jedyne współbrzmiające interwały, w kolejnych częściach w dużym stopniu determinują one obraz dźwiękowy.
2. Monodia – w *Das atmende Klarsein*, podobnie jak w niektórych wcześniejszych kompozycjach wokalnych Nona,

daje tu o sobie znać upodobanie do śpiewu jednogłosowego. Wielogłosowość nigdy nie prowadzi do polifonii (ani do homofonii), lecz jest opracowaniem zasadniczo monodycznego przebiegu. Jeśli dwa (lub trzy albo cztery) głosy wchodzi na współbrzmienie, to następny dźwięk jest zawsze wspólny (najczęściej jeden z głosów przechodzi w dźwięk, który nadal brzmi w innym głosie). Monodia bywa „zinstrumentowana” w ten sposób, że poszczególne głosy śpiewają dźwięki melodii tylko przez część ich czasu trwania lub tylko niektóre (ew. „wybrane”) dźwięki melodii. Nono stara się zachować bezpośrednią, nieosłoniętą jakby ekspresyjność jednogłosowego śpiewu, stosując zarazem kunsztowne zabiegi „instrumentacyjne” i fakturalne.

3. Inaczej niż w częściach fletowych, w partiach chóru tylko w niewielkim stopniu znajduje zastosowanie elektronika, choć śpiewacy używają mikrofonów. Charakterystycznym wyjątkiem jest fragment trzeciej części chóralnej, w którym na śpiew chóru nałożone zostają jego transpozycje w czasie realnym: w przybliżeniu o ćwierćton w górę i ćwierćton w dół.



1 KPHNA (KRENA = fonte) Anche noi εὐήρεας (euvéreas = troverai) Ein REINES FRUCHTLANDS

Soprano (S): KPH — NA An-che (e) eú — η — -E — S FRU — CHTLA —

Contralto (C): KPH — NA A — (i) eú — η — - a — - NE — S FRU — CHTLA —

Tenore (T): no (o) eú — η — pē — a — - Ei — n REI — NE — S

Bass (B): eú — η — pē — a — - Ei — n I-NE — S

CORO ATTACCA dopo fine Flauto basso —

Flauto basso (F): L 1,2 / C L 4,5

Tenore (T): L 1,2 / B L 4,5

(c) Ricordi

4. O ile w partiach fletu odnajdujemy wciąż nowe elementy, o tyle partie chóralne wykorzystują nieustannie powracające motywy; od trzeciej części chóralnej w zasadzie ich nie przybywa. Nie mamy tu jednak do czynienia ze statycznością lub zastojem, lecz raczej ze swobodnym krążeniem bez wyraźnie wytyczonego celu.
5. Dynamika we wszystkich głosach jest taka sama lub prawie taka sama; wyjątek stanowią dwa fragmenty w czwartej części chóralnej, w których na długo wytrzymywanych nutach natężenie dźwięku jest różnicowane w poszczególnych głosach.

Partie fletu są rezultatem wielodniowych sesji, podczas których Nono nagrywał swobodne improwizacje flecisty Roberto Fabbriacianiego, a następnie analizował i selekcjonował je dla stworzenia pożądanego obrazu dźwiękowego. Odbływały się one najpierw w domu kompozytora na weneckiej wyspie Giudecca, później w Studio RAI w Mediolanie, a następnie w Studiu SWR we Freiburgu. Praktykę współpracy z wykonawcami w tworzeniu materiału dźwiękowego drogą analizy ich improwizacji stosował Nono już wcześniej (m.in. *A floresta è jovem cheia de vida* z roku 1966), ale szczególnego znaczenia nabrała ona w okresie komponowania *Das atmende Klarsein* oraz później (*Post-Pre-Ludium*, 1987, z tubistą Giancarlo Schaffinim czy *La lontananza nostalgia utopica futura*, 1989, ze skrzypkiem Gidonem Kremerem). Zapisane partie muzyków-solistów są w jego utworach „spersonalizowane” do tego stopnia, że w niektórych partyturach (np. *Prometeo*) zamiast nazw instrumentów znajdują się imiona wykonawców. Analizując dostarczony mu drogą improwizacji materiał, Nono zwracał uwagę nie tylko na nowe sposoby artykulacji jako takie, lecz

również na indywidualne cechy gry muzyków (m.in. Maurizio Polliniego, Gidona Kremiera). Roberto Fabbriaciani należał do grona najściślej związanych z nim muzyków: rezultaty owej współpracy z nim stanowią ważną część m.in. *Omaggio a György Kurtág*, *Guai ai gelidi mostri* i *Prometeo*.

Lista fletowych artykulacji i odpowiadających im oznaczeń jest w *Das atmende Klarsein* wyjątkowo bogata i obejmuje między innymi: dźwięki grane na wdechu i wydechu, dźwięki wydobywane przy zróżnicowanej odległości ust od otworu wlotowego (od oddalenia do całkowitego jego zamknięcia wargami), crescendo i diminuenda z zamykaniem i otwieraniem ust, różnicowanie siły oddechu, dźwięki normalnie wydobywane łączone z gwizdaniem. W partiach fletu przeważają brzmienia szmerowe, lecz zdarzają się także fragmenty ujmujące subtelnością czystego brzmienia, zwłaszcza „eolskie” brzmienia i delikatne gwizdy w drugim fragmencie fletowym. Jak zaznacza kompozytor, zróżnicowanie środków wykonawczych nie służy uzyskiwaniu „efektów”, lecz uwrażliwieniu słuchacza na najdrobniejsze zmiany. Ostatnią część utworu kompozytor pozostawia fleciście do swobodnego improwizowania w oparciu o wskazówki do poprzednich części i w zgodzie z użytymi tu uprzednio zarejestrowanymi dźwiękami.

Warstwa słowna utworu jest kompozycją tekstową, której autorem jest Massimo Cacciari – filozof i polityk, obecnie od wielu lat pełniący funkcję burmistrza Wenecji. Tekst w muzyce Nona od dawna pełnił dwojaką rolę: przekazu, który powinien być dla słuchacza czytelny, oraz pomocy dla wykonawców w osiągnięciu stanu emocjonalnego sprzyjającego realizacji intencji kompozytora. W tej funkcji nie zawsze dociera on do słuchacza – bywa rozbijany na sylaby, nierazko różne słowa i zdania śpiewane są jednocześnie, a w skraj-

nym przypadku, jak we *Fragmente – Stille. An Diotima*, tekst jest zapisany w partyturze obok nut jedynie jako inspirujący komunikat dla wykonawcy.

Cacciari, przyjaciel Nona, partner niezliczonych dyskusji na najrozmaitsze tematy, jak nikt inny rozumiał, czym dla twórcy *Il Canto sospeso* jest słowo, dlatego wszystkie utwory Nona z udziałem śpiewaków z ostatnich dziesięciu lat jego życia zostały napisane do ułożonych przez niego tekstów. *Das atmende Klarsein* zawiera oryginalne i tłumaczone na włoski fragmenty wierszy Rilkego i starożytnej poezji orfickiej. Niekiedy słowa są śpiewane jednocześnie (Cacciari tworzy tekstową polifonię aż do czterogłosu), jednak wiele z tekstu bez przeszkód dociera do słuchacza – są to zarówno pojedyncze słowa o dużej sile asocjatywnej, jak i krótkie, złożone z kilku słów fragmenty. Krążą one wokół kilku wątków: idei wolności jako twórczej siły, którą odnajdujemy w wyróżnionych słowach, jak „ins Freie”, „aus Lust”, wyobrażenia „spełnionej chwili”, przeciwstawionej nieubłaganemu, niszczącemu upływowi czasu. W estetyce „późnego Nona” przeciwstawienie to nabiera kluczowego znaczenia, a jego muzyka staje się jakby apelem o intensywne przeżywanie każdej chwili: pojawiające się w utworze słowo „ascolta!” („słuchaj!”) nabrało wręcz znaczenia motta jego twórczości (także w wielu tekstach o kompozytorze), a jego odpowiednikiem są liczne fermaty, których czas trwania powinien być uzależniony od akustyki pomieszczenia. Bardziej ezoteryczne – lecz w metaforyczny sposób zgodne ze świeckim humanizmem Nona – są fragmenty poezji powstałej w kręgu kultu orfickiego, odnoszące się do pośmiertnej wędrówki duszy i do zawartego w człowieku boskiego pierwiastka.

Tytuł kompozycji wydaje się zaszyfrowanym skrótem, do którego odnieść można zarówno wątki tekstowe, jak i rozmaite aspekty muzyki. Początek w swej muzycznej i słownej

wyrazistości jest jakby światłem rzuconym na całość, a także na dalszą drogę twórczą kompozytora prowadzącą do *Prometeo* – najobszerniejszego dzieła ostatniego okresu jego twórczości, poprzedzonego czynionymi wiele lat wcześniej szkicami i przygotowaniami. *Das atmende Klarsein* miał początkowo być szkicem do *Prometeo* i jego częścią – ostatecznie jednak utwór stał się samodzielnym dziełem, choć wiele z jego materiału można odnaleźć w tej ważnej dla weneckiego kompozytora „tragedii słuchania”.

Na płytach *Das atmende Klarsein* posłuchać można w dwóch nagraniach: interpretacja SWR Vokalensemble Stuttgart z dyrygentem Rupertem Huberem i flecistką Evą Furrer (Hänsler Classics CD 93.022, płyta zawiera również *Cori di Didone* i *Da un diario italiano* Nona) jest niewątpliwie bardzo udana, lecz zdecydowanie przewyższa ją nagranie Solistenchor Freiburg na płycie *col legno* (WWE 20600, na drugim SACD albumu znajduje się *Io, frammento da Prometeo*) – zadziwiające, ile piękna można wydobyć z partii chórnych (dość surowo przedstawiającej się w nutach, z dźwięków, które po prostu trwają), a udział Roberto Fabbrićianiego gwarantuje przeżycia niezwykle.

Krzysztof Kwiatkowski

1

Nach Spätem Gewitter... das atmende Klarsein...

Nach Spä - te - m Ge - i tte - r e da - s a Klar - se - i - n e finire

Nach Spä - te - m wi - tte - da - s a - nde Klar - se - i - n e finire

Na - ch - as a - nde Klar - sei - n e finire

a tme - nde Klar - sei - n e finire

M3/S L 1,2
M4/C L 4,5
M5/T L 1,2
M6/B L 4,5

ATTACCA FLAUTI

Z ironią wobec przeszłości...

Luciano Berio, raz jeszcze

Sylwetka

Praktyka cytowania, odnoszenia się do cudzych dzieł innych artystów, przybierająca niezliczone oblicza, uprawiana bywa nie tylko jako symplifikacja indywidualnej wyobraźni kompozytorskiej, lecz – co pociąga zwłaszcza twórców awangardowych – stanowi próbę wytyczenia nowych dróg. Czyż nie jest tym bardziej intrygująca, gdy prowadzi je w nieznanie dotychczas obszary audytywnego doświadczenia? Tak sformułowane pytanie idealnie oddaje atmosferę pewnego eksperymentu, jakiego dokonał w roku 1968 protoplasta postmodernizmu – Luciano Berio w swojej *Sinfonii*. Kompozytor przyszedł na świat w 1925 roku w niewielkiej miejscowości na zachodzie Włoch. Pierwsze lekcje muzyki pobierał u swojego ojca, efektem najwcześniejszych prób jest utwór *Pastorale* (1936). Swoje rzemiosło artystyczne Berio rozwijał następnie w Konserwatorium w Mediolanie u Ghediniego oraz na kompozycji, fortepianie i dyrygenturze orkiestrowej u Giuliniego. Po ukończeniu studiów w 1949, fascynację odnalazł nie tylko w tworzeniu muzyki, ale również w założeniu pierwszego we Włoszech studia eksperymentalnego w Mediolanie (Studio di Fonologia) wraz z Bruno Maderną oraz Luigim Nono. Niedługo potem objął nad ośrodkiem kierownictwo. Do najważniejszych utworów należą: *Mutazioni* (1957), *Momenti* (1960), *Tema. Omaggio a Joyce* (1958) oraz wspomniana w tytule *Sinfonia* (1968).

Okoliczności powstania utworu zbiegły się z podróżą kompozytora do Stanów Zjednoczonych, gdzie prawykonanie odbyło się z udziałem słynnego ówczesnie zespołu *Single Swingers* oraz muzyków *Filharmonii Nowojorskiej*. Koncert z okazji 125-lecia istnienia tej słynnej orkiestry poprowadził sam autor. Utwór przeznaczony został do wykonania przez gigantyczny aparat orkiestrowy, liczący trzy grupy orkiestry smyczkowej, potężną mozaikę instrumentów dętych, perkusyjnych, elektronicznych: organów i klawesynu oraz zestaw sześciu głośników, wzmacniając tym i tak masywny już wolumen brzmienia utworu. Na warstwę tekstową *Sinfonii* znaczny wpływ wywarły osobiste zapatrywania polityczne i ideologiczne Beria. Fascynację popularną w latach 60. doktryną komunistyczną oraz wszechstronne upodobania literackie, od Dantego po Martina Luthera Kinga, powodują, że muzyka jego ma kontestacyjny charakter. Utwór ten pomyślany został jako osobliwy eksperyment akademicki, leżący na pograniczu awangardowej innowacji oraz postmodernistycznego pastiszu.¹

Sinfonia jest utworem 5-częściowym, spośród których każdy ustęp cechuje indywidualny rys stylistyczny. Największe znaczenie ma jednak środkowa część III (*in ruhig fliessender Bewegung*). Stanowi ona skarbiec literatury muzycznej od przeszłości do współczesności w postaci całej sieci zapoży-

czeń, cytatów, aluzji oraz kolażu. Tę obszerną intertekstualną magistralę wzbogacają dodatkowo fragmentarycznie ujęte wycinki z wypowiedzi, wielojęzyczne palimpsesty zdań wyrwane z kontekstów dzieł literackich Samuela Becketta (abstrakcyjne monologi ze słynnej powieści *Nienazywalne*), Jamesa Joyce'a (*Ulysses*), opisy znaczenia i symboliki mitu o genealogii wody w kulturach pierwotnych Amazonii dokonane przez Claude'a Lévi-Straussa. Ponadto pojawiają się także fragmenty prywatnych rozmów kompozytora oraz opinii studentów Harvardu, krótkie i zwięzłe slogany, wypisywane na murze uczelni przez studentów paryskiej Sorbony podczas gwałtownych manifestacji studenckich w maju 1968, oraz szereg abstrakcyjnych zgłosek, samogłosek, fonemy i elementy solfeżu.

Stylistyka i intertekstualność

Zamiar przybliżenia sylwetki twórczej Luciana Beria w *Sinfonii* w perspektywie omawianej intertekstualności wiąże się z pytaniem o inferencje słowno-semantyczne postulowane w obszarze współczesnej humanistyki. Ryszard Nycz, odnosząc się do literaturoznawstwa, zaproponował trzy takie wskaźniki: presupozycję, atrybucję oraz anomalie. Przekładając to na analizę muzyczną, najprościej mówiąc, problematyka ta realizuje się w obliczu wzajemnej relacji przytaczanych tekstów bądź idiomów do nowego tworzywa utworu. O ile presupozycję definiuje się przez wykorzystanie określonych wcześniej wzorców w powstającym tekście, o tyle „wskaźniki atrybucji mówią o podzieleniu przez daną realizację tekstową (lub jej fragmenty) kształtu słownego, własności, reguł i norm – z innymi tekstami czy klasami tekstów. Anomaliami natomiast są te zjawiska, których wystąpienie nie tłumaczy się dostatecznie ani w ramach idiolektu, ani też w kontekście wprost aktualizowanych przezeń konwencji i kodów mowy (miejsca „ciemne”, niezrozumiałe, niegramatyczne, niespójne)”.²

Kategorie te dostarczają frapujących rozwiązań przy eksplikacji wprzęgniętych w formę *Sinfonii* treściowych odniesień i ich funkcji, zwłaszcza jeśli chodzi o mniejsze, zatomizowane i zredukowane do mikroskopijnych grup ósemkowych muzyczne mikrocytaty, lecz także o wieloznaczność ich harmonicznego kontekstu. W tej monstualnych rozmiarów machinie wieloznaczności realizuje się idea przeglądu wielkich dzieł symfoniki i kameralistyki od Bacha, Beethovena przez Brahmsa, Berliozę, R. Straussa, a na fragmentach pochodzących z utworów Schönberga, Berga, Hindemitha, na nazwiskach Debussy'ego, Pousseura i Stockhausena kończąc. Słowem, cel i zamiar, jaki stawia sobie Berio, to ukazanie możliwości instrumentacyjnych czy ekspresyjnych tkwiących w ilustrowaniu oraz komentowaniu innych dzieł z wszechstronnej fonoteki słuchacza muzyki artystycznej.

Dwie postaci przejmują jednak ster, jak zauważył Michael Hicks³, bowiem to na nich kompozytor w III i V części *Sinfonii* skoncentrował najwięcej uwagi. To Samuel Beckett i Gustav Mahler. Fragmenty z *The Unnamable* (Nienazywalne) zajmują większą część warstwy tekstowej III części, natomiast *Scherzo z II Symfonii „Zmartwychwstanie”* Gustava Mahlera stanowi idealną ramę do „dosłownych” cytatów, wyrafinowanych aluzji oraz innych jeszcze odmian zapożyczeń, lepiej bądź gorzej, lecz zawsze dostrzegalnych wśród gąszczy skrajnie heterogenicznych faktur orkiestrowych, erupcji bogatej magmy brzmieniowej. Ponadto autorzy studiów analitycznych poświęconych *Sinfonii* wskazują także na wykorzystanie przez Berio w III części fragmentów pochodzących z innych jeszcze dzieł symfonicznych Mahlera. Michael Hicks podaje lokalizację wszystkich tych odniesień w partyturze utworu, ponieważ bywają one skrzętnie ukryte, wpisując się w ramy kryptocytatów, a wymienić należy *III Symfonię*, *IX*, jak i ślady *IV*.

Wszystkie te momenty Berio ilustruje, wspomagając się tekstem słownym, w którym szczególnie gloryfikuje znaczenie słynnego *Scherza*, będącego samo w sobie zapożyczeniem z wcześniejszego dzieła Mahlera, *Wunderhornlieder*⁴. Przytaczany z wyraźnym przepychem fragment to pieśń *Św. Antoni przemawia do ryb*. Najistotniejsze odniesienie kontekstualne do Mahlerowskiego ustępu rozpoznawalne jest dzięki zastosowaniu charakterystycznego płynnego szesnastkowego toku narracji muzycznej. *Scherzo* pełni tu rolę zasadniczego spinacza, pojawiając się na początku, w trakcie oraz na zakończenie III części *Sinfonii*, której tytuł, tonacja, charakter oraz metrum zostały także bezpośrednio zapożyczone. Berio nie otwiera charakterystycznym motywem skoku kwartowego w kotłach, lecz umiejętnie zastępuje go cytatem z IV części *Fünf Orchesterstücke op. 16* Schönberga. Zaintonowany błyskawicznie akordowy słup 12-tonowy *tutti* orkiestry oraz figura instrumentów blaszanych zaczerpnięta dosłownie ze wstępu do utworu wiedeńskiego dodekafonisty podkreśla dodatkowo tekst słowny głosów wokalnych *Oh Peripetie*. Po nim dopiero pojawia się permanentny półtonowy ruch klarnetów, po którym wyłania się i zanika przez dłuższy fragment melodia ze *Scherza* (0'10-1'44).

Sam autor barwnie i metaforycznie konstatuje swoje zamiary zrealizowane przy zastosowaniu tego chwytu stylistycznego. „Jeśli mogę opisywać, w jaki sposób wykorzystane zostało *Scherzo* Mahlera, przychodzi mi spontanicznie na myśl obraz strumienia, który przemierza zmieniający się krajobraz, czasami grzęznąc w podziemnym korycie, a wypływając na światło dzienne w całkiem innym miejscu, znikając niekiedy w zupełności.”⁵ W rzeczywistości dzieje się tak dlatego, że temat ulega wielu przeobrażeniom, na przykład gdy kwartowy zwrot perkusyjny *perpetuum mobile* z Mahlerowskiego ustępu realizuje kontrafagot. Falującemu kantylenowemu tematowi głównemu towarzyszą selektywnie wyszeptane solmizacje sopranów i altów (s. 35, t. 12-16, 0'17-0'20). Jak zostało już powiedziane, cytaty towarzyszące fragmentowi

Scherza przybierają często postać tak mikroskopijną, że nie sposób ogarnąć ich percepcją po jednokrotnym wysłuchaniu utworu lub bez wnikliwej analizy partytury. Nie gwarantuje tego w każdym razie bystrość słuchu ani nienaganna znajomość przytaczanych dzieł z przeszłości, monumentalny amalgamat brzmień i motywów zdaje się bowiem niejednokrotnie przekraczać granice nadanej mu formy.

Zgrabnie powycinane i sprowadzone do wspólnego intertekstualnego mianownika frazy, motywy lub ich fragmenty użyte są niekiedy tak dyskretnie, że stanowią jedynie kolorystyczne lub fakturalne dobarwienie partytury. Takim przypadkiem będzie piąta część *Kammermusik IV* Hindemitha, której dwukrotne pojawienie się *de facto* dokonuje się wyłącznie w solach skrzypiec (s. 36-38, t. 18-43; s. 77-79, t. 430-446). W pewnym momencie (s. 35, t. 18) przemyka w postaci trzydziestkodwójkowej figury jedynie cień utworu Hindemitha. W zbliżonej konwencji kompozytorskiego rzemiosła wykorzystany został



niemal anonimowy fragment *Passacaglii z IV Symfonii* Brahmsa. Triolowe oscylacje smyczków wokół dźwięku *e* to fragment wariacyjnego przetworzenia tematu, którego imponujący ładunek emocjonalny przyćmiewa dość frywolnie brzmiący tekst wypowiedzany wtenczas przez głos tenorowy. Muzykę niemieckiego romantyka bierze Berio na warsztat przy okazji skorelowania brawurowych chromatyzacji jego *Koncertu skrzypcowego* z odpowiednikiem Berga (s. 40,

t. 52-58, 0'53-0'57). Zabawnie brzmiący tekst partii basu relacjonujące z podeksycytowaniem ważniejsze wejścia cytowanych utworów: „po nieskazitelnej ciszy teraz wydaje się, że w innym pokoju rozpoczyna się koncert skrzypcowy na 3/4”.

Wywoływanie określonych skojarzeń dokonuje się albo w sposób bezpośredni albo na wzór cytatu *parole* tak, że wyłapanie składników kolażu nie nastrocza najmniejszych trudności. Berio wykorzystuje także szeroką paletę własnych pomysłów harmonicznym, instrumentacyjnym i ekspresyjnym. Wówczas, sięgając po raz kolejny po typologię Nycza, mamy do czynienia z anomalią, elementem „obcym”, całkowicie dyskredytującym poczucie spójności i linearności przebiegu muzycznego, z dezynwolturą formalną w toku narracji. Ograniczenia percepcji składają się do próby uchwycenia jakiegokolwiek punktu odniesienia w momentach nałożenia większej liczby cytatów.

Fragmenty z *La Valse* Ravela i natarczywa ingerencja szlagieru w postaci pierwszych taktów *Scherza z IX Symfonii* Beethovena zaintonowanych przez instrumenty dęte dają temu osobliwemu „rozparcelowaniu” najbardziej wyrazisty kształt. Forma otrzymuje charakter montażu muzycznych stopklatek (s. 47, 1'58-2'09). Ten łańcuch muzycznej semiotyki obfituje w dwa rodzaje intertekstualnych odniesień. Obok cytatów pojawiają się liczne aluzje, które posiadają zespół cech charakterystycznych dla *Sinfonii*. Są to parodiowane fragmenty pochodzące od samego Berio. Szmerowe artykulacje zgłoszek „a” „o” i „i” mają swoje pierwotne źródło w części I. W omawianym III ustępie nie są już tak bezwzględnie

homogeniczne, niemniej można przeprowadzić klasyfikację tego rodzaju zjawisk. O ile we wstępnym ogniwie nie akompaniują im żadne dekonstruujące tok narracji elementy, o tyle w części środkowej przybierają bardziej wysublimowaną postać, sprowadzając się właściwie do perkusyjnego towarzyszenia celem wypełnienia całej dostępnej przestrzeni partytury. Są nośnikami wspomagającymi napięcie dramatyczne toku utworu, wprowadzając element niepokoju. Odznaczają się krótko artykułowanymi glissandami i szesnastkowymi, „krótkooddechowymi”, pourywanymi motywami.

Luciano Berio stosuje specyficzny zabieg podkreślenia pojawienia się cytatu z innych dzieł poprzez bezpośrednie sugestie werbalne. Tej technice kompozytorskiej warto poświęcić więcej uwagi. Pojawieniu się fragmentów *Gryfa* z tryptyku symfonicznego *Morze* Debussy'ego towarzyszy wypowiedzenie tytułu w oryginale: *les jeux de vagues* (s. 34, t. 5). Figurację harfy i fortepianu, do którego odnosi się tekst słowny, uległy tutaj przeniesieniu do innego rejestru w stosunku do oryginalnej wersji u Debussy'ego. Pojawienie się zapożyczeń z muzyki francuskiego impresjonisty jest niemal tak wyraziste jak motywy omówionego *Scherza* (s. 35, t. 5-6, s. 42-43, t. 97-106, 1'42-1'50, 3'15-3'34). Niemieckojęzyczne prace analityczne o *Sinfonii* wymieniają jeszcze cały szereg innych odniesień o mniejszej randze. Poza III częścią, Berio sięgnął do literatury romantycznej w części finałowej. *Koncert skrzypcowy* Albana Berga (II część, t. 5-6) stanowi wzorzec w niezmienionej postaci po raz kolejny (s. 111). Co w ostatniej części zaskakuje, to przede wszystkim żonglowanie skrawkami własnych motywów muzycznych jako materiałem wywodzącym się z poprzednich części (I i III). Prym przejmują więc nie tylko echa Debussy'ego i Mahlera, ale i samego Beria. W oceanie odniesień tekst-autor, tekst-tekst, autor-autor przekraczające już samego siebie na wyższym metapoziomie.

Wstępna część *Sinfonii* to sześciominutowa medytacja nad antropologicznymi zapiskami Lévi-Straussa, którym towarzyszą repetowane *staccata* aerofonów, wspomaganych triolowymi szeregami dwudźwięków w smyczkach (s. 14). Silne *tutti* zamykające część, któremu przeciwstawiona została rozległa fraza fletu, stanowi charakterystyczny motyw, do którego kompozytor powraca w finale, choć w zmodyfikowanej postaci. Autoaluzja, autoironia, antypody. Spektakularność *Sinfonii* polega na świeżości ujęcia i próby ujawnienia bliskich związków słowno-muzycznych, rozumianych nie tylko jako komentarz do muzyki (jak było to praktykowane we wcześniejszych epokach), lecz jako materiał do dekonstrukcji. Fonemy, zgłoski, morfemy i odpowiadające im szesnastkowe i trzydziestkodwójkowe *staccata* w instrumentarium. Szeroko rozplanowany tekst IV części i zacierające go *tremolanda* drewna. Wreszcie skomplikowane figury fortepianu, organów i celesty o nieregularnych metrach i rytmach w części finałowej, a zespolone z nimi spółgłoski prezentowane przez głosy wokalne.

Słowo

Tytuł *Sinfonia* ma określoną etymologię; włoski artysta rozumie ją jako kontaminację gatunkową w ramach utworu wokально-instrumentalnego.⁶ Można podejrzewać, że dlatego właśnie w symfonie Mahlera – kompozytora chętnie wprowadzającego motywy pieśni i partie wokalne oraz sięgającego po autocytaty – tkwi źródło, z którego Luciano Berio czerpie



inspirację. Wyszukane i najbardziej intrygujące metody zastosowania kolażu współgrają z tekstową warstwą utworu. W każdym razie, refleksje narzucające się po jego egzegezie pozwalają domniemywać, że ironia i pastisz osiągają tu swoje apogeum. Słowo jest w *Sinfonii* równoważnym nośnikiem ekspresji jak warstwa muzyczna. Błyskotliwe sformułowania pełniące funkcję komentarzy pojawiają się w części III, aby kontrolować uwagę słuchacza, zwodzić, zbijać z tropu, niepokoić, nie pozwolić na moment nieuwagi. Najczęściej jednak wspomagają percepcję, wskazując określone przejścia od jednego wymiaru muzycznego do kolejnego.

Tekstową osnowę literacko-naukową I części stanowi Lévi-Strauss, w eufonicznych wokalach deklamujących permanentnie i dość przypadkowo rozsiane zgłoski. Interesujące otoczenie sonorystyczne stanowią tu *tremolanda* instrumentów drewnianych oraz efektywne, suche potrzaskiwania wypowiadanych fonemów. Semantyka języka *in ruhig fliessender Bewegung* to konglomerat sensów całej sieci odniesień prozatorskich, poetyckich oraz potocznej pragmatyki językowej. Skrupulatnie dobrane fragmenty znanych dzieł literatury światowej fundują solidne podstawy rozwoju dramaturgii utworu. *Peripetie* czy *nothing more restful than chamber music* to skarbiec muzyczny i literacki łączący Becketta z Joycem. Lapidarne, aczkolwiek intrygujące pytania zaczerpnięte z *Nienazywanego* Berio zestawia z wyrażeniami potocznymi. Są to partie narracyjne, niepodlegające jednak zaklasyfikowaniu do konkretnego głosu wokalnego, w których tekst słowny ulega całkowitej dekontekstualizacji, przyjmując całkiem nieznanе dotychczas oblicze. Kompozytor stawia przed wykonawcą dosyć rygorystyczne wymagania intonacyjne i ekspresyjne, ustanawiając i przewidując wszelkie słowne detale, akcenty, onomatopeje, pytania i wykrzykniki: „gdzie teraz?” „dokąd teraz?” „Słyszycie?”, „Jezus! Tam był dźwięk!”.

Znacznie uboższa warstwa tekstowa części II jest rodzajem hołdu złożonemu bestialsko zamordowanemu Martinowi Lutherowi Kingowi i zredukowana została do permanentnych repetycji i gloryfikacji jego pełnego imienia i nazwiska. Zarówno w II, jak i w IV części głos wokalny jest wykorzystany na sposób instrumentalny, czego efektem osiągnięcie przez kompozytora specyficznej stopliwości elementu wokalnego z pozostałymi wykonawcami. Struktura językowa nieopatrzonej tytułem IV części to mozaika z rozmysłem wyszukanych zgłosek tekstu. Przez mgłę niewyraźnych, anonimowych sylab wyłania się tekst *Rose de sang*, stanowiący z kolei tworzywo słowne dla ognia kończącego *Sinfonię*. W finale uzyskał Berio zaskakujący rezultat nakładając wzajemnie na siebie teksty w języku angielskim i francuskim z fonemami typu „dg”, „dm”, „sp” i innymi. Poniekąd znane już echa *Nienazywanego* Becketta dopełniają ironiczny, choć w głębi egzystencjalny oddźwięk utworu. Berio wprowadza polistylistykę z zastosowaniem cytatu i kolażu, kalejdoskopowo zmienne metra części wstępnej, przewijające się przez cały utwór klasterami organów

elektronicznych, umieszczając to wszystko w postmodernistycznym wehikule z odwagą, jakiej nie przejawiał w latach 60. żaden z muzycznych eksperymentatorów. Warstwa słowna *Sinfonii* dowodzi wielkiej wyobraźni kształtowania nowego spojrzenia na to, co zamierzchnie i skorelowane z odkrywaniem dotąd nieznanych horyzontów nowoczesności. Wrażenie nieskończoności w skończonej materii muzycznej to tylko jeden z argumentów, dla których twórczość Luciana Berio wciąż będzie wyznaczała drogi rozwoju kreacji artystycznej. Spośród zindywidualizowanych ponad miarę postaw kompozytorskich awangardy XX wieku Berio spełnił swoją rolę zespalającą języki wypowiedzi muzycznej, aby „po dezintegracji każdej z grup nazwisko Majakowski unosiło się w czystym powietrzu”⁷.

Piotr Wojciechowski

- 1 Por. Allen B. Ruch, *Luciano Berio's Sinfonia*, [na:] www.themodernword.com/Beckett/beckett_berio_sinfonia.html.
- 2 Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Tekstowy świat*, Warszawa 1995, s. 85.
- 3 Michael Hicks, *Text, Music and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's Sinfonia*, „Perspectives of New Music”, nr 1/2 1981/1982, tom 20.
- 4 Por. Peter Altmann, *Sinfonia von Luciano Berio. Eine analytische Studie*, Wiedeń 1977.
- 5 Luciano Berio, *Kommentar zur Sinfonia*, tłum. z niem. J. Häusler, [w:] *Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*, Donaueschingen 1969, s. 13.
- 6 Luciano Berio, dz. cyt.
- 7 Por. Luciano Berio, *Sinfonia* (partytura), Universal Edition, Londyn 1977, UE 18783, s. 83 i dalej.

99

Plakaty z Maja 1968 w Paryżu



Fausto Romitelli

ostatnie wywiady

(1) Francja to dla pana miejsce muzycznej żywotności, gdzie w latach 70. zostały wyłonięte główne nurty muzyki zwanej współczesną. Czy ma pan wrażenie, że należy pan do pokolenia, które tworzyło te nowe systemy?

Generacja kompozytorów lat 70. – l'itinéraire – wynalazła nową muzykę i nowe kategorie myślenia muzycznego, które od tamtego stały się historycznym punktem odniesienia. Nasze pokolenie nie odkryło nowych systemów, ale szuka nowych form komunikacji i nowej percepcyjnej skuteczności. Nie wierzymy w czystość, w neutralność, w jednolitość materiału muzycznego, lecz próbujemy zintegrować w jednej metodzie kompozytorskiej różne materiały bez rezygnowania z konceptualnego rygoru i pojęcia „stylu” umożliwiającego „przetrawienie” rozmaitych wpływów i generowanie nowych obrazów dźwiękowych.

(...)

(1) Czy miejsce kompozytora muzyki, nazwijmy ją: poważnej, na łonie naszych społeczności jest problematyczne? Czy udaje się panu tworzyć więzi między swoją muzyką a tymi społecznościami?

Czy muzyka musi być częścią w cywilizacji rozrywki? Muzyka współczesna, dotowana przez władze, będzie prawdopodobnie musiała stać się artykułem spożywczym w McDonalddie naszej kultury-spektaklu: wracamy zatem do publiczności, piszemy tak, żebyśmy byli zrozumiani, skonsumowani i strawieni! Albo, być może: „Mówić do wszystkich rzeczy niegwałtownie, przyczyniać się jak najlepiej do wzrostu ogólnej bezradności... Atakujemy rzeczywistość u jej korzeni, zmieniamy jej kompozycję i sens” (Cioran, Dziennik).

(...)

(2) Kogo uważa pan obecnie za współczesnego?

To współcześni naprawdę istnieją? Wątpię. Ci prawdziwi przenikają nasze życie, powracając w sferze naszych uczuć. Jednak w świecie twórczości i idei, „nasi współcześni” to ci, którzy docierają do nas przez przekaz, wszczepiając czas i wzdłuż przestrzeni, z nienaruszoną energią i gwałtownością tego, co nowe i co pozostanie takim we wszystkich następnych epokach. Oni są tymi, którzy zniknęli fizycznie przed laty lub przed wiekami, ale są obecni jeszcze bardziej głęboko i intymnie niż ci, którzy przynależą do naszych czasów i naszej przestrzeni. Od Ligetiego, który skomponował *Atmosphères* i *Lontano*, po generację francuskich kompozytorów

l'Ensemble Itinéraire lat 70. i 80. (Murail, Ligeti, Levinas, Dufourt), od psychodelicznego rocka lat 60. do odwiecznej praktyki transu u sufich Turkiistanu – to są moi współcześni i moi interlokutorzy znacznie bardziej niż kompozytorzy mojego pokolenia, o podobnym pochodzeniu, czyli z Włoch. Jednakże, jeśli chciałbym zdefiniować krótko drogi twórcy uznawanego przeze mnie za współczesnego, powiedziałbym, że biegną one daleko od wszystkich formalizmów i manierizmów. Uczuciowym neoekspresjonistą jest ten, który dostrzega w muzyce praktykę wizjonerską i wystarczająco gwałtowną, aby móc uciec: gdzie indziej, daleko od wszystkiego i od klasycznego rozumienia muzyki.

(...)

(3) Kto ze współczesnych pana interesuje?

(...) Jestem bardzo zaangażowany w dzisiejszą muzykę i lubię kompozytorów, którzy nie zostają akademikami. Uwielbiam rock psychodeliczny lat 60. i początku lat 70. Podziwiam brzmienie Hendrixa, Pink Floyd czy Velvet Underground, którzy byli ówczesną awangardą. Lubię Nirvanę, ale także ambient Briana Eno: *On Land* jest jednym z arcydzieł muzyki elektronicznej.

(2) Co oznaczają dla pana pojęcia historii, drogi, tradycji? Czy są one obecne w pańskiej pracy kompozytorskiej?

Kiedy komponuję, tradycja jest ciągle obecna i to ona sama porusza moją ręką, czy tego chcę czy nie – to nieuniknione. Każdy artysta to dziecko historii. Jakie by nie było nastawienie wobec tradycji, czy się ją odrzuca czy akceptuje, na sposób krytyczny czy ślepy, to zawsze będzie pierścień łańcucha i prowizoryczny etap drogi. Poza tym, istnieje prawo artysty do utopii, do utopii wszelkiego rodzaju, także do ulokowania się „poza” tradycją, jak np. tej odnoszącej się do kulturowanej muzyki Zachodu, którą ja osobiście uważam za całkowicie bezwładną. Jeśli w efekcie esencja arcydzieła jest niezgłębialna i niemierzalna, jeśli geniusz sam pozwala muzyce uciec od teoretycznych zakusów zrozumienia, to staje się nieuniknionym, by tzw. tradycja była zbiorem obrazów „opróżnionych” ze znaczenia. Arcydzieła przeszłości skrywają zazdrośnie i na zawsze swój sekret, przekazując w zamian kompozytorowi cały repertuar banałów, truizmów, zużytych gestów, retoryki absurdu.

Kompozycja reprezentuje dla mnie „uczenie się” przeżywania rzeczywistości. Nie piszę po to, by reagować na podszepty doświadczenia, by interpretować znaki na horyzoncie tego, co

przeżyte. Odpowiedź nie może być przefiltrowana przez zestaw stereotypów mających wiele wspólnego z absolutnie bezużyteczną nauką w konserwatorium i nic nie ma wspólnego z tymi przeżyciami. Staram się „czytać” moje doświadczenie rzeczywistości, kreując równorzędną materię z tą z doświadczenia. Bardzo bym pragnął, by ta relacja homologiczności była możliwie bezpośrednia, a nie przefiltrowana przez formy opróżnione ze swej niezgłębionej treści, zasadniczo wyobcowane ode mnie i od mojego życia. Nie mogą być używane jako niewidzialne szkielety nowych form i neutralizowane przez te ostatnie. W przytaczanych dziełach *Atmosphères* i *Lontano* Ligeti używa techniki do szpiku banalnej i zużytej: imitacji. Uzyskuje jednak dźwięk dosłownie niesłychany. Inercja zniszczonej kliszy tworzy jakby świetlny szlak, gwiazdny symbol, otwierający nowy, symboliczny byt.

(2) W odniesieniu do pana pojmowania podstaw muzycznych i kompozytorskich, jak i do odniesień teoretycznych i artystycznych, jak odnajduje się pan w końcu wieku, który zdaje się mieszać znaki estetyczne i ideologiczne, do których przywykliśmy?

W społeczeństwie zaawansowanym technologicznie „czynność technologiczna, rosnąca sama przez autoprodukcję, rodzi konsekwencje, które są niezależne od wszystkich bezpośrednich intencji i nieprzewidywalne w swoich ostatecznych rezultatach” (Galimberti). Sama idea tworzenia zmienia znaczenie, które miała przez tysiąclecia. Tworzenie znajduje się na końcu jakiejś epoki, a my jesteśmy końcem tej epoki. W przeszłości odwieczne problemy indywidualnego bytu, poczucie niepewności i zmienności tego – *vanitas...*, *omnia vanitas* – były kompensowane przez przeświadczenia religijne, ideologiczne lub artystyczne. Człowiek mógł czuć się nieśmiertelnym wobec wieków i pokoleń dzięki ciągłości jakiejś idei. Dzisiejszy świat zdaje się być metaforą marności i małości każdego: indywidualne problemy egzystencjalne są wzmacniane przez te wywołane przez epokę, nieoferując nikomu punktu odniesienia, a tylko ekstremalną dehumanizację i denaturalizację. Nie można się odnaleźć, a rozbiitek jest do tego zmuszony. Twórca zostaje po raz kolejny (może ostatni?) świadkiem i narratorem tego rozbitka; ratuje on wręcz upojenie, bez nostalgii, bez odzyskiwania zakurzonego bagażu retoryki śmiertelnych i pogrzebanych uczuć. On cieszy się przemocą nowej epoki, a jego dzieło jest na jej wyżynach!

W społeczeństwie naznaczonym przez model komunikacyjny i powiązany z nową techniką perswazji – tak słodka, jak i radykalna, świadomie wykorzystująca wszystkie stereotypy uczuciowe – twórczość musi być gwałtowna i tłumiąca wszelkie protesty. Musi odbijać epokę, odnosząc się do prawdziwej przemocy, tej, która jest ukryta, tej, która krok po kroku przez powojenne dekady zrodziła „kulturowe ludobójstwo” (Pasolini), by wysadzić tę scenografię miłych odczuć, postępu, solidarności, dobrobytu, a w końcu przyzwolenia

na zobaczenie tego, co ukryte za nimi. „Antropologiczna mutacja... kompletna redukcja do jednego modelu... wielkie dzieło moralizatorskie” (Pasolini). Z tego powodu denerwują mnie spadkobiercy „klasycznego symfonizmu”. Oznacza to przecież retorykę zarówno zniekształcającą, jak i bawiącą, porównywalną do telewizyjnej reklamy (choć, podążając za tą ostatnią, z pewnością nieofensywną). Poezja znajduje się dziś tam, gdzie nie ma poetyckiej retoryki i ekspresji uczuć, lecz są wizjonerskie objawienia świata, których poezje uczuć nie umie rozpoznać, jak np. *Pulp Fiction* Tarantino.

(3) W jednym z ostatnich wywiadów użył pan wyrażenia „kulturowe ludobójstwo” w odniesieniu do „modelu komunikacyjnego”. Co miał pan na myśli?



Globalne ujednolicanie kultury zmierza w stronę zniwelowania różnic kulturowych. Wyobrażam sobie, że w ciągu dwudziestu, trzydziestu lat, zniknięcie tych różnic poprzez przyjęcie amerykańskiego modelu. Jest on przenoszony przez media, telewizję, kino i reklamę. Nakłada swoje prawo na różnice, które tworzą piękno i wielkość każdej kultury. (...)

(3) Jednak miasto takie jak Paryż jest mniej homogeniczne niż dwadzieścia, trzydzieści lat temu.

Tak, to prawda, że wielkie metropolie są coraz bardziej kolorowe. Żyjemy w otoczeniu kulturowym, które nie jest tym

typowym dla mas ludzi. Żyjemy w wieży z kości słoniowej, która powstrzymuje nas przed widzeniem świata w jego realności. To ludzie, którzy chodzą na festiwal *Présences* i czytają książki wydawane w Gallimardzie. A ja mówię o ludziach pracujących i niemających czasu się ukulturalniać, podległych modelowi narzucanemu przez media. Na przykład, jeśli pojedziesz do Rzymu, Sztokholmu czy Londynu, w centrach spotkasz zawsze te same budynki, te same programy filmowe, te same macdonaldsy. Idziesz do dyskotek i słuchasz tam tej samej muzyki. Co mnie pasjonuje i czego chcę bronić, to małe lokalne różnice.

(3) Osobiście mam wrażenie, że globalizacji towarzyszy atomizacja różnic.

Modele są wszędzie te same i zunifikowały się, uwielbieniem darzy się te same grupy rockowe tu i wszędzie. Pasolini w swoim czasie przejrzał telewizję, która narzuciła ten sam sposób mówienia na całym półwyspie, niwelując różnice lingwistyczne między regionami i miastami. Dialekty są skrajnie ekspresywne, tymczasem zastępuje się je standardowym bezekspresywnym włoskim pochodzącym z Rzymu. W ten sposób ogranicza się emocjonalność dialektów, to jest

właśnie kulturowe ludobójstwo. Weźmy internet i jego bogactwo informacji. No dobrze, ale co dominuje, to angielski standard, który nie został rowinięty przez historię, przez życie. Tu znów zachodzi proces ujednolicenia. W tym języku nie można mówić i wyrażać bogactwa świata, napotyka się na nieekspresyjne klisze.

(3) Jak język łączy się z muzyką?

Kiedy mówię o globalizacji, to jest bardzo dalekie od świata muzyki klasycznej albo współczesnej, które są niezwykle małymi gettami. Atmosfera wokół muzyki współczesnej jest klaustrofobiczna. To te same rzeczy dla tych samych ludzi.

(3) To totalna homogenizacja!

Dokładnie. Sposób, w jakim myśłano i odbierano muzykę współczesną, ma się ku końcowi. Na przykład, samo uważanie muzyki współczesnej za gatunek jest całkowicie idiotyczne. Ona jest obca 99,9% populacji, jest obca muzyce techno, jakiej słucha młodzież. Ta sytuacja jest absurdalna! Trzeba przerwać te wakacje w Club Méditerranée dla intelektualistów, gdzie znajdują się ludzie wystarczająco wykształceni, aby nas zrozumieć. Ta sytuacja to niedopuszczalny akademizm. W muzyce współczesnej słyszę całkowicie miniony dźwięk i podejście kompozytorskie.

(3) Utwór, którego wysłuchaliśmy na festiwalu Présences, nawiązuje do obrazu Francisca Bacona, Blood on the Floor.

Dla mnie Bacon był zdolny zobiektywizować przemoc świata, może poruszyć świadomość. Praca ze zniekształceniem i gwałtem absolutyzuje kolory, które wyłaniają się z tego obrazu, wyrażając ową przemoc kulturowego ujednolicenia. Według mnie, twórca musi być dziś zaangażowany przeciw tej globalizacji. Wydaje mi się całkowicie idiotycznym komponowanie tylko po to, żeby bawić ludzi albo wytwarzać wesołe dźwięki. To zaangażowanie różni się jednak od tego, jakie znane jest z lat 60. i 70., gdzie można się było określić jako lewica albo prawica. Dziś twórca musi obnażać świat konsumpcji i założeń. Rzeczywistość jest zdeformowana i brutalna, więc moja muzyka jest zdeformowana i gwałtowna.

(4) Gitary i basy elektryczne w Professor Bad Trip zdają się czynić odwołania do świata rocka. Czy jako kompozytor interesuje się pan szczególnie zbliżeniem między muzyką poważną a popularną?

Moja muzyka nie jest muzyką „mulacką”, ona nie jest już muzyką „postmodernistyczną”. Myślę, że dziś muzyka współczesna jako gatunek już nie istnieje. Kompozytor musi odbijać, przepracować, przetrwać całe współczesne uniwersum dźwiękowe – nie tylko to muzyki poważnej, lecz pełni

jej otoczenia. W rzeczy samej, znajduje się je w całej historii muzyki, ale w XX wieku awangarda artystyczna oddaliła się od wszystkiego, co mogłoby narazić czystość jej myśli. Doskonale to rozumiem! Świat, który odbija się w mojej muzyce, zawiera także świat muzyki popularnej, jest dokładnie zbadany, wykrojony, oczyszczony. Nie biorę bowiem po prostu tego, co mnie interesuje, co odczuwam jako mi przynależne, odrzucając wszystko inne. Jeśli czuję się „modernistą”, to w takim sensie, że traktuję refleksję nad językiem jako zasadniczą. „Zabawa muzyczna”, która nie stara się o nic innego niż momenty znośne dla słuchacza, w ogóle mnie nie interesuje. Na powierzchniowym poziomie, dźwięki gitary elektrycznej mogą skłaniać do myśli, że znajdują się pod wpływem rocka. Ale to tak nie działa. To, co mnie interesuje, to ziarno: metaliczne, gęste, gwałtowne, i wszystkie ukryte siły, jakie się w nim manifestują – a więc dźwiękowość zupełnie inna niż ta akademickiego dźwięku muzyki „współczesnej”, która naprawdę mnie dusi. (...)

(4) Jak pan postrzega zgodę na podział na muzykę poważną i rozrywkową?

Substancjalną różnicą jest kwestia zapisu. Wszystko, czego uczymy się ze świata dźwiękowego, co jest muzyką współczesną, klasyczną, rockową czy inną, musi zostać zmetabolizowa-

ne, przetrawione. Zapisywać jazz albo rock – to śmieszne. Partytura jest miejscem, gdzie weryfikuje się rozżew w stosunku do tego, co zbieramy. Praca z zapisem przekształca nasz właściwy język, czyni możliwą naszą ekspresję. Bacon powiedział, że jeśli by skończył płótno i doznał odczucia, że dokładnie zrealizował wyjściową ideę, to uznałby, że mu się nie powiodło. Ponieważ powinien coś stworzyć w trakcie realizacji. Podobnie z kompozycją: powinien się ujawnić wewnętrzny wulkan.

103

(4) Myśli pan, że te gatunki muzyki zmieniają nasze słuchanie?

Tak, absolutnie. Jestem o tym przekonany. Odniesienia do rocka czy techno to jednak tylko mała część moich inspiracji. Czuję się pod silnym wpływem także innych muzyków: Ligetiego, współczesnej twórczości włoskiej, muzyki spektralnej. (...) Ma ona w sobie coś teraz przedawnionego, ale w obecnej perspektywie znajduję wspólne punkty między jej ideą opracowywania materiału a intuicyjnymi poszukiwaniami w obszarze rocka. Poszukiwaniami w dziedzinie materii, ziarna. Oczywiście w zarządzaniu materiałem wszystko jest czynione inaczej, jednak przynosi bardzo podobne efekty.

(4) Czego według pana brakuje muzyce poważnej?

To nie tak, że czegoś jej brakuje. Problemem muzyki poważnej jest przede wszystkim jej akademizm. Mam to samo

wrażenie, odkąd mówi się o „wyzwoleniu”, głosząc brak dogmatów, że można robić, co się komu żywnie podoba itp., sytuacja się pogorszyła! Znajduję niewiarygodne ilości muzyki niepotrzebnej. Ona wchodzi w świat dźwiękowy całkowicie nic dla mnie nieznaczący: weźmy trochę muzyki etnicznej, trochę rocka, zmieszajmy to wszystko i dodajmy jakieś żartobliwe motywy. To typowe dla pewnej kultury, której nie znoszę i której jestem przeciwny. Często się mówi, że muzyka współczesna zaczyna się „komunikować”, aby skończyć z taką jej postacią, której nikt nie rozumie. Zgadza się z tym. Ale nie dla próżnej przyjemności czy dla akademickiego interesu.

„Komunikować” znaczy: otwierać oczy na rzeczywistość. Dla mnie artysta przedstawia świat, a jego rolą – nadającą wartość jego dziełom – jest obiektywizowanie tego świata. To, co mnie interesuje w pewnych gatunkach muzyki popularnej, nawet w momencie, gdy nie są one medialnie zapośredniczone, to ich gwałtowny sprzeciw wobec władzy, który stwarza całą przestrzeń alternatywy wobec świata zastanego, fałszywego, stereotypowego. Ten utopijny kierunek mnie pasjonuje. Wierzę, że odczuwamy nową potrzebę kontrkultury, jaka istniała w latach 60. i jakiej dziś artyści pragną, po to, by na nowo ustawić się w opozycji.

(5) Czy muzyka taka jak techno stała się tym, czym jest muzyka poważna?

Bez najmniejszej wątpliwości tworzenie muzyki techno wymaga bardzo dużego rzemiosła, nadzwyczajnej pracy nad instrumentem, czyli komputerem, a więc wiedzy. Nie posiadając tradycyjnej wiedzy muzycznej, wypracowany wewnętrzny słuch może pobudzić niezwykle możliwości, otworzyć całkowicie nowe przestrzenie. Myślę tu na przykład o takim twórcy jak Aphex Twin, którego bardzo doceniam za pracę nad dźwiękami, procesami dźwiękowymi, interferencjami, nawet jeśli porusza się on jawnie w obszarze komercyjnym. Są w tym tym: muzyczna myśl, estetyka, indywidualna idea, co przemija, ale też jest bardzo wyraziste i mocne. Tym gorzej dla purystów, tak licznych w środowisku muzyki współczesnej, którzy są jeszcze wciąż posłuszni dogmatom awangardy. Bardzo często muzyka współczesna, której słuchamy, jest wewnętrznie cenzurowana przez coś w rodzaju ideologii manifestującej się w przecenianiu jakości formalnych. W moim odczuciu sedno dzieła nie znajduje się ani w jego „czystości” i koherencji materiału, ani w rygorze formalizacji. Kompozytorzy muszą „ubrudzić ręce”, wyjść z komfortowego getta współczesnej muzyki poważnej po to, żeby skonfrontować się z zespołem światów dźwiękowych, które ich otaczają. Trzeba zdać sobie sprawę, że dziś sedno tkwi nie w samym materiale (tonalnym, atonalnym, spektralnym itp.), lecz gdzie indziej: w opracowaniu tego materiału, zdolnym wytworzyć mniej lub bardziej znaczący unik wobec naszego zwyczajowego sposobu percepcji, pełnięcie w ugruntowanej sytuacji komunikacyjnej, tej nabytej, zaspokojonej, znormalizowanej.

(...)

(4) Co myśli pan o ewolucji instrumentarium elektronicznego?

Na planie conceptualnym, nowości w muzyce komputerowej nie pojawiają się w obszarze muzyki akademickiej, lecz popu-

larnej. Fantastyczny rozwój mikroinformatyki w zestawieniu z niewiarygodną liczbą młodych ludzi, pobudził kreatywność osób, które nie przeszły przez tradycyjną edukację i nie mają dogmatów. W pewnych dziedzinach muzyki techno można znaleźć idee całkowicie nowe, których nie umiała wypracować muzyka współczesna. Na przykład, koncepcja remiksu – zawłaszczania i przekształcania istniejących obiektów – całkowicie zmieniła sposób myślenia. I nie dotyczy to tylko czterech, pięciu, czy stu kompozytorów, lecz mnóstwa ludzi. Dziś młodzi biorą dźwięki, wrzucają na komputer, wizualizują i przekształcają. Według mnie to historyczna zmiana. Można dzięki niej robić rzeczy banalne czy komercyjne, ale po raz pierwszy w historii masy ludzi zyskały intymny kontakt z dźwiękiem oraz jednocześnie z jego abstrakcją.

(...)

(5) Pana styl jest inspirowany przez elementy muzyczne kojarzone bardziej z muzyką aktualną – dźwięk powiększony, amplifikowany, najeżdżający, czasami brudny, porysowany; repetycje i sprzężenia, regularne pulsacje; intensywne użycie próbek...

Pomyślmy ogólnie o warunkach, w których dorastało nasze pokolenie: słuchaliśmy bez przerwy muzyki amplifikowanej, filtrowanej, zniekształconej przez głośniki. Dla nas naturalna jest muzyka przefiltrowana, a nie akustyczna. Dźwięk akustyczny w pewnym sensie należy do historii. Cechy otaczających nas brzmień są bardzo odmienne od tych naturalnych; zasadnicze wydaje mi się zaznaczenie, że o ile dźwięki instrumentalne były rozwijane tak, by stać się coraz bardziej czystymi i harmonicznymi, o tyle nasza nowa natura jest bardzo nieharmoniczna.

Myślę, że warto rozpatrywać to duchowo, jeśli chce się z śledzić moje rozumowanie. Dla mnie komponowanie to obiektywizowanie czegoś, co tkwi we mnie, a co przez medium dźwięku staje się przedstawieniem. A więc w moim odczuciu jest zasadnicze, żeby z powodów ekspresyjnych, przedstawienie tego, co chcę przekazać, było możliwie bezpośrednie. Powinno zatem zachodzić koniecznie w dźwiękowości, do której jesteśmy przyzwyczajeni w naszym życiu codziennym. Pragnąłbym jak najbardziej zbliżyć się do doświadczenia, wyrazić się w manierze doń analogicznej. Tylko poprzez tego typu środowiska dźwiękowe może wyłonić się symboliczny horyzont, który zbliżony byłby do tego, co chcę powiedzieć.

(5) Do jakiego stopnia ten to podejście inspirowa pańskie ostatnie wykonania?

W moim ostatnim prawykonaniu na festiwalu Musica w październiku 2000, *Professor Bad Trip*, starałem się zorientować właśnie w tym kierunku. Tytuł tego dzieła pochodzi z zapisków Henriego Michaux o wpływie meskaliny. Słysząc, że zbliżam się do kultury psychodelicznej lat 70. i świata techno, powiązanego blisko z ideą transu, opętania, wyjścia z samego siebie. Ale to, co mnie szczególnie zainteresowało u Micheaux, to relacja między jego stylem a fizjologicznymi zjawiskami, o których pisze. Poprzez Micheaux próbuję oddalić się od bardzo znieczulonego świata muzyki współczesnej. Bronię idei, że ciało powinno na nowo stać się centrum

703 Index of Metals, (c) Ricordi

doświadczenia muzycznego. Muzyka to również, a nawet być może przede wszystkim, reakcje fizjologiczne ciała. Słuchanie nie może być tylko słuchaniem intelektualnym. Nieważne, jak dalece muzyka może lub nie zostać zrozumiana w analizie: ona nie może być w ogóle rozumiana, przeciwnie, musi zostać enigmatyczna. Jak mawiał Barthes, „poezja to niewyrażanie wyrażalnego”. Dziś muzyka musi być gwałtowna i enigmatyczna, ponieważ nie może nie wyrażać przemocy masowej alienacji i procesu normalizacji, jakie nas otaczają. Oczywiście, dogmaty już nie istnieją, ale jednak nie cierpię muzyki, która wracałaby do czystej rozkoszy słuchania. Hedonizm z pewnością jest częścią muzyki, lecz nie dowierzam macdonaldyzacji słuchania. Dla mnie reakcyjna myśl muzyczna, związana z symfonizmem klasycznym, romantycznym i impresjonistycznym, nie ma obecnie racji bytu.

To, co mnie od zawsze interesowało w muzyce rockowej, a ostatnio w techno, to traktowanie materiału dźwiękowego. Weźmy na przykład Jimiego Hendrixa: sedno jego muzyki polegało wyłącznie na przetwarzaniu materiału, ale jaka to była muzyka! W tej muzyce słyszymy modulację gęstości, ziarna, przestrzeni dźwięku, która z pewnością pozostawała intuicyjna, lecz niemniej zawsze bardzo subtelna, pomysłowa, energetyczna. Jako taka musiała mnie ona zainteresować, jako miłośnika filiacji Debussy-Ligeti-Grisey, czyli idei komponowania dźwięku zamiast komponowania dźwiękami. Lecz moja fascynacja rockiem nie jest niczym innym, jak stroną ogólniejszej fa-

scynacji syntezą, instrumentalną fuzją, a najbardziej ogólnie – ideą tworzenia bardzo ziarnistych, bardzo zniekształconych dźwięków, po to, by stworzyć materiał muzyczny metaliczny i gwałtowny. Od dawna odczuwam tę silną korelację między rockiem a obszarami zainteresowania spektralizmu. Wracając do trylogii *Bad Trip*, próbowałem w tym utworze odrzucić wszystkie ślady automatyzmu, stereotypów w kompozycji, które pomimo tego, że tworzą pokątną część mojego twórczego bagażu, przeszkadzają mi w wyrażaniu mojego właściwego świata dźwiękowego w sposób bezpośredni i zasadniczy. Być może jest to utopia i nigdy nie uda się prawdziwie wyrazić tego, co zasadniczo tkwi w człowieku. (...)

Wybór fragmentów i tłumaczenie: Jan Topolski

Redakcja: Marcelina Stokłosa

Fragmenty wywiadów pochodzą z książki *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, red. Danielle Cohen-Levinas, L'Harmattan, Paryż 2005, odpowiednio: 1) *Attaquons le réel à sa racine* (DCD, 1999); 2) *Pour une pratique visionnaire* (DCD, 1999); 3) *L'insurgé* (Omer Corlaix, 2000); 4) *Accents* (Véronique Brindeau, 2001); 5) *Produire un écart* (Eric Denut, 2001).

Salvatore Sciarrino: dziennik paryski

Co oznacza wyrażenie „ekologia dźwięku”?

Ostatnio używałem go całkiem niemało, ale zawsze odnosiłem wrażenie, zwłaszcza udzielając wywiadów, że również w Paryżu nie dostrzega się jego związku z muzyką ani też własności i hermeneutycznego zasięgu zawartych w nim intuicji.

W ekologii chodzi o to, by planeta ta żyła nadal, dlatego dotyczy to wszystkich ludzi.

Praca artysty nie byłaby jednak interesująca, gdyby polegała tylko na badaniu środowiska; jest ona wyrazem rosnącej wrażliwości, nowego sposobu odnoszenia się do świata. Temat to obszerny, choć jeszcze słabo rozumiany, sądząc po katastrofalnych oznakach skażenia, które rzucają się w oczy, choć nikt ich nie widzi. Przykład? Choćby wszechobecne skutki nadmiernego ruchu w przestrzeni powietrznej. Nie możemy pogodzić się z powszechnym brakiem uwagi w naszym zatowimowanym społeczeństwie, próbujemy, każdy na swój sposób, zachować jasność spojrzenia, nie ulegając rozpacz.

Odróżniłbym ekologię akustyczną od ekologii słuchania: pierwsza dotyczy oczywiście jakiegokolwiek środowiska akustycznego rozpatrywanego z ekologicznego punktu widzenia. Druga jest raczej perspektywą mądrą, wyznacza indywidualną drogę, jaką każdy z nas mógłby przejść, aby oczyścić umysł, rozpatrując zjawisko muzyczne u jego korzeni; ekologia słuchania ukazuje swe znaczenie dla zbiorowości.

Należy uwolnić ucho od zaskorupienia, chronić je i ocalić od ogłuchnięcia. Istnieją jednak uwarunkowania, które czynią umysł opornym, zamkniętym jeszcze bardziej niż przytępione ucho.

Oczyścić umysł znaczy nauczyć się go opróżnić, zrobić miejsce dla czegoś innego, jeszcze nieznanego.

Zdolność odbioru jest także zdolnością twórczą: percypować znaczy porządkować własne doznania.

Są artyści, którym uwaga zwrócona na percepcję dostarcza pojęć najważniejszych w ich sztuce. Udaje im się świadomie wykorzystać całą siłę emocji zawartą w dźwięku. Kto kształtuje samo słuchanie i wyobrażenie słuchania, ten potrafi przekształcić estetyczne doświadczenie w formę poznania samego siebie i otaczającego świata.

Ta bliskość muzyki i dźwięków rzeczywistości prowadzi do osmozy, którą nazwałbym – zapożyczając termin z muzykoterapii – słuchaniem globalnym: globalnym z racji głębokiego zaangażowania, poprzedzającego wyraźne uchwycenie percepcyjnych szczegółów czy też ich wielokrotnienia. Mam na myśli nie tylko przemianę doświadczenia słuchania, lecz także przestrzenną iluzję przenoszącą nas w inne rejony, która towarzyszy słuchaniu mojej muzyki: ten szczególnie rodzaj zagłębiania się w nieznane obszary.

Przestrzeń mentalna liczy się dla mnie tak samo, jak przestrzeń realna. O ruchu dźwięku w przestrzeni trąbi się do przesady, nadmiernie w stosunku do faktycznych estetycznych rezultatów. Za wyjątkiem muzyki Stockhausena, skoki dźwięku z jednego miejsca na sali w inne pozostają zabawą niosącą raczej rozczarowanie.

Chciałem napisać obiektywne sprawozdanie z dni spędzonych w Paryżu, między podróżami, próbami i koncertami.

Teraz ogarnęła mnie niechęć. Nie jestem mitomanem na tyle, by uważać za obiektywnie ważne drobne fakty prywatne, ani też nie czuję się wodzem konkwisty czy monarchą oczekującym koronacji.

Lubię artystów nieskażonych, nie tych, którzy upajają się sławą. Są jeszcze tacy: na przykład Kurtág, który niepostrzeżenie pojawił się wśród publiczności na moich koncertach w Paryżu.

Rodząca się przyjaźń, wymiana słuchowych wrażeń, słów: rzadko się to zdarza, choć powinno być materią naszego życia społecznego.

Zbiorę tu kilka refleksji ogólnych, bezpośrednio lub mniej związanych z moją obecnością na Festival d'Automne. Było to dla mnie więcej niż spotkanie: chwile fascynacji, które przeżywałem razem z publicznością, coś w rodzaju odsłaniania moich kompozycji w wyborze ze starannym dobranych perspektyw, przy odpowiedniej organizacji i znakomitej jakości wykonania – nie były one mniej lub bardziej udane: były to niepowtarzalne wieczory.

Wielu artystów wychodzi naprzeciw najgorszym oczekiwaniom publiczności, która odpowiednio im się odplaca. „Kto podąża za innymi, nigdy nie idzie z przodu” mawiał Borromini, cytując Michała Anioła.

Sztuka nie polega na tym, by do kogoś należeć, lecz na podporządkowaniu się duchowi własnej niezależności.

Jeśli chodzi o mnie, byłbym skłonny zrezygnować z wszelkich form afirmacji samego siebie na rzecz dzieła i jego funkcji w zbiorowości. Bycie artystą jest niewygodną prawdą, o wiele bardziej niż wydaje się to na zewnątrz. Jesteśmy wiecznie niezadowoleni, gdyż jesteśmy zakochani w tym, co istnieć może, lecz jeszcze nie istnieje. Nasza droga jest samotna, z wieloma kuszącymi skrótami.

Lepiej nie ustępować za bardzo samemu sobie: tkwi w tym złudzenie jednomyślności – zabójcze, ponieważ każdy myśli, że ryzyko dotyczy tylko innych.

Każdy okrucieństwo myśli ludzkiej w chwili podniecenia ma siłę destabilizującą, podsuwa łatwe rozwiązania. Już Psalmista ostrzegał, że wyższa inteligencja może być ciężarem graniczącym z nieszczęściem. To samo możemy powiedzieć o wrażliwości estetycznej.

Choroba artysty? Jasność, która może przynieść rozczarowanie, ten stan łaski, przez który trzeba żyć z własnym wyczerpaniem, nie zaś z iluzjami sławy i władzy.

Wobec krótkości życia egipscy skrybowie upominają nas: bądź dokładny, miej serce dokładne jak reguła określająca wymiary świątyni. Dokładność serca to *coincidentia oppositorum*. Nie chodzi o to, by oziębic własne uczucia, lecz by żywić hojność bez słabości.

W ostatnich latach wiele podróżowałem. Nie żebym chciał podążać wszędzie za moją muzyką. Uważam, że każdy powinien stanąć przed swoim przeznaczeniem i że ja i ona moglibyśmy się nie spotkać. Gdybym chciał jeździć za moimi utworami, to po pierwszym z nich nic już bym nie napisał.

Dla mnie przeznaczenie wypełnia się w pokoju, za stołem, obok okna. Jeśli tylko mogę, uciekam przed wyrazami uznania, ceremoniami, które śmierdzą nieco kłamstwem i patosem; pociągają mnie relacje osobiste, smak współbiesiadowania. Właśnie tu, w Paryżu czułem się zrozumiany i kochany – dziwnie czuję się, kiedy to wyznaję. Miałem nowe doznania, czułem bliskość ludzi. Po raz pierwszy odczułem coś takiego w Wiedniu, kiedy w nocy po znakomitym spektaklu słyszałem, jak ktoś śpiewa wyjątki z mojej opery.

Podróżowałem więc dużo, ponieważ dużo skomponowałem, ale nie po to, by zebrać o aplauz. Nie czując nijakiej obcości wobec moich utworów, godzę się wyjechać, by pomóc im się narodzić, by wejść w kontakt z nimi w rozmaitych sytuacjach, potem się rozdzielamy. Prawdopodobnie Lachenmann musiał doświadczyć podobnej konieczności.

Wbrew temu, w co wygodnie byłoby wierzyć, technika potrzebna do wykonania nie jest ogółem danych. Mówi o tym już sama forma studiowania instrumentu, oparta na bezpośrednim kontakcie mistrza i ucznia, na cierpliwym i wzajemnym przyswajaniu. Spontaniczność wykonania (istota interpretacji) wymaga samokontroli i dojrzałości.

Techniki nie można przekazać z pokolenia na pokolenie za pomocą zwykłych objaśnień. Mija jej czas i partytura spocznie głucha i ślepa obok innych. Jeśli tak jest z muzyką jakiegokolwiek epoki, tym bardziej dotyczy to mnie.



Mój muzyczny projekt chciałby przemienić sam siebie, dźwięki, świat. Ściśle związany z wyobraźnią instrumentalną, wymaga nowych praktyk wykonawczych.

Inaczej mówiąc: ta postawa wobec percepcji (i w konsekwencji wobec wydobywania dźwięku) nie jest zwyczajna i rodzi pytania. Dlatego trzeba ją za każdorazowo formułować na nowo razem z wykonawcą.

Pewnego dnia otrzymałem od włoskiego pisma muzycznego

formularz do wypełnienia.

Być może to święta potrzeba upraszczania ożywia te powtarzające się zbieranie opinii. Jak jednak dopasować się do owego nierealnego schematyzmu, zrodzonego być może z dobrych intencji?

Za każdym razem pismo nalega, a ja nie mogę zmusić się do odpowiedzi: pytania brną coraz bardziej w banał, a kartka z pytaniami długo czeka, by w końcu gdzieś się zawieruszyć, w stosie papierów lub na jakimś stole.

Później znów się jednak odnajduje. Ostatnie z pytań nieomalże pobudziło moją reakcję i przepisałem je do zeszytu z notatkami: „Jak pan myśli, czego oczekuje publiczność? Czy potrafi ona samodzielnie zdobyć rozeznanie?”

Jako że Włochy to kraj, w którym mniej liczą się idee, a bardziej liczba słuchaczy, zanotowałem odpowiedź: „Tak, publiczność jest w stanie samodzielnie poznać się na muzyce, jeśli zaistnieją odpowiednie zwyczaje, powstanie środowisko i warunki wyboru. Oczywiście wybierać może ktoś, kto jest wolny, a nie odpowiednio uwarunkowany”.

Rozważając rozpowszechnianie muzyki, warto oddzielić poznanie intelektualne od emocjonalnego uczestnictwa publiczności.

Przeciw tym, którzy nie słuchają pewnych typów muzyki, znawcy lubią ogłaszać krucjaty, by nawrócić pogan: wielbicieli tenorów wysyła się na kwartety Beethovena, miłośników Beethovena na muzykę lekką, fanów rozrywki na muzykę współczesną. Lub odwrotnie.

Postawa „partyjna” jest irytująca i zniechęcająca. Zwłaszcza że granice między różnymi rodzajami muzyki nie są sztywne. Co więcej, miłośnicy każdej muzyki powinni mieć wolny wybór i dostęp.

Myśl, że publiczność należy naprowadzać, jest częściowo słuszna (nie można czegoś poznać, zanim się tego nie pozna), częściowo jest źle sformułowana.

Akceptacja i zrozumienie to różne poziomy. Kto nie akceptuje, być może, mimo wszystko, rozumie. Jednak to nie argumenty logiczne zdobywają publiczność, lecz chwile oczarowania i zachwytu przy słuchaniu, które jednak zdarzają się zbyt rzadko. To one wytwarzają skłonność do ponawianego słuchania.

W rytuale koncertowym mieszają się elementy dydaktyczne z rozrywką. One same jednak nie wystarczają bez zapładniającej i regenerującej siły interpretacji, rozstrzygającej w urzeczywistnieniu potencjału programu.

Publiczności należy zatem udostępnić utwory, których nie zna, lecz przede wszystkim częściej dać jej te szczególne okazje, kiedy muzyka porywa i kiedy słuchacz dokonuje odkryć. Inne sposoby oddziaływania pozostaną mu obce i będą odbierane jako przymus.

Muzyka współczesna ucierpiała przede wszystkim z dwóch powodów: nudnych wykonań i jałowej, niczym pokuta, estetyki.

Jeśli przywrócimy przyjemność słuchania, będziemy mogli z korzyścią zrezygnować z sądów nazbyt ogólnych, opartych na przeciwieństwie dobrego i złego.

Przyjemność słuchania winna być pobudzana od małego, od najmłodszych lat. W następstwie pozytywnych doświadczeń z dzieciństwa mogłaby pojawić się wykształcona wrażliwość w wieku dojrzałym. Umiejący uwieść wykonawca oddziaływałby na tę zdolność.

Teoretycznie nie powinno odróżniać się utworów i gatunków nudnych od ciekawych, ponieważ godna tego miana interpretacja winna zawsze nas uwieść.



Już zbyt długo rekrutacją publiczności muzyki współczesnej rządzi przypadek. Niewielu spośród organizatorów rozwija naprawdę twórczą świadomość w tym zakresie, która pozwoliłaby im wnikać w ten problem głębiej.

Moje nogi są już zużyte, moje oczy także.

Praca artysty sięgnęła dalej, poza najśmielsze oczekiwania. Nigdy nie wyobrażałem sobie, że będę świadkiem zmiany pokoleń wykonawców i w tej zmianie – tak zdumiewającego skoku.

Kiedyś moje utwory grali tylko nieliczni specjaliści, bo nikt inny ich nie wykonywał. Rozszyfrowywanie współczesnej muzyki budziło strach, zadowalano się wykonaniami w przybliżeniu – dokładne wykonanie było maksimum

tego, czego można było się spodziewać. Dziś dla młodych muzyków bliska znajomość utworu jest dopiero punktem wyjścia do utożsamienia się z nim. Wszechstronna osobowość twórcza pozwala na szybkie przejście od fonetyki do dyskursu, od wyartykułowania dźwięków do prawdziwej interpretacji we właściwym tego słowa znaczeniu.

Od mniej więcej pół wieku postawa pseudonaukowa jest zjawiskiem endemicznym w środowisku muzycznym, zwłaszcza wśród kompozytorów: wyjaśnienia, które sprzeniewierzają się muzyce, nadinterpretacje, które przesłaniają sens, sterylne analizy. W postawie tej tkwi założenie, że uzasadnieniem utworu nie jest jego język, lecz obliczenia, przy pomocy których został obmyślony. Wynika z tego estetyka ćwiczenia dla niego samego – obawiam się, że w przyszłości oskarżą nas po prostu o akademizm.

Idąc za tą modą, ja również mógłbym oszłodzić moimi diagramami, gdyby nie powstrzymywała mnie wstydlivość lub uczciwość. Dlatego moje szkice zostawiłem w laboratorium lub na szkolnej ławce.

Moje komentarze do utworów są etycznymi przesłaniami, staram się redukować je do istoty, do skrajnych doświadczeń w ludzkiej rzeczywistości (życie i śmierć). Robię tak nie dlatego, że jestem ascetą lub biczownikiem: idę szlakiem wytyczonym przez nasze najlepsze tradycje humanistyczne.

Kryteria, których stosowaniem do muzyki szczycą się kompozytorzy, pochodzą ze spopularyzowanej nauki. Jako wspólne dziedzictwo kryteria nie mogą nadawać wartości (ani naukowej, ani oryginalności), tym bardziej nie mogą gwarantować spójności muzycznej wypowiedzi. Dostarczają raczej oznak pewnej niższości kulturalnej i kompleksów, na które muzyka cierpi.

Podpieranie się zasadą autorytetu jest symptomem słabości estetyki, podporządkowanej jeszcze postserialnemu determinizmowi. Chyba też wyrazem samoobrony przeciw bezpośredniości dźwięku (otchłanie fal wydobywają to, co w nas instynktowne i irracjonalne, wraz ze wszystkimi lękami) bądź przeciw osobistemu zaangażowaniu. Kultuwując powstrzymywanie się, zakazy i fobie, kompozytorzy pozbawiają się fundamentu artystycznego powołania.

Charakterystyczne, że z kręgów wrogich postępowi podnoszą się inwokacje do przyjemności w imię zrozumiałości. Czyż nie oznacza to ogłoszenia własnej niezdolności do komunikacji? Z obu stron otrzymujemy równie jałowe rezultaty.

By przejść tę grząską i jałową drogę, należy przezwyciężyć wszelkie formy lekceważenia szczegółu, nuty, technik kombinatoryjnych. Fanatyzm – mistyczny lub w wąskim znaczeniu praktyczny czy jakikolwiek – przytępia inteligencję. Od samego początku odstręczała mnie stęchła atmosfera i nietolerancja.

Zaproponowałem słuchanie naturalistyczne, alternatywę zarazem osobistą i bezosobową, która przenosi muzykę poza nią samą (w zwykłym znaczeniu tego słowa). Gdy granice między muzyką i dźwiękową rzeczywistością stają się płynne, utarte schematy nie mają zastosowania, szufladkowanie staje się problematyczne. Punkty odniesienia znajdują się poza techniką muzyczną, w kontekście interdyscyplinarnym. Nie przypadkiem ci, którzy lubią moją muzykę, wywodzą się z rozmaitych środowisk, nie tylko ze zwartych szeregów.

Negacja pewników może dobrze wyjaśnić uporczywą dezorientację oficjalnej krytyki. W mojej muzyce tkwi zarodek herezji, powiązany z twórczą i przekorną funkcją erosa w społeczeństwie. Niepozabawiona przesądów postawa naturalistycznego ucha, lecz antytradycjonalistyczna i przekorna w każdym znaczeniu.

Choć wskazuje się na mnie jako na tego, który w niebezpieczny sposób przywraca w muzyce mity, uważna analiza wykazałaby coś przeciwnego: mitologię ukazującą jakby na odwrót, zanurzoną w codzienności i nie bez ironii.

Struktura języka ukazuje więcej niż temat utworu lub jego tytuł.

To, co nadzwyczajne i naturalne, pokazuje szlak mego dzieła, dalekiego od idealnych manier

w stanowczym i wyraźnym odrzuceniu międzynarodowego stylu, scholastycznego wystroju i martwych stereotypów.

Gdybyśmy mieli wyobrazić sobie historyczne umiejscowienie czasu, w jakim żyjemy, ujrzelibyśmy erozję definicji współczesności jako synonimu tego, co aktualne. Większość kompozytorów okazałaby się pozbawiona podłoża, a ich muzyka zapóźniona o kilkadziesiąt lat. Metafora uczesania i ubioru ukazałaby śmieszność ich postępowania.

Chęć bezinteresownego i szerokiego spojrzenia (i konieczność bycia samym sobą) powinny skłonić do zaczerpnięcia modeli skądinąd: starodawne nabrało wartości, podczas gdy stare nadal ją traci.



Kto odwraca się wstecz, ten ma odwagę sięgać coraz dalej: 300, 400, 500 lat, lepiej w perspektywie stuleci niż w pomniejszonej skali.

Czy rzeczywiście aż tyle kosztowałoby spróbowanie tego innego skoku, czegoś specjalnego, przewidzenie przyszłości?

Mimo częstych ucieczek onirycznych, nieuchronnych sprzeczności i skłonności dramatycznych, wzdłuż subtelnej linii między projektem i słuchaniem, moja myśl wydaje się zaangażowana, przeciwnie niż u spektralistów czy minimalistów.

Kiedy jako młody człowiek zacząłem smakować nieznaną dotąd sposób komponowania, świadom byłem jednego: chciałem muzyki organicznej, odpowiedniej dla bytów organicznych. Wolność moich wyborów sprawiała, że wydawały się one dowolne. Uwaga zwrócona w stronę barwy i jej implikacji psychofizjologicznych, cielesnych stawiała je w opozycji do panującego determinizmu i dogmatów bezwyrazowości.

Za każdym razem, kiedy narzeka się na jałowość dzisiejszego komponowania, trzeba pamiętać, że dogmaty te przeniknęły środowisko muzyczne. Jednak nikt nie chce tego przyznać – za nowoczesną nieustępliwością, ostatnim odgałęzieniem XVIII-wiecznego akademizmu, w guście *pompier*, który zapewniał dobre samopoczucie porządnym rodzinom, kryją się nieszkodliwe sentymenty i retoryka. Nic innego.

Odnalazłszy przedwcześnie rejony nieznanego doświadczenia muzycznego, zacząłem komponować organizmy niestabilne, postrzępione, wielospektralne, których bogactwo czyniło je niemożliwymi do odszyfrowania dla ucha.

Fragmenty oparte na jednym spektrum wydawały mi się już wtedy zbyt elementarne i dlatego unikałem ich przyjemnej obecności, tej właśnie, którą spektraliści preferowali, a z której wylewał się terroryzm pseudonaukowy, od którego wyszliśmy.

Dlaczego nadal uprawiać muzykę odległą, bezosobową, statyczną? Zastanawiam się często, jak zaradzić konceptualnej pustce, która dotyka olbrzymią część muzycznej krytyki, oscylującej między technicyzmem (zasadniczo scholastycznym) i literackim pozorem. Choć jej kulturalna funkcja jest niezastąpiona, nigdy nie służyła za pośrednika [kierującego nas] w stronę muzyki.

Krytyka muzyczna łączy się z pokrewną jej krytyką sztuki, która od wieków pogłębia się, stosuje metody lepiej wypracowane, lecz mimo to jest bardziej rozpowszechniona i przystępna.

Chciałbym, by zasięg oddziaływania krytyki muzycznej się poszerzał.

Gdyby wydarzeniom muzycznym ostatnich stu lat towarzyszyły, poza źródłowymi notkami, także inne typy publikacji, badania kontekstu historycznego na wzór wystaw sztuki, dysponowalibyśmy danymi, stworzylibyśmy myślowe związki, z większymi lub mniejszymi oporami społeczeństwo przyswoiłoby sobie więcej.

Tą drogą podążają właśnie światli organizatorzy, jak Festival d'Automne, którzy usiłują zwiększyć kulturalny rezonans każdego wydarzenia koncertowego. Jest to olbrzymie i stałe zadanie, aby krytyka zyskała spójność i wagę, a na to, by podniósł się ogólny poziom, potrzeba czasu.

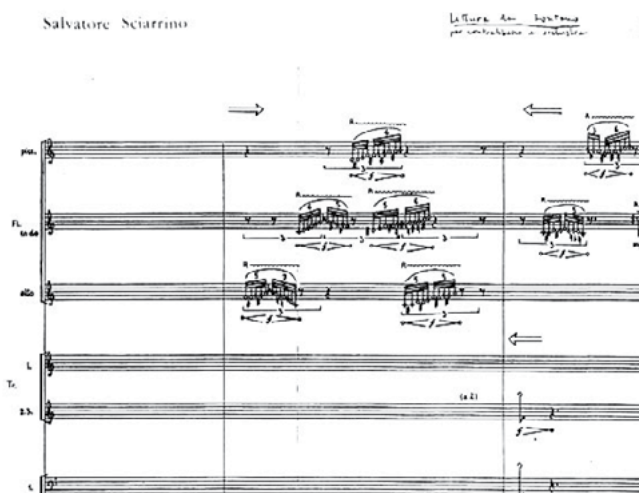
Winny jestem wyjaśnień, jak rodzą się moje fantazje na ten temat. Odkąd zafascynowałem się sztuką Caravaggia, nie opuściłem żadnej okazji odwiedzenia wstaw i nabycia katalogów. Niepostrzeżenie stałem się świadkiem olbrzymiego rozkwitu i wysubtelnienia studiów o tym artyście (ustalenie autorstwa, ocena dokumentów, odnalezienie nieznanie obrazy, badanie i rekonstrukcja techniki malarskiej).

Katalogi wystaw z ich zbiorami esejów dają impuls do poszerzania wiedzy. Nie proponuję wkraczania na obcy teren, chciałbym jednak zasygnalizować dwa rażące niedostatki w mentalności muzyków: metody komparatywnej przede wszystkim. Brakuje też umiejętności podobnej do tej potrzebnej w stylistycznym odczytaniu obrazów: na przykład każdy student powinien umieć odróżnić Vasarięgo od Bronzina. Nie przypadkiem wymieniłem tu dwa niezbyt powszechnie znane nazwiska. Jaki student muzyki (lub nauczyciel?) potrafiłby odróżnić pewien szczegół u Mozarta i u Haydna? Wykształciły się zatem dziedziny wiedzy, które ewoluowały dzięki długiej, wytężonej pracy i dyscypliny, uprawiane dość prymitywnie. Tak jak muzyka.

Salvatore Sciarrino (2001)

Tłumaczenie: Krzysztof Kwiatkowski

Tekst pierwotnie opublikowany w zbiorze *Carte da suono*, red. Olivier D, CIDIM, Novecento 2002.





ekologia ciszy

Oddech, szelest, szmer, świst – dźwięki natury, ale także ornament, precyzja detalu, polifonia. Muzyka Salvatora Sciarrina zaczyna się od obserwacji świata, którego człowiek jest tylko częścią; od obserwacji natury, którą człowiek zracjonalizował; abstrakcji i abstrakcyjnych uniwersaliów; wreszcie kultury.

Ale muzyka Sciarrina bierze się też z konstatacji, że „pewne sfery życia niedostępne są dla rozumu”. Dlatego, by dotknąć tej niedostępności, trzeba się zatrzymać i pobyc z dźwiękami blisko, sam na sam. Trzeba wnikać w naturę, otoczenie i w siebie samego również. Trzeba robić to w skupieniu i uważnie.

Samotność i tęsknota

W kontrze do hałaśliwie rozpędzonej cywilizacji Sciarrino proponuje uważność bycia w dźwiękach. Tworzy więc osobny, niepodrabialny muzyczny styl, w którym barokowe fioritury sąsiadują z onomatopeicznym kaligrafowaniem dźwięków natury, a wszystko razem jest jednocześnie introwertyczne, proste i manierystycznie, zawile i szalone. Salvatore Sciarrino wie, że anonimowość naszego życia w tłumie wzmacnia samotność i tęsknotę za intymną bliskością, dlatego jego muzyka rozgrywa się w wolnych tempach, w dynamice piano pianissimo, tuż przy uchu, blisko, szeptem.

Urodził się 4 kwietnia 1947 roku w Palermo, zaczął komponować w wieku dwunastu lat i chociaż jego akademickie wykształcenie ograniczyło się do studiowania historii muzyki na Uniwersytecie w Palermo oraz rocznego kursu muzyki elektroakustycznej w Accademia di Santa Cecilia w Rzymie, należy dziś do elitarnego grona muzycznych erudytów, artystów, humanistów.

Jego edukacja była samodzielna i dogłębna, polegała na bezpośrednim kontakcie z wybranymi nauczycielami-mistrzami (Antonio Titone, Turi Belfiore, Franco Evangelisti) oraz na samodzielnym studiowaniu partytur muzyki dawnej, poezji, malarstwa, literatury, a także biologii i nauk przyrodniczych.

W ten sposób poznał tajemnicę działania tego, co istnieje w naturze (włącznie z anatomią człowieka), w otoczeniu (formy występujące w przyrodzie) i tego, co konwencjonalne, stworzone przez człowieka (sonet, kontrapunkt, mit). Odkrył, że w sztuce potrzebna jest zarówno konwencja, jak jej brak, dlatego jego muzyka naszpikowana jest sprzecznościami, a ulubioną figurą – oksymoron.

Przekłęta róża

Żywiłem Sciarrina jest zarówno muzyka, jak i słowo (pracuje właśnie nad czternastą operą). Najczęściej sięga po historie znane – mity; wybiera z nich jeden wątek, który oglądając

pod lupą, reinterpretuje. Opery – *Lohengrin*, *Perseo e Andromeda*, *Mackbeth* – w ujęciu Sciarrina oderwane są nie tylko od historycznych realiów, ale także od przyjętych powszechnie interpretacji.

Najsłynniejszą operę – *Luci mie traditrici* – skomponował w 1998 roku. Libretto na podstawie barokowego tekstu Giacinto Andrei Cicogniniego napisał sam. Słynną historię miłości, namiętności i zbrodni Gesualda, księcia Venosy, ujął w konwencję zastygłych obrazów jak ze średniowiecznego drzeworytu: radykalnie skonwencjonalizowane sceny niczym znieruchomiałe miniatury, w których jednak – jak w żywym organizmie – pulsują namiętności. W minigestach, w minifrazach zakłeta została opowieść o doświadczeniach granicznych. Wszystko, jak to u Sciarrina skondensowane do postaci oksymoronów.

Najbardziej wyrazistym oksymoronem opery jest figura-symbol róży. Obecny już w samych imionach głównych bohaterów – Księcia i Księżnej – Il Malaspina, La Malaspina: „Śmiertelny cierń”. Księżna w scenie miłosnej schadzki z księciem podziwia piękno róży, ale w tej samej chwili kłuje się nią w palec; potem motyw pięknej róży z kolcami jeszcze powróci – cierń będzie narzędziem zbrodni, jakiego użyje książę, mordując niewierną żonę i jej kochanka.

„Życie jest śmiercią, śmierć jest życiem” – takie słowa nerwową frazą śpiewa w drugim akcie Książę „Śmiertelny cierń”. Bohaterowie: Książę, Księżna, Sługa i Gość, spętani namiętnościami, wciąż balansują na granicy życia i śmierci, zbrodni i kary, namiętności i miłości, prawdy i kłamstwa, konkretności i abstrakcji; statyczni niczym marionetki szepczą nam do ucha krótkie, nerwowe ornamenty, pojedyncze westchnienia, rokokowo wysubtelnione frazy i skondensowane zdania.

Obcujemy w ten sposób z manierystyczną neośredniowieczną alegorią, która przez brak dystansu wdziera się do naszych zmysłów, wprost do oka, ucha i emocji. Sciarrino chce, by „słuch się wyostrzał”, by „odbiorem rządziły emocje”; gdy wszystko jest w miniaturze, każdy szelest urasta do rozmiarów pioruna.

Noc, biel i wnętrze ludzkiego ciała

Tak jak Sciarrino bez uprzedzeń sięga po mity, by przyszpilić w nich samą esencję współczesności, tak też bez pardonowo używa prastarych symboli – róża z cierniami nie jest jedyną. Przywraca je współczesności, wkłada w nie nowe doświadczenia. Jako dwudziestodwulatek w 1969 roku skomponował utwór na kontrabas solo *Esplorazione del bianco*. Utwór tylko instrumentalny – nie pada w nim ani jedno słowo, szmerowymi dźwiękami-szkicami kompozytor daje nam do

kontemplowania symbolikę bieli, bo „biel kryje tajemnicę, której nie odsłania przy zwykłym spojrzeniu (...). Nieskończone są stopnie bieli, ponieważ nieskończone są jakości cienia. Jak pamięć błyskawicy, nie zachowuje już różnicy między światłem i ciemnością, gdyż światło niesie w sobie ślad ciemności. Badanie bieli przedstawia więc zanurzenie się w ślepotę, subtelną różnorodność oślepienia”.

Sciarrino swoją muzyką przystawia bieli szkło powiększające, unika racjonalnego wyводу, prowokuje do zgłębienia jej metaforycznych znaczeń wyłącznie przez zmysłowe smakowanie dźwięków.

Ulubioną metaforą Sciarina jest też tak bardzo wydawałoby się ograna ciemność i noc. Noc oznacza tu uważność, czas docierania do tajemnicy. W komentarzu do orkiestrowego *Autotratto nella notte (Autoportret w nocy)* Sciarrino pisze: „W nocy rzeczy ożywają. Nasz umysł wypełnia przestrzeń, czyni ciemność mniej głuchą, najmniej szmer staje się zjawą. Cisza zmienia się w grzmot”.

Wreszcie biologia, która w muzyce Sciarina przybiera postać metafory życia. W *Introduzione all'oscuro (Wprowadzenie do ciemności)* za pomocą fłażoletów, szelestów, głośnych oddechów i periodycznych – przyspieszających i zwalniających uderzeń imitujących bicie serca – wprowadza słuchacza do wnętrza ludzkiego ciała. Bogaty arsenał dźwięków onomatopeicznych ma dać złudzenie wsłuchiwania się w fizjologiczne funkcje ciała; słuchając przedłużonego „oddychania” na lecie, mimo woli myślimy o życiu.

Motyw bicia serca i oddychania – ta, jak to nazywa, „niema dramatyzacja serca i oddechu” – powraca w wielu jego utworach. A więc znów: chodzi o większą uważność postrzegania i przeżywania, o oderwanie od racjonalności i zanurzenie w czystą sensualność, która w połączeniu z kontemplacją bieli, otchłanią nocy i wnętrza ciała prowadzi do refleksji nad życiem i śmiercią.

Fragmenty, słowa i znaki

Sciarrino – miłośnik dawnych konwencji – traktuje je jako punkt wyjścia do tworzenia własnych: średniowieczna płaskorzeźba (sceny *Luci mie traditrici*) przypomina współczesną stopklatkę, tyle tylko, że mieszają się w niej awangardowe techniki z dawnymi rekwizytami, instrumentalna musica notturna z XIX-wieczną poetyką nie ma nic wspólnego – naszpikowana jest najbardziej wymyślnymi środkami instrumentalnymi – od mikrotonów po spektralne odbicia alikwotów i postsonorystyczne artykulacje. Konwencja, choć traktuje ją w ramach własnego stylu z żelazną konsekwencją, nigdy nie jest prostym kopiowaniem dawnych wzorów, lecz głęboką reinterpretacją.

W warstwie słownej najbardziej postmodernistyczna ze wszystkich utworów Sciarina jest wczesna, skomponowana w 1979 roku opera „muzeum obsesji”, *Cailles en sarcophage*, do której libretto-kolaż tekstów napisał Giorgio Marini. Wśród autorów znajdziemy między innymi Waltera Benjamina i Marlenę Dietrich, Jeana Cocteau i samego Salvatora Sciarrino, Michela Foucault i Salvadora Dali, Konstantina Kawafisa i Albana Berga.

Podobną metodę zastosował Sciarrino w cyklu dwunastu pieśni i przysłów na baryton i instrumenty do tekstów różnych autorów *Quaderno di strada (Notatki podróży)* z 2003 roku. Utwór jest zbiorem muzycznych gestów i wyrwanych z rozmaitych kontekstów zdań. Znajdziemy tam: fragmenty listów Reinera Marii Rilkego i Lorenza Lotta, poezję Kawafisa i wypisy z codziennej prasy, dostrzeżony w Perugii napis na murze, słowa piosenki śpiewanej niegdyś w Mediolanie przez garbuska z Padwy, wiersze spisane z wieńców na Jawie – wszystko latami odnotowywane w kompozytorskim zeszycie.

Są wśród nich konstatacje dotyczące codzienności, jak fragment listu Rilkego („zagubienie przesyłki nie jest dla włoskiej poczty niczym wyjątkowym”), egzystencjalne pytania zapisane anonimową ręką na murze („Jeśli nie teraz, kiedy? Jeśli nie ty, gdzie? Jeśli nie ty, kto?”), aforyzmy o miłości, o muzyce, retoryczne pytania („Dokąd poszli murarze wieczorem po zakończeniu budowy wielkiego Muru Chińskiego?”).

„Przeznaczeniem notatnika zapisanego słowem i znakiem jest zamknięcie” – pisze kompozytor. Sciarrino, „zamykając” w jedną całość dźwięki, znaki i słowa, myśli tu skrótem – dźwiękowo-słowną figurą, która jak kropla wody jest fragmentem większej całości (wraz z innymi kroplami), a zarazem całością samą w sobie – minikosmosem. Jest w poetyce tego utworu zastygła, retoryczna konwencja i ruch, a nawet nerwowość pojedynczych figur. Jak zawsze u Sciarina dominuje dynamika piano, brzmienia szemrząco-szeleszczące, narracja budowana z filigranowych fraz, a słowo – jak dźwięk – jest nie tylko nośnikiem znaczenia, ale także żywiołem artystycznym. I w tej aurze wyciszonego słuchania-trwania w rozciągniętej teraźniejszości, dotyka się tajemnicy.

*

Salvatore Sciarrino jest erudyta i esteta. Jego ambicją jest ciągłe dążenie do przekraczania ograniczeń rozumu przez „regenerację percepcji”: „Musimy zregenerować nasze uszy, stare usłyszeć na nowo” – mówi. W jego optyce to, co dawne, zderzane jest z tym, co współczesne, a co tworzy mozaikowo miniaturę współczesnego świata. By go zgłębić, musimy wykreować w sobie wyciszenie nocy, uruchomić wewnętrzny mikroskop. Kto tego nie potrafi – nic nie usłyszy.

Kompozytorowi zależy przy tym na dźwiękowej ekologii, stąd tyle brzmieniowej delikatności, światłocieni, ledwie percypowalnych niuansów, oddechów i naturalnego wybrzmiewania prowadzącego do ciszy. Obcuując z taką narracją, zmuszeni jesteśmy do intymności – po to, by „okrucy rzeczywistości przemówiły w końcu z magiczną obojętnością rzeczy codziennych”.

Ewa Szczecińska

Tekst opublikowany w „Dwutygodniku” nr 18/2010,
www.dwutygodnik.com.pl.





Od rysunku do partytury, czyli ogólna charakterystyka twórczości

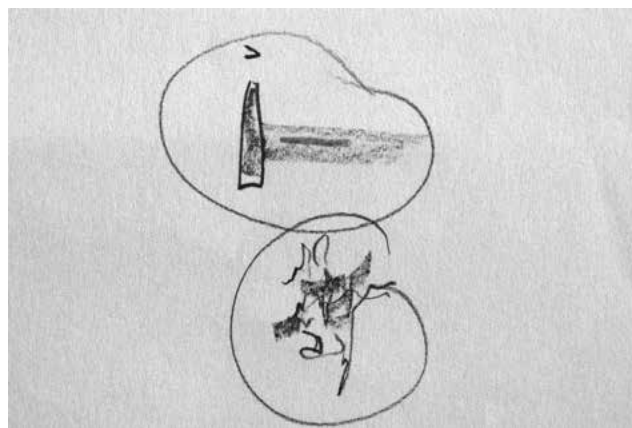
Tym, co wprowadza przyszłego słuchacza w brzmieniowy świat Pierluigiego Billone, jest ujmująca aura, którą stwarza wokół jego muzyki jej podłoże ideowe będące sumą pozornie niepowiązanych ze sobą wpływów artystycznych, w istocie jednak spotykających się w skrajnym punkcie ich przesłania, jakim jest zespolenie śladów tradycji z technikami modernistycznymi. Pozorne dwa oblicza jego muzyki – momentami dzikiej improwizacji lub radykalnie określonego przebiegu są w istocie mistrzowskim skonkretyzowaniem i realizacją jego pierwotnego zamysłu twórczego, u którego podstaw leży dawna idea *forma formans*.

Praktyka gitarowa w zespole rockowym, skupienie uwagi na rozmaitych gatunkach muzyki rozrywkowej oraz kulturze muzycznej Dalekiego Wschodu ukształtowały twórczą drogę kompozytora już od samego jej początku. Billone, zapytany o swoje pierwsze młodzieńcze kompozycje i ich tonalność, odpowiedział: „Nigdy nie pisałem muzyki tonalnej, było to możliwe dzięki temu, że od początku interesowałem się rockiem – także eksperymentalnym, improwizacją i jazzem, natomiast w konserwatorium uczęszczałem na specjalny kurs kompozycji. Ważne było również zapoznanie się z muzyką pozaeuropejską poprzez nagrania płytowe, przekazy telewizyjne, koncerty oraz dzięki bezpośrednim seminariom z azjatyckimi muzykami”.

Jego dotychczasowy dorobek tworczy to muzyka instrumentalna i wokarno-instrumentalna. Kompozytor wiele uwagi poświęca instrumentarium nietradycyjnemu, włączając w skład utworów przedmioty o specyficznych właściwościach brzmieniowych. Owe przedmioty, jak również tradycyjne instrumenty, stają się dla niego narzędziem zespolonym z wykonawcą i jego naturalnym przekazem kinetyczno-akustycznym, tworząc spójne, choć wewnętrznie zróżnicowane medium. Nieograniczanie się twórcy do użycia klasycznych technik, odwaga w doborze środków kompozytorskich, jak również instrumentarium, otwiera przed nim możliwość odkrywania nowych przestrzeni dźwiękowych oraz wejścia w ich przebieg poprzez klarowność akustycznej konsystencji, nacechowanej wielością zintegrowanych płaszczyzn. Wedle całej tej przestrzeni i jej kreowaniu ułożony zostaje plan makroformalny utworu, którego koncepcja „planowana” jest w trakcie całego procesu tworzenia.

Nakreślając sobie z góry przebieg utworu nie byłbym w stanie wydobyć tego, co jeszcze nieodkryte.

Zobrazowaniem tych muzycznych idei są wielobarwne rysunki – wstępne partytury jego utworów określające wybrane składowe kompozycji, którym przyporządkowane zostają inne elementy dzieła. Jedną z naczelných idei – systemu kompozytorskiego przedstawia poniższy rysunek. Użycie dwóch kolorów symbolizuje dwa źródła dźwięku zespolone w akustycznej przestrzeni i odbierane przez słuchacza jako jedność wewnętrznie zróżnicowana. Faktura, intensywność barwy i szerokość kreski mają swoje odniesienia w zamierzonym zjawisku akustycznym. Są to stereotypowe analogie ekspresyjne: elementy o intensywniej barwie, wyraźnie zaznaczonej linii – dźwięki o szerokim wolumenie, dużej amplitudzie, przenikliwości oraz zaatakowane „ostrą” artykulacją. Elementy o słabiej zaznaczonych konturach, mniej intensywniej barwie, zamglone – to brzmienia ciche, subtelne, niestabilne, także na granicy szumu.



Zobrazowanie idei danego brzmienia w dowolnie rozumianej skali czasowej – centymetr obrazka może mieć długość np. sekundy lub kilkadziesiątu sekund (od strony lewej do prawej).

Interakcja dwóch różnokolorowych elementów polega na jednoczesnym kontynuowaniu brzmienia dwóch dźwięków o odmiennych właściwościach brzmieniowych. Skrajnie różne kształty elementów rysunku zapewniają możliwość rozróżnienia i wyodrębnienia ich z jednej brzmieniowej całości, określaną jako „zjawisko” i przybierającą kształty zmienne, labilne, jedne zwiastujące nadejście drugich.

Z jednej strony każde źródło potraktować mogę jako akustycznie i przestrzennie w pełni odizolowane, z drugiej zaś strony jako wspólną całość, niczym wnętrze jednego instrumentu.

Kompozycje Pierluigiego Billone to głównie muzyka przestrzeni – nie tylko wykreowana, ale kreująca, swoją arcysubtelną narracyjnością bliska namacalnemu urzeczywistnieniu fal akustycznych, jednocząca zmysły w pojmowaniu swobodnego, niepowtarzalnego zjawiska dźwiękowego. Muzyka, w której poszczególne elementy podporządkowane są realizacji danej idei niemuzycznej, ale nie chodzi tu o ilustracyjność w rozumieniu tradycyjnym, a o takie ukształtowanie akustycznej materii, gdzie poprzez najdokładniej wygenerowane różnice brzmieniowe uzyskuje ona efekt przestrzennego i strukturalnego zaistnienia. Wiąże się to z możliwością wyodrębnienia w niej wymiarów dotychczas nieomawianych w analizie bądź też w ogóle nieodnoszących się do muzyki. Owe struktury oraz połączenia między nimi stają się słyszalne, jakby cała ta przestrzeń była kreowana w czasie, oddając najdrobniejsze szczegóły jej materii.

Sonologiczne podejście Billone do kształtu muzycznego brzmienia, a także rozumienia muzyki jako zjawiska przestrzennego, wielowymiarowego stawia przed odbiorcą nowe wyzwanie wsłuchania się w jego wielopłaszczyznowość i złożoność, przyjmując go jednak jako spójną całość. Sama będąc kompozytorką, zdaje sobie sprawę z dylematów, przed którymi staje twórca (to znaczy, jak potencjalnie można brzmieniowo urzeczywistnić swoje zamierzenie w obrębie muzycznej formy). Całość w przypadku muzyki Włocha wydaje się być podróżą po wielowymiarowej przestrzeni dźwiękowej, w której tworzywo, czyli dźwięk staje się i materią, i momentem pomiędzy jej fragmentami.

Przez konkretne działania interpretatorów praktyka dźwięku i dźwiękowa inteligencja stają się dla utworu jego fakturą, którą należy określić również jako wielowymiarową.¹

Brzmieniowe różnicowania, które przez każdorazowe, indywidualne odkrycie ujmowane są przez jakąś konkretną technikę gry, są śladami ludzkich i kulturowych doświadczeń, z których powstały. Egzystują i tętnią przy każdym wydobyciu dźwięku. Podczas słuchania stają się czymś szczególnym, nową tożsamością przez swoje pochodzenie. Różnicowania te są aktywnymi warstwami dźwięku, żyjącą materią z własną inteligencją.²

Wpływy

Mimo klarownego przekazu, jaki daje słuchaczowi muzyka kompozytora i jej podłoże ideowe, nie sposób pominąć zjawisk muzycznych, które ukształtowały twórczą postawę autora w sposobie postrzegania przez niego muzyki, jej rozumienia, a także dalszego tworzenia pod jej wpływem (czerpiąc z niej świadomie i nieświadomie). Oto gatunki, techniki oraz poglądy wskazane przez samego Billone jako istotne dla jego twórczości.

1. Rock progresywny, szczególnie z lat 70., czasów jego największej popularności. Zauważalne wpływy tego muzycznego kierunku to długie, często wieloczęściowe utwory. Tekst i muzyka podporządkowane danej idei – refleksyjnie, religijnie, filozoficznie. Tak jak album *Dark Side of the Moon* (1973) Pink Floydów, którego ascetyczna wręcz okładka nie nakłoniła mnie przed blisko dwudziestoma laty do jego odsłuchania, ale teraz z niemałą ciekawością doszukuję się tu zasugerowanych mi wpływów...

2. Jazz, szczególnie jego najmniej okrzęsany odłam – free jazz lat 60-tych, kultura dźwięku, wspólne muzykowanie.

Kompozytor wskazuje tu album *Ascension* Johna Coltrane'a (1965) z całym swoim wybuchowym niemalże ładunkiem melodii, feerycznie eksplodującą perkusją i zgiełkiem energetycznych „solówek”, które fragmentarycznie cytowane są w utworze 1+1=1 na dwa klarnety basowe, szczególnie partia saksofonisty Pharaoha Sandersa (por. przykład dwie strony dalej). Wiele technik i modeli brzmieniowych w tym utworze pochodzi również od Evana Parkera.

3. Solowy wymiar improwizacji jako dyscypliny fizyczno-duchowej, również z odniesieniem do improwizacji jazzowej. *The Snake Decides* Evana Parkera z roku 1980 i jego nawiązania do brzmień pozaeuropejskich, odejście od tworzenia frazy melodycznej, na rzecz zróżnicowanej linii energetycznej, ze zmieniającą częstością występowania dźwięku i jego labilną „jakością”.

4. Cofnijmy się teraz do V wieku, dokąd sięgają początki Tybetu. Wielowiekowa kultura brzmienia muzyki tego narodu zainspirowała kompozytora do pokrewnego sposobu kreowania twórczości w wymiarze mikro- i makroformalnym. Wymiar mikro nawiązuje do tybetańskiej manieri wykonawczej – używania m.in. zróżnicowanych barw głosu ludzkiego, natomiast makroforma odnosi się do ogólnego podejścia do muzyki i jej kontemplacji. Dzięki zapoznaniu się z tą pozaeuropejską sztuką Billone wywiódł z niej tezy dla własnej twórczości.

Dźwięk nie jest ani produktem człowieka, ani nie został przez niego wynaleziony. Dźwięk posiada własną, samodzielną naturę, jego wymiary nie odpowiadają ludzkim wymiarom, nie są też od nich zależne (wysokość, długość, oddech, artykulacja itd.). Z dźwiękiem nawiązuje się kontakt. Nasze tradycyjne kategorie takie jak: granie, muzykowanie, koncert, utwór, forma, pismo, kompozycja, słuchacze itd., w tej tradycji nie mają sensu lub mają zupełnie inne znaczenie.

5. Powracając do czasów nam bliższych, lat 70. i 80. oraz przenosząc się do Europy i Ameryki, jako ważny wpływ wskazać należy w pierwszej kolejności eksperymentalne traktowanie głosu ludzkiego reprezentowane przez takich jak: Demetrio Stratos, Roy Hart, Cathy Berberian, Mitchiko Irayama, Gabriella Bartolomei, Carla Tatò, Spyros Sakkas, Diamanda Galas oraz Tom Waits. Wreszcie także praktyka śpiewu i recytacji wszelkiego rodzaju; świecka i religijna – europejska i pozaeuropejska, w szczególności zaś z Dalekiego Wschodu.

6. Stylistycznie prawdopodobnie jednak najbliższej sklasyfikowana będzie muzyce Włocha twórczość wskazanych przez niego kompozytorów XX i XXI wieku, jak: Boulez, Cage, Feldman, Grisey, Lachenmann, Nono, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen, Strawiński, Webern, Xenakis. Kompozytor, podając mi nazwiska twórców w kolejności alfabetycznej, nie chciał być może żadnego wyróżnić i sugerować tym samym jakiegokolwiek hierarchii dla własnej twórczości. Potwierdzałoby to mylnie według mnie przyjętą tezę o szerokich wpływach nauczycieli kompozycji (Lachenmanna i Sciarrino) na jego muzykę. Wśród wymienionych kompozytorów nie ulega jednak wątpliwości przyznanie prymatu Antonowi Webernowi. To właśnie od jego utworów na kwartet smyczkowy op. 5 i 9 oraz na orkiestrę op. 9 rozpoczął Billone zapoznanie mnie z istotą swojej muzyki. Wspomniane wyżej utwory są jednymi z pierwszych dzieł – z kręgu literatury klasycznej ważnymi dla twórczości Włocha. W tych miniaturowych formach,

muszkających zaiste schönbergowską melodią barw dźwiękowych, zawiera się początek prawdy o jego kompozytorskim myśleniu – gdzie pojedynczy dźwięk podnosi do rangi indywidualnego, samowystarczającego zdarzenia barwnego, niebędącego jedynie elementem większej całości. Na znaczeniu zyskały też pauzy – przedłużające słuchaczowi czas percepcji wybrzmiewającego zdarzenia. Dalsze, dodekafoniczne opusy Webera – będące, jak wiadomo, wzorem i biblią dla dalszych pokoleń kompozytorów – rozmijają się już z zamiłowaniem Billone do pozornie frywolnej natury dźwięku.

Pod lupą

Utwór *1+1=1* na dwa klarnety basowe napisany został w 2006 roku na zamówienie Bank Austria und Jeunesse Österreich, a nagrany przez Kairos w tym samym roku. Pierwszym i jak do tej pory jedynym interpretatorem jest austriacki duet klarnetowy: Petra Stump i Heinz-Peter Linshalm, im też kompozycja jest zadedykowana.

Utwór jest jednocześnie, zawiera 928 taktów, czas trwania to 70'02. Nagranie zrealizowane zostało w ośmiu fragmentach:

1. 14'47 – t. 1-160;
2. 4'39 – t. 161-225;
3. 12'50 – t. 226-384;
4. 5'51 – t. 385-449;
5. 6'50 – t. 450-531;
6. 12'21 – t. 532-718;
7. 6'22 – t. 719-806;
8. 6'20 – t. 807-928.

Podział ten nie został jednak zawarty w partyturze, gdyż jego koncepcja związana była wyłącznie z realizacją fonograficzną utworu.

Tytułem *1+1=1* nawiązuje kompozytor do bohatera filmu *Nostalgia* Andrieja Tarkowskiego. Domenico w jednej ze scen wyjaśnia sens napisu na swoim domu takimi słowami: „Jedna kropla plus druga kropla razem dają zawsze jedną większą kroplę, nie dwie”. To absurdalne z matematycznego punktu widzenia równanie jest realne w odniesieniu do płynnej substancji, jest ono także odzwierciedleniem akustycznego fenomenu i istoty brzmienia omawianego utworu. Całość zunifikowanej substancji dźwiękowej tworzona jest przez szereg elementów będących składowymi wewnętrźnie zróżnicowanego bytu, określonego przez kompozytora jako *dyszomogeniczna galaktyka zjawisk*. Muzyczna idea jedności realizowana w omawianym utworze to w istocie zróżnicowany przebieg energetyczny o określonych fazach i wielowymiarowych zjawiskach akustycznych.

Dzięki 15-metrowej odległości między wykonawcami możliwe jest różnostronne usytuowanie źródeł dźwięku, co z kolei staje się kolejnym wymiarem muzycznego zjawiska.³ Przestrzenne potraktowanie muzycznej materii porywa słuchacza w głąb brzmienia, jest udźwiękowieniem warstwowości i wieloząstkowości wszelkiego bytu.

Instrument dzięki specjalnym technikom wykonawczym stopniowo zaczyna istnieć na inny, nowy sposób, dzięki czemu wyodrębnione i wypukłone zostają jego nowe wymiary. (Dźwięk, rytm,

ciało itd.). Już od dawna w ramach swojej pracy skłaniam się ku słuchaniu nastawionego na odmienną i różnorodność. Poszukuję punktów oddziaływania, poruszania i połączeń między wymiarami, które jednak zatrzymują w istocie swą autonomię.

Dla uzyskania zamierzonych efektów oraz dla nowego ujęcia i ukazania brzmienia kompozytor użył szeregu sposobów wydobywania dźwięku, niebędących wprawdzie technikami odkrywczymi, jednak zupełnie oryginalnie kreującymi świat nowoczesnej, muzycznej, wielowymiarowej akustycznie materii. „[Dźwiękowe] przemiany, które przez każdorazowe, indywidualne odkrycie znajdują ujście w danej technice gry, są (różnymi znaczeniowo) śladami ludzkich i kulturowych doświadczeń, z których powstały. Każda technika lub kilka połączonych technik formują w przestrzeni specyficzne brzmienie”. Poniższymi fragmentami partytury przedstawię według mnie najbardziej interesujące brzmieniowe momenty występujące w utworze *1+1=1* i przyporządkuję im określenia, których użyję jako pomoc przy ich charakterystyce. Nie stanowią one natomiast wyrażen „fachowych”, które z powodu braku literatury na ten temat – nie istnieją. Nawiązując do wypowiedzi Billone, analizowane fragmenty utworu określać będę jako „zjawiska”.

Zjawisko I. Oscylacje

Rozpiętość wysokości dźwięków powyższego fragmentu oscyluje glissandem w obrębie sekundy wielkiej. Snuje się dyskretnie, by stopniowo osiągać współbrzmienie opisane poniżej („Zderzenie”). Wysokości określone są mikrotonowo z uwzględnieniem konkretnych wartości – prowadzonych przez cały takt w stałym tempie i równych jednostkach miary. Istotne są tutaj przejścia glissandowe i kreowanie ich w płynnie zmiennej dynamice. Powstaje wrażenie zespolenia brzmień i ich delikatnego oscylowania, momentami na granicy słyszalności.

Zjawisko II. Zderzenia

Wydaje się być naturalną konsekwencją zjawiska I. Krążące wokół danych wysokości dźwięki zbliżają się i oddalają od siebie, dochodzi do sytuacji, gdzie odległość pomiędzy nimi zmniejsza się radykalnie, lecz nie następuje ujednolicenie. Dźwięki są minimalnie blisko, krążą wokół siebie i się dotykają. Fale dźwiękowe interferują, powstaje efekt drgań mikrotonowych, co daje wrażenie akustycznego zderzenia. To z kolei staje się momentem zwrotnym całej sytuacji w tym energetycznie prawidłowym przebiegu. Po dłuższym lub krótszym „zetknięciu się” maksymalnie zbliżonych wysokości, następuje ich oddalenie.

(...) Przemiany te jawią się jako osobliwość, tożsamość, źródło. Są one aktywnymi warstwami brzmienia, żyjącą materią z własną inteligencją.⁴

Zjawisko III. Tony składowe

Dzięki wydobyciu (na pierwszej pięciolinii) tonów składowych bez przerywania dźwięku trwającego, moment zaistnienia kolejnej warstwy brzmieniowej, czyli wejście następnego dźwięku, wydaje się być niezauważalne, a ich współbrzmienie maksymalnie stopliwe. Element ten podkreślony został przez zastosowanie zróżnicowanej dynamiki, która jest w dużej

Początek cytatu z *Ascension* Coltrane'a, od t. 457

mierze podporządkowana akustycznym prawom podczas wydobywania alikwotów. Następnie górna warstwa zanika, a dźwięki powracają do stanu oscylacji.

Zjawisko IV. Tony dominujące

Istotę tego efektu zawarł kompozytor w krótkim opisie werbalnym w partyturze: „jedna z dwóch jednocześnie brzmiących wysokości dominuje”. Z dwóch brzmiących równocześnie alikwotów dominują naprzemiennie jeden po drugim, kreując dźwięk w sposób zmienny, przeobrażając go w możliwie najpłynniejszy sposób. Jest to glissando wykonywane na przemian na dwóch wysokościach, ale w obrębie tonów składowych tego samego dźwięku podstawowego, sprawiając wrażenie modelowania go, obracania w przestrzeni i różnego ukierunkowywania.

Zjawisko V. Mowa

Kółeczka z dwiema poziomymi kreskami to symbol artykułowania głosek, sylab lub wyrazów. Każdy wyraz posiada zaznaczony akcent na określonej sylabie. Istotne jest, że owe wyrazy nie posiadają konkretnego znaczenia⁵, dla kompozytora ważne jest brzmienie i przekaz energetyczny poszczególnych liter. Dodatkowa sugestia w wykonaniu tej partii to określenie „niesłyszalnie”. W tym świetle artykułowane słowa nabierają nowego znaczenia: stają się bezgłosnym wyzwoleniem energii i poruszeniem fali akustycznej z dokładnie określonymi parametrami (podane wyrazy i akcentowanie). Brak określenia przestrzeni czasowych pomiędzy poszczególnymi wyrazami sugeruje, że wypowiedzane są one zgodnie z płynnością oddechu (co potwierdza zresztą nagranie utworu).

*Dźwięk, ciało, słuch i przestrzeń są nierozłączne.*⁶

Zjawisko VI. Zespolenie gry na instrumencie z mową

Akt mowy występuje tu z dźwiękami instrumentów – w swoistym połączeniu, w jednym ciągu energetyczno-frazowym. Ciąg ten polega na budowaniu napięcia przez trzy kolejne ćwierćnuty w dynamice *forte*, aż do wyzwolenia energii na ostatniej, czwartej mierze taktu – rozszczepionej na dwa elementy: instrumentalny (pierwsza 1/3 część trioli) i wokalny (2 kolejne ósemki z grupy triolowej). Moment kulminacji to dwie pierwsze miary tej triolowej grupy, natomiast trzecia ósemka występuje już w dynamice

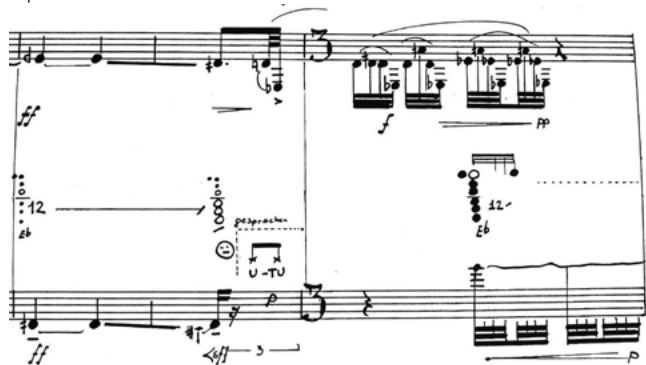
Oscylacje (dwa pierwsze takty)

i Zderzenia (takt trzeci), s. 2, t. 1-3

Tony składowe, s. 2, t. 9-11

Tony dominujące, s. 30, t. 277-279.

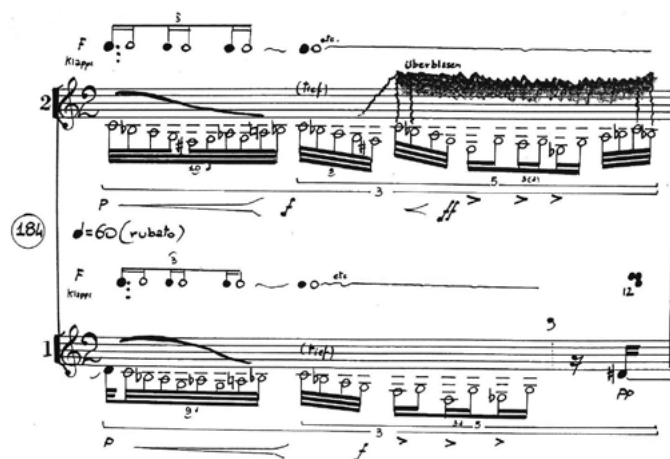
Mowa, s. 10, t. 107.



Zespolenie gry na instrumencie z mowq, s. 5, t. 54-55.



Śpiewna imitacja instrumentu, s. 10, t. 104-105.



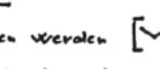
Dwugłos pojedynczych partii, s. 18, t. 184.

piano i może być traktowana jako zakończenie przebiegu energetycznego poprzez jego wyciszenie. Ten efekt potęguje użycie bezdźwięcznej głoski „t”, która – dzięki swym właściwościom fonicznym – oddynamizowuje dany przebieg.

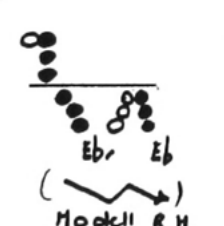
Zjawisko VII. Śpiewna imitacja instrumentu

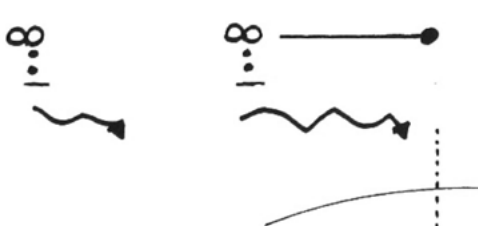
„Singen mit geschlossenem Mund (ohne Instrument), möglichst weit den Klarinetten Klang imitieren. / Śpiewać z zamkniętymi ustami (bez instrumentu), możliwie jak najbardziej imitować dźwięk klarnetu”. Wrodzona ciekawość ludzka objawiająca się tutaj chęcią rozróżnienia przez słuchacza niuansów brzmienia mowy i instrumentu oraz natychmiastowego „zlokalizowania” źródła dźwięku zanurza go jeszcze głębiej w dźwiękowy świat utworu 1+1=1. Wola odkrycia przez słuchacza tych momentalnych tajemnic staje się również środkiem kompozytorskim uwrażliwiającym i zachęcającym do dalszego podążania za tokiem muzycznej narracji. Należy zauważyć, że w przypadku instrumentu dętego uzyskanie niuanse różnicy brzmienia w połączeniu gra-śpiew wydaje się być prostsze niż na instrumentach o innej technice gry.

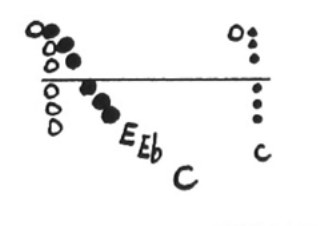
I w przypadku klarnetu, i w przypadku śpiewu, „napędem” jest przepływające przez ciało powietrze. Jednak mimo że wykonawca stara się jak najbardziej imitować dźwięk klarnetu, to nie jest w stanie wydawać brzmień identycznych. Różnica jest absolutnie niewielka i spowodowana budową i użyciem – ciała i instrumentu. Grając na klarnecie, zmieniamy tak naprawdę jedynie „końcówkę naszego własnego instrumentu”, jakim jest nasze ciało. Właśnie ta subtelna różnica buduje napięcie, pobudza ciekawość i wzmacnia wrażliwość na brzmieniowe niuanse, prowadząc słuchacza coraz dalej i dalej w akustyczną przestrzeń.

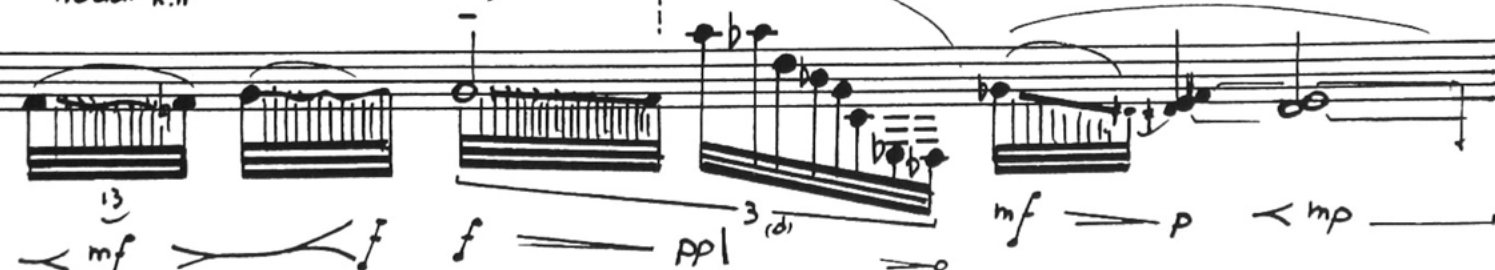
diese Artikulation  der rechten Hand muß als Modell verstanden werden , so bezeichnet, und immer wieder Frei benutzt.



 Modell R.H.







Dynamiczne falowanie mikrotonowe, s. 22, t. 226.

Zjawisko VIII. Dynamiczne falowanie mikrotonowe

Zawrotna dynamika mikrotonowych zmian wysokości w obrębie pojedynczej, maksymalnie rozdrobnionej podstawowej miary taktu stoi w opozycji do omawianych wcześniej zjawisk o charakterze statycznym. Krążące jednostki dźwiękowe oraz ich molekularnie ruchliwe usytuowanie połączone jest również ze zmienną głośnością każdej fazy danej miary. Pogłębia to siłę dynamicznego oddziaływania oraz zwiększa wrażliwość słuchacza na arcsybutelne zmiany wysokościowe.

Zjawisko IX. Dwugłos pojedynczych partii

W obydwu instrumentach kompozytor zastosował technikę rozdzielania łączności rąk w wydobywaniu danego brzmienia, którego labilna wysokość staje się wypadkową nieskorelowanych zmian przycisku kłap w obrębie tej samej jednostki czasu. Jedną ręką gra nuty zapisane (oznaczone jako brzmienie nierzeczywiste), a druga dodatkowo modeluje i przeistacza je przez przymyknięcie kłapki F. Niemal w połowie taktu dochodzi do rozejścia się instrumentów w skrajnie różne rejestry i barwy dźwięku. Daje to wrażenie ogarnięcia wielkiej przestrzeni poprzez szeroki ambitus danego współbrzmienia, który osiągnięty zostaje w bardzo krótkim czasie.

W utworze 1+1=1 dwa klarnety basowe nie stanowią muzycznego dwugłosu, są natomiast zjednoczonymi kreatorami zróżnicowanego wewnątrznie brzmienia – wzajemnie się uzupełniając, prowadząc ze sobą dialog lub kierując się ku statycznej monodii. Istotna staje się spoistość materiału akustycznego oraz możliwości kreowania brzmień, jakie dają nietradycyjne techniki wydobywania dźwięków. Dźwięk ujęty jest tu wraz z akustyczną wielowymiarowością oraz interakcjami wewnątrz i w obrębie polaryzacji brzmień pochodzących z dwóch klarnetów basowych i sprzężonych z nimi dźwięków dodatkowo emitowanych przez instrumentalistów.

Podążając za myślą teoretyczną Billone oraz obserwując jej urzeczywistnienie w muzycznym przebiegu na podstawie wyżej omówionych zjawisk, określiłabym wymiary dźwięku w jego twórczości jako: długość, intensywność, głośność, wysokość, ruchliwość, stabilność, objętość, odległość (wewnątrz brzmieniowej jedności i poza nią – względem odbiorcy), stopliwość oraz łączność instrumentu z ciałem grającego. Kierowanie się kompozytora tymi elementami w kształtowaniu muzycznej formy daje mu nieograniczone wręcz możliwości w uzyskiwaniu brzmienia różnorodnego, będącego nieskończonym odkrywaniem tajemnic ukrytych w strukturze każdego dźwięku. Mowa, a także jej zespolenie z grą na instrumencie odsłania ważny aspekt wykonawczy muzyki odnoszący się do instrumentów dętych drewnianych i blaszanych. Ukazuje też ścisłą zależność pomiędzy ciałem muzyka a instrumentem, będącym w istocie jego przedłużeniem i zakończeniem. Ten biologiczny niemalże związek uzmysławia fakt fizjologicznego pochodzenia dźwięku i kreującej go złożoności żywej materii organizmu ludzkiego i kawałka materiału, jakim jest instrument. Inaczej sprawa wygląda w instrumentach, których łączność z wykonawcą nie ma już tak organicznego charakteru, a mianowicie o te, których impuls wydobywania dźwięku nie ma źródła w oddechu. Nie oznacza to jednak, że kompozytor lekceważy kwestię innego instrumentarium. Tutaj kompozytor skupia większą uwagę m.in. na wspomnianym wcześniej przekazie kinetyczno-dynamicznym

i odkrywaniu jego czasowo realizowanej złożoności (Mani. De Leonardis na cztery sprężyny samochodowe i szkło), a także na archeologicznej eksploracji i zmianach tradycyjnych instrumentów, co zastosował na przykład w ITI. KE. MI na altówkę solo (wymiana strun: brak struny II, zastąpienie jej struną III, w miejsce umieszczenie drugiej struny IV). Z kolei w utworze Mani. Giacometti na trio smyczkowe struny zostają przestrojone, a dodatkowym elementem wydobywania dźwięku jest umieszczony tradycyjnie na podstawku tłumik. Powróćmy jeszcze do 1+1=1, którego przesłanie definiuje kompozytor dodatkowo wyjaśnieniem, jaka jest jego idea.

Otworzyć świat, w którym klarnet staje się centrum, to znaczy wywołuje energię z przeróżnych źródeł – plastycznych, formalnych, technicznych i wizjonerskich. Utwór jest wielką konstelacją, która w szczególnych momentach otwiera się lub zamyka do pojedynczego dźwięku i do ciszy. Utwór jest małym rytuałem, dlatego głos często zapowiada nadejście momentów zwrotnych – punktów kulminacyjnych lub komentuje [zjawiska], bądź też staje się po prostu przywódcą. Ten utwór dalece odbiega od muzyki, z niej się składa, ale jest formą rytualną.

Idea piękna w kontekście twórczości Billone

To, co powiedział o swoim uczniu Helmut Lachenmann, nasunęło mi myśl o skonfrontowaniu jego muzyki z teoretycznym ujęciem piękna. „Pierluigi Billone jest jednym z niewielu kompozytorów, którzy całym sobą oddają się twórczej przygodzie, a piękno objawiające się w jego muzyce odmienia nasze postrzeganie i – co za tym idzie – nas samych”⁷.

Charakter muzyki Billone – jak większość XX- i XXI-wiecznej literatury muzycznej – nie jest spójny z Wielką Teorią Piękna zapoczątkowaną przez Pitagorejczyków i jej odniesieniem do liczbowych stosunków interwałów, a co za tym idzie, harmonii klasycznej. „Teoria ta była uogólnieniem obserwacji pitagorejskiej dotyczącej harmonii dźwięków: struny współdźwięczą harmonijnie, jeśli stosunek ich długości jest stosunkiem prostych liczb. (...) Filozofowie pitagorejcy twierdzili, że ład i proporcja są piękne i przydatne, a dzięki liczbie wszystko pięknie wygląda. Koncepcję ich przyjął Platon i ogłosił, że zachowanie miary i proporcji jest zawsze piękne, że brzydota jest brakiem miary.”⁸

W muzyce Włocha piękno polega przede wszystkim na odkrywaniu prawdy o brzmieniu. Choć może bardziej adekwatnym stwierdzeniem będzie tutaj nazwanie jego muzycznych idei uzmysłowieniem różnorodności i złożoności akustycznego fenomenu, jakim jest dźwięk ukazany w swojej wielowymiarowej postaci, w sytuacjach ekstremalnego zróżnicowania oraz w momentach skrajnie statycznych. Dowodem tego są omówione powyżej zjawiska, jako labilne formy brzmieniowe skomponowane nowocześnie, lecz za pomocą dawnych i prądawnych środków, odkrywane przez kompozytora z pieczołowitością najdokładniejszego archeologa, a przedstawiane z wyczuciem najwrażliwszego poety.

Władysław Tatarkiewicz tak oto ujmując istotę piękna: „Piękno jest różnorodne (...). Gdy C. Perrault w XVII wieku odróżniał piękno konieczne od dowolnego, gdy H. Home (Lord Kames) w XVIII wieku oddzielał piękno względne i bezwzględne, a G.T. Fechner w wieku XIX dzielił piękno na własne i skojarzone, to był to wciąż ten sam podział, tylko pod

innymi nazwami. (...) Historia ta ukazuje natomiast niemałą ilość odmian piękna, niewłączonych w regularną klasyfikację. Jako przykłady tych odmian mogą służyć subtelność, wdzięk czy wytworność”.⁹

Różnicę między tymi podziałami porównuje autor dodatkowo w odniesieniu do barw. Z jednej strony istnieje podział na siedem kolorów tęczy, barwy czyste i mieszane, nasycone i nie, z drugiej zaś strony znamy poszczególne barwy (jak np. purpura, karmazyn, błękit paryski) niedające się przyporządkować konkretnemu systemowi. Podobnie jest w odmianach piękna, istnieją podziały, jak również odmiany będące jedynie „wycinkami”, częściami zdefiniowanych podziałów. Muzyka Pierluigiego Billone, choć spełnia warunki piękna bezwzględnego, wydaje się istnieć w tych kategoriach „pośrednich”, niewłączonych w regularną klasyfikację. Odnajdziemy w niej zarówno subtelność, wdzięk, wytworność, podobnie jak wymykający się konkretnemu systemowi – koloryt. Na tym bowiem polega niezwykle świat jego muzyki. W dźwiękowym świecie kompozytora odnaleźć też można odmiany piękna sformułowane przez J. W. Goethego, takie jak: głębia, pomysłowość, indywidualność, uduchowienie, żywość, wymyślność. Definicja piękna ułożona specjalnie pod muzykę Włocha mogłaby brzmieć następująco: piękno jest wartością wykreowanego istnienia prezentującego sobą element (lub więcej elementów) określający go i wyróżniający wśród innych bytów na swój oryginalny, sensowny sposób.

Twórczość Billone jest podróżą w głąb muzycznego istnienia, wejściem w rozwarstwowaną, wielowymiarową przestrzeń dźwiękową, gdzie poszczególne elementy wydają się być ożywionymi przez kompozytora, akustycznymi atomami tworzącymi następnie cząsteczki, aż do złożonych konstelacji brzmieniowych. Jego muzyka odkrywa prawdę o brzmieniu i uświadamia jego etymologię skrywaną pod płaszczykiem ustalonego kanonu wykonawczego i klasycznego traktowania instrumentów oraz uwzględnia ścisły związek z wykonawcą i wszelkich zależności pomiędzy nim a instrumentem – biologicznych i kinetycznych. Twórczość tego kompozytora wydaje się być muzycznym wykopaliskiem tych własności dźwięku, które nierzadko umykają naszej percepcji z racji swej oczywistości, a których uzmysłowienie wzbogaca możliwości percepcyjne, co czyni słuchanie muzyki doznaniem głębszym i wartościowszym. I choć twórczość Billone kojarzona jest głównie z kontynuacją tradycji linii Webern-Sciarrino-Lachenmann... – to jednak dochodzi do niej nieco inną drogą.

Alina Kubik

- 1 Pod pojęciem „dźwiękowa inteligencja” rozumiem takie kompozytorskie ukształtowanie materiału brzmieniowego, które sprawia na słuchacza wrażenie żywego, rozumnego organizmu. Dzieje się to poprzez wykreowane przez kompozytora dźwiękowe reakcje i jego interakcje z innymi dźwiękami. Konotacje takie nasuwają się szczególnie z uwagi na biomorficzne „zachowania” dźwięków, to znaczy występowanie w utworze wymienionych przeze mnie dźwiękowych zjawisk, fenomenów akustycznych oraz przez komentarze samego kompozytora.
- 2 P. Billone, CD 1+1=1, Kairos 2006, 0012602KAI, komentarz do płyty w języku niemieckim (tłum. moje).
- 3 Poza tym pod tym pojęciem należy rozumieć m.in. dźwięk z jego wewnętrznym rytmem, natężeniem poszczególnych składowych oraz głoski wyartykułowane przez grającego.
- 4 P. Billone, CD..., dz. cyt.
- 5 Aczkolwiek zbliżone są brzmieniowo do języka sumeryjskiego, w którym to języku kompozytor nazwał wiele swoich utworów. Zapytany jednak o sens użytych sylab odpowiedział, że konkretnego znaczenia nie posiadają.
- 6 P. Billone, CD, dz. cyt.
- 7 „Ruch Muzyczny” nr 26/2006, s. 41.
- 8 Władysław Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa 1986.
- 9 Tamże.

Kompozytor i autorka, 2009



Industria

100-lecie

Notatki na 100-lecie włoskiej kultury industrial

121

1

Futurystą w sztuce jest każdy, kto pragnie zmodernizować, ożywić i rozjaśnić włoską sztukę, uwolnić ją od imitowania przeszłości, od tradycjonalizmu i akademizmu.

F. T. Marinetti, *Supplemento alla rassegna internazionale, „Poesia” 1910*

Włoska kultura industrial w 2009 roku miała szczególną okazję do świętowania – obchodziła swoje podwójne urodziny. Pierwsze narodziny to oczywiście 1909 i publikacja założycielskiego Manifestu Futuryzmu – *Manifesto del Futurismo*. W latach 1909-1944 futurysty ogłosili kilkaset manifestów sławiących nowego, heroicznego, ubernowoczesnego, antymieszczańskiego, antyaustriackiego, antyklerykalnego bohatera futurystycznego. Futurystycznego – czyli z definicji włoskiego, a właściwie współcześnie włoskiego. Ten nowy bohater posiada wszystkie zalety nietzscheańskiego nadczłowieka, szczególnie zaś odznacza się jego nieograniczoną mocą woli. Kult „woli” jest jedyną religią, jaką wyznają futurysty. Wola, przynależna każdemu silnemu i świadomemu człowiekowi, jest tak samo naturalna jak cząsteczki materii organicznej. Człowiek o wystarczająco silnej woli potrafi ingerować w materię, posiada nawet cechy boskie – może, tak jak bohater powieści Marinettiego *Mafarka*, stworzyć człowieka z płótna i metalu, a pocałunkiem obdarzyć go życiem. Na tym polu Marinetti po raz kolejny okazał się prekursorem – wiele opowieści z udziałem Mafarki wyjątkowo przypomina światy stworzone kilkadziesiąt lat później przez twórców cyberpunkowych, wystarczy wspomnieć *Tetsuo: the Iron Man* w reżyserii Shinya Tsukamoto. Zaratustra nie mógł być bohaterem futurystycznym. Mimo, że rozumiał znaczenie woli i siły, „jego stopy są, niestety, opłatanie długimi tekstami greki”. Bowiem Nietzsche ma na swoim sumieniu coś, co w oczach futurystów jest największym grzechem – to paseizm, nieustannie spoglądający w przeszłość. A oskarżenie o „paseizm” jest dla futurystów tak samo obraźliwe jak radziecka potwarz o kułactwo.

Ta nowa, futurystyczna wrażliwość czerpie sporo z Bergsonowskiego intuicjonizmu – trzeba zaznaczyć, że Henri Bergson był jedną z największych inspiracji intelektualnych włoskich awangardzystów. W ich manifestach słychać wyraźnie echo *élan vital* (pod znieskształconą i zwyrodniałą postacią wojny i przemocy jako higieny, siły oczyszczającej świat) i koncepcji czasu francuskiego myśliciela. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że futurysty odżegnywali się od związków z Nietzschem i Bergsonem. Mimo wtórności i „przekreowania”

swojej grupy nie można zapomnieć futurystom kilku osiągnięć, a przede wszystkim wkładu, jaki wnieśli do muzyki. W 1912 roku Francesco Bailla Pratella wychwalał muzykę ćwierćtonową, a kompozytorom oper proponował, żeby swoje libretta pisali wierszem wolnym. Jednak prawdziwą rewolucję rozpoczął rok później Luigi Russolo, publikując manifest *L'arte dei Rumori*, w którym przedstawił nową, aktualną w społeczeństwie industrialnym, wizję muzyki. W wielkim i śmiałym projekcie Russolo *rumori* są pełnoprawnymi składnikami muzyki, która ma w nie interweniować. Zebrany materiał trzeba harmonicznie uporządkować. Szumy skatalogował i podzielił na sześć grup, wszystkie brzmienia z tego szerokiego inwentarza będziemy mogli usłyszeć kilkadziesiąt lat później w muzyce industrial, jednak mówienie o tym, że Russolo jest ojcem kultury industrial, jest w dużym stopniu muzycznym komunałem. Jeśli mamy mówić o muzykach, którzy kontynuowali myśl Russolo, trzeba wymienić takie nazwiska jak: Edgard Varèse, George Antheil czy Pierre Schaeffer i inni kompozytorzy muzyki konkretnej. Ale nawet w ich wypadku inspirowanie się manifestem nowej muzyki jest powierzchowne. Późniejsi kompozytorzy jedynie pożyczają małe ułamki z jego manifestu, zapominając o całości, w której funkcjonował. Sam Schaeffer przyznaje się, że futuryzm, a ściślej rzecz biorąc, jeden z najbardziej zuchwałych późniejszych projektów F.T. Marinettiego i Pino Masnaty, był dla niego dużą inspiracją przy tworzeniu *musique concrète*.

Pino Masanta był przyjacielem Paolo Buzziego i Armando Mazzy, do futurystów przyłączył się na początku lat 20. Zajmował się głównie teatrem. Postulował „zniesienie granicy pomiędzy realnym a nierealnym, myślą a działaniem”. Opublikował kilkanaście dramatów i kilka dramatów radiowych, jednak pozostaje jednym z wielu zapomnianych i niesłusznie pomijanych futurystów. *La radia*, manifest opublikowany w 1933 roku, opisuje najpiękniejszą dla mnie futurystyczną utopię: szkic idei nowego radia i dramatów radiowych. W porównaniu do innych idei wykładanych w tym czasie przez Marinettiego ta wydaje się dość możliwa do zrealizowania (rok wcześniej propagował powstanie *teatru aeroradiotelewizyjnego*). *Radia* miała być wolna od wszelkich kontaktów z jakąkolwiek tradycją, przede wszystkim zaś literacką i artystyczną; miała być nową sztuką, która zaczyna się tam, gdzie kończy się teatr, kino i wszelkie formy narracji. *Radia* jest „ogromem przestrzeni”, scena miała stać się uniwersalna i kosmiczna, nieograniczona, ale też niewidoczna. Sztuką pozbawioną poczucia czasu, bez dnia dzisiejszego i poprzedniego, która będzie dostępna w tym samym czasie

w różnych strefach czasowych. Każdy dźwięk będzie żył swoim niepowtarzalnym, nieskończonym życiem (pomiędzy jego konkretnością a wyobrażeniem) wśród innych dźwięków. I to, co najbardziej rewolucyjne (i nie do końca zrozumiałe...) – głosił geometryczną konstrukcję ciszy. Swoje wizje Masanta urzeczywistnił w kilku dramatach radiowych – *I silenzi parlano fra di loro* (siedem fragmentów czterdziestominutowej ciszy), *Battaglia di ritmi* (utwór przerywany czterominutową ciszą).

John Cage dowiedział się o próbach Masanty w 1958 roku od Allana Kaprowa. Miało to miejsce sześć lat po premierze 4'33". W 1909 roku Ugo Ojetti przewidywał: „Otrzymałem manifest przed dwoma tygodniami... Podobają mi się przede wszystkim, że futurysty nie jest wcale, jak to jego wynalazca mniema, szkołą literacką. Jest on szkołą obyczajową... Dalsza pochwała należy mu się za to, że nie jest zrozumiałą. To, co da się natychmiast pojąć, mało ma u nas szczęścia. Manifest zawierający zdania w rodzaju «Stoimy na cyplu stuleci... Czas i przestrzeń umarły wczoraj... Żyjemy już w absolutcie...» będzie często czytany i pewnego dnia stanie się obiektem badań. Nie chcę przez to powiedzieć, że w przyszłości futurysty zostaną zrozumiani”.

2.

Włochy, koniec lat 70. ubiegłego stulecia. Maurizio Bianchi – młody ambitny krytyk muzyczny dokumentujący życie muzyczne Italii, nagle postanawia wziąć sprawy w swoje ręce. Przerażony zalewem disco, nowej fali i popu, przeżarty punkrockiem, chce stworzyć coś nowego. W ciągu dziewięciu miesięcy pod pseudonimem Sacher-Pelz wydaje cztery kasety. Pierwsze nagrania powstałe we Włoszech bez żadnego zawahania można określić terminem „industrial” – nadając mu takie samo znaczenie, jakie nadawał Genesis P-Orridge i jego ludzie. Kasety wydane przez Bianchiego w bardzo niskim nakładzie, właściwie podarowane kilku przyjaciółom, w krótkim czasie okrzykiwały całe Włochy – przegrywane i pożyczane z rąk do rąk. Wszystko dzieje się w Mediolanie – kolebce futurystów, mieście-bazie, z którego rozpełzli się po całych Włoszech, 70 lat po wydaniu swojego pierwszego manifestu.

Te cztery legendarne kasety Bianchi nagrał, mając do dyspozycji gramofon, kilka płyt i magnetofon. Sacher-Pelz to nawiązanie do słynnej powieści Sachera-Masocha *Wenus w fu-trze*. Swoją twórczość z okresu Sacher-Pelz określa „concrete experimental music”. Na wszystkich czterech kasetach ćwiczy sztukę loopów, wielokrotnych zapętlenia, używając do tego zmasakrowanych winyli. Najczęściej męczy płyty Kraftwerk, czasami słysząc na potęgę zdewastowane sample z Neu!. Niektórzy twierdzą, że słysząc tam fragmenty muzyki Ennio Morricone; podziwiam ich wycucie. Największym fetyszem całej twórczości Maurizio Bianchiego jest powtarzalność, a ulubionym środkiem artystycznym – nieustanne zapętlenie. Trudno doszukać się w jego twórczości, szczególnie z wczesnego okresu, jakiegokolwiek dźwięku, który nie podlegałby kilkukrotnej repetycji.

Cainus to najbardziej surowe nagrania Sacher-Pelz, zrealizowane głównie za pomocą dronów, loopów, z małą domieszką syntezatorów i innych elektronicznych instrumentów – najczęściej konstruowanych przez Bianchiego. Druga kaseeta, *Venus*, zaczyna się od dekonstrukcji/dewastacji *Mitternacht* Kraftwerka. Już w oryginale utwór jest dość monotony i powolny: spod rozlazłych tonów sentyzytora przebijają elektroniczne

szmery, zniekształcone skrzypce, być może gdzieś daleko słysząc perkusję. Bianchi rozciągnął 4-minutową kompozycję do 20 minut, czyniąc ją bardziej surową, chłodną i pełną kakofonii. Kraftwerk, obdarzony przez Sacher-Pelz nową, nieludzką jakością, zaczął żyć własnym życiem. Kolejny utwór podany obróbcie na pionierskich kasetach Sacher-Pelz to *Radio Sterne*. Rozciągnięty został tylko dwa razy – o wiele łatwiej rozpoznać w nim kraftwerkowski oryginał – to puszczone od tyłu, to znowu urozmaicony przeróżnymi rykami i łoskotami. Kolejna kaseeta, *Cases to Exit*, to pierwsza próba, w której Bianchi rezygnuje z płaskich hałasów i nadaje muzyce bardziej geometryczny kształt. Puls muzyki wyznacza huczące pasaże i zaskakująco mało hałaśliwy automat perkusyjny.

Wczesne dokonania Bianchiego bardzo przypominają dokonania prekursorów *tape music* – utwory Lueninga i Ussachevsky'ego albo powstałe dekadę wcześniej kompozycje na taśmę Nono. Ostatnia kaseeta nagrana pod pseudonimem Sacher-Pelz, *Velours*, jest o wiele bardziej motoryczna od poprzednich, w istocie rock and rollowa. Każdy utwór oparty jest na bardziej lub mniej krótkim, rytmicznym samplu, najczęściej pojedynczym, czasami mamy do czynienia z kilkoma próbkami, przewijanymi i bez pośpiechu transponowanymi w hałas. Bianchi wykorzystuje nasze przyzwyczajenia nabyte od kołyski: kiedy po raz piętnasty słyszymy ten sam akord gitary, mamy nadzieję, że coś się w końcu rozwinie, a melodia (bądź przynajmniej narracja) utworu jakoś się potoczy. Nic z tego: wszystko się cofa i zniekształca. W tych czterech kasetach powinni zakochać się miłośnicy muzyki pozbawionej wszelkich ozdóbek, ekstremalnej, w żaden sposób nieociosanej, antymuzyki wyprodukowanej w skrajnych warunkach *lo-fi*.

Kasety Sacher-Pelz krążyły z rąk do rąk po całych Włoszech, a zachęcony sukcesem Bianchi nie próżnował i pod pseudonimem MB rozpowszechniał nowe nagrania – w ciągu pięciu lat wypuścił ponad 20 albumów. O dziwo, każdy z nich brzmi inaczej, co przy układaniu industrialnych symfonii jest prawdziwą sztuką. Warto wspomnieć o kilku płytach, na których MB rozwijał swoją wizję sztuki hałasów.

Symphony for a Genocide (1981) to być może jedna z najłagodniejszych płyt MB, a jednak wyjątkowo przytłaczająca. Każdy utwór nosi nazwę jakiegoś obozu koncentracyjnego, i tak Bianchi zabiera nas w podróż z Treblinki do Sobiboru. Całość opatrzona jest niepokojącym mottem: „The past punishment is the inevitable blindness of the present” (Kara za przeszłość nieuchronnie zaślepią teraźniejszość). A może raczej: „Kara za przeszłość nieuchronnie zaślepią tych, którzy są obecni”? Dwie całkowicie różne interpretacje to specjalność naszego mediolańskiego bohatera, do tego wszystko pozbawione jest taniej prowokacji – znaku rozpoznawczego wielu wykonawców industrial. Forma muzyczna jest coraz mniej jasna, nie słysząc już wyraźnie sampli stosowanych przez muzyka. Miejsca, w których słysząc wyraźny rytm, nie przypominają już, tak jak na nagraniach Sacher-Pelz, szczątków, pamiątek po tym, co dawniej nazywano melodią. Teraz słysząc tylko burzę rytmicznie ułożonych hałasów i ryków. Te bardziej gwałtowne nasuwają na myśl odgłosy wojny – które z gracją opisywał Marinetti w swoich reportażach wojennych – tylko tym razem obserwujemy je z diametralnie innej perspektywy. Ale czy aby na pewno słysząc tam wojnę, czy też dosłuchujemy się jej zasugerowani tytułem?

Menses (1982) to najbardziej hałaśliwa odsłona twórczości MB. Niektórzy muzycy posługujący się szumem atakują słuchaczy eksplozją czystego hałasu i wpadają w ślepą uliczkę, z której nie da się wyjść. Dźwiękowy ekstremizm obraca się przeciwko nim, nużąc odbiorców, którzy na co dzień „przemierzają miasto z uchem uważnym”, słuchając bardziej skomplikowanej i cierpkiej muzyki niż prezentowana przez część sceny noise'owej. Genesis P-Orridge, ojciec chrzestny industrialu, powiedział, że muzyka Bianchiego jest niewyobrażalnie nudna. Najwyraźniej autor niespecjalnie przejął się słowami krytyki i nadal tworzy własną estetykę opartą na minimalistycznej koncepcji *l'arte de rumori*.

W 1984 roku Maurizio Bianchi, czując, że nie ma już więcej nic do powiedzenia, rezygnuje z muzyki, poświęcając się byciu Świadkiem Jehowy. Gdyby pokusić się o spojrzenie na działalność włoskiego pioniera muzyki industrial z szerszej perspektywy, jego twórczość realizuje pewne estetyczne założenia Russolowskiego manifestu, ale na płaszczyźnie ideowej zdecydowanie się z nią rozmija. A ponieważ sam zainteresowany twierdzi, że pomiędzy muzyką a ideologią różnic nie ma, muzyka Bianchiego jawi się w takim razie jako antyteza futurizmu. A gdzie podziła się ta nieszczęsna synteza?

3.

Od samego początku lat 80. Włochy zalewa fala muzyki industrial. Inspiracje płyną ze wszystkich stron – jedni słuchają Throbbing Gristle i kaset Sacher-Pelza, niektórzy chcą to połączyć z progresywnym rockiem, który w latach 70. całkowicie zdominował włoską scenę muzyczną. Jeszcze inni czerpią wenę z tanecznych rytmów nowej fali albo z punkrockowego witalizmu. Jako jeden z kolektywów założycielskich potraktuję F:A.R. (Final Alternative Relation).

F:A.R. założony przez Mauro Guazzottiego i Tasaday, powstał z fuzji zespołów Die Form i Orgasmo Negato na samym początku lat 80., które to zespoły można bez żadnego zastanowienia nazwać pionierskimi. Bez wątpienia nagrali jedne z pierwszych płyt, które nawet najwięksi fanatycy muzycznych szufladek wrzucą do worka „industrial” – bez żadnych przydomków, subgatunków i sekciarskich określeń. Razem z F:A.R. wchodzimy w epokę industrialnych orkiestr, gdzie instrumentarium zespołu nie ogranicza się już do magnetofonu, gramofonu, syntezatora i samodzielnie wykonanych przyrządów elektronicznych. Na płycie *Da Consumarsi Con Grazia* (1985) słyszymy saksofon, klarnet, fortepian, różnego rodzaju instrumenty perkusyjne. Mimo to, największe spektrum nadal posiadają instrumenty elektroniczne, a reszta to tylko polepszacze. W dalszym ciągu króluje syntezator, zniekształcone sample i automaty perkusyjne. Wymieniona wyżej płyta to jedna z największych perełek, czy raczej diamentów, włoskiego industrialu. Przedstawia osobliwy dramat muzyczny, makabreskę, a wszystko zaczyna orkiestrowa uwertura, z której rodzi się zapętlony hałas. Automat perkusyjny wyznacza nerwowy rytm przeplatany kolejno: zniekształconym głosem dziecka, irytującym dźwiękiem reklamowym, monologiem pochodzącym prawdopodobnie z jakiegoś amerykańskiego filmu, bulgotaniem, przez które przebiega głos chóru, kilkusekundowym samplem z Milesa Daviesa, aż w końcu uczestniczymy w gregoriańskim misterium, które (nie wiadomo dlaczego) odbywa się przy akompaniamencie całej fabryki. A to dopiero pierwsze siedem minut na pierwszej stronie płyty.

O czym opowiada ta muzyka? Czasami narracja się urywa, a pod lekkimi szumami wchodzi fortepian z impresyjną melodią à la Debussy albo dziecięca pozytywka. Po jednym z takich przerywników dochodzi do najbardziej podniosłego momentu płyty – muzyka prawdopodobnie z *Gwiezdnych wojen* (choć równie dobrze to może być Wagner albo inny wielki epik), która powoli zamienia się w klasyczne techno z Detroit. I tak do końca płyty uczestniczymy w dziwnym rave'ie z didżejami przebranymi we fraki orkiestry symfonicznej... Całość kończy nagranie ilustrujące grę w ping-ponga, kuleczka odbija się równie rytmicznie, co serwowane przez kilkanaście minut beaty z opuszczonej hali fabrycznej w Detroit. Te industrialne dramaty muzyczne przypominają futurystyczną ideę *parola in liberta* – słów na wolności. Czysta projekcja imaginacji, niepołączona żadnymi drutami logiki, salto mortale i marzenia senne – taką muzykę serwuje nam F:A.R.

Na kolejnych albumach muzycy poszli w kierunku tworzenia muzyki bardziej energetycznej, śpiewając industrialne „piosenki” przypominające dokonania Laibach czy Einstürzende Neubauten. Ostatnia wydana przez nich płyta to *Passi Uguali* (1990) doskonale wpisująca się w industrialne mody przełomu lat 90. i jeszcze bardziej uwypuklająca indywidualny charakter zespołu. Piosenki są przeplatane leniwymi deklamacjami albo wręcz przeciwnie – utworami takimi jak *Aaaarghhh*, gdzie spod hałasów wynurzają się zwierzęce onomatopeje, czy puszczo- nym od tyłu utworem zagrany w tempie andante (*Solo andata*). Zachwycają jeszcze całkowicie zjawiskowe beaty ukryte pod świstami i hałasem – brzmią jak żywcem wyjęte z XXI-wiecznych epek didżejów minimal techno.





4.

W słynnym eseju *Fascynujący faszyzm* Susan Sontag zastanawia się nad istotą erotyzacji mitu III Rzeszy i faszyzmu. Przeglądając literaturę erotyczną o życiu seksualnym w obozach koncentracyjnych, seks-gadżetach nawiązujących do nazistowskich symboli, czy wreszcie oglądając filmy z nurtu „naziploitation” takie jak *Nocny portier*, *Nazi Love Camp* czy *SS Experimental Love Camp*, stawia pytanie: „Dlaczego nazistowskie Niemcy, społeczeństwo represjonujące seksualność, stało się erotyczne?”. Do lektury rozmyślań o totalitaryzmach, ich przyczynach, przebiegu i skutkach doskonale pasuje muzyka Mauthausen Orchestra. Ten jednoosobowy projekt Pierpaola Zoppo całkowicie przystaje do eseju Sontag. Już sama nazwa zespołu mówi dużo o jego charakterze, ale sprawę mogą jeszcze mocniej rozjaśnić tytuły płyt: *Conflict*, *Dedicated to J. Goebbels*, *Necrofellatio*, *Murderfuck*, *Mafarka*, *Anal Perversions*. Nieprzyjemna orkiestra porusza się po śliskich tematach perwersji, tabu i zniszczenia – ten opis, przypominający informację wydawnicze z broszurek erotycznych sprzedawanych na dworcach, świetnie oddaje charakter zespołu. Dynamika wojny przeplatana jest tutaj z brutalnymi morderstwami, analnymi obsesjami, nekrofilii i... futuryzmem. O samej muzyce Pierpaolo Zoppo nie trzeba się rozpisywać: to klasyczny power industrial wyprodukowany w piwnicy. Nawet osoby nieposiadające słuchu absolutnego bez problemu rozróżnią kolejne stadia montażu tej mrukiwej,

wysokoszumowej muzyki. Różnice pomiędzy poszczególnymi albumami są bardzo... subtelne, na pierwszy rzut oka prawie niezauważalne. Wyjątkiem jest *Dedicated to J. Goebbels* (1983), płyta o wiele bardziej osobista, wręcz liryczna, spokojniejsza i w pewien sposób nostalgiczna.

Przy spotkaniu z kulturą industrial najbardziej kłopotliwe okazują się jej nawiązania do totalitaryzmów. Można przejść obok nich obojętnie i rzucić na karb prowokacji albo spowodować tylko do inspiracji estetycznej. Już Sid Vicious nosił na koncertach koszulki ze swastyką – takie podżeganie były w punkowym undergroundzie chlebem powszednim. Ale były to tylko puste prowokacje, które samym punkowcom szybko się znudziły. To samo z inspiracjami estetycznymi – często są tylko powierzchowne i puste w środku, ograniczają się do sampli z nazistowskich przemówień, marszowych melodii, a czasem do tekstów piosenek nawiązujących do totalitarnej retoryki.

Ale ograniczenie się do twierdzenia, że są to tylko naiwne inspiracje i równie naiwne demonstracje, byłoby chyba zbyt proste. Szeroko rozumiana scena industrial jako jedyna w kulturze popularnej tak znacząco odniosła się do historii XX wieku. Oczywiście większość z tych komentarzy nie jest zbyt głęboka i wysublimowana intelektualnie, mimo to warto pamiętać o tym fenomenie – to chyba pierwszy i jak na razie jedyny tak szeroki komentarz totalitaryzmów stworzony przez ludzi, którzy go nie przeżyli. Zauważyli to twórcy buda-peszańskiego Domu Terroru, muzeum poświęconego ofiarom terroru nazistowskiego i stalinowskiego. Już sam budynek muzeum mógłby znaleźć się jako ozdoba na wkładce do industrialowej kasety, a tym bardziej wewnątrz wypełnione mundurami i ikonografią doskonale znaną słuchaczom martial industrial. Salę poświęconą Holocaustowi wypełniają dźwięki muzyki industrial – ciężki rytm wygrywany przez automat perkusyjny, dźwięki trzaskanego szkła, piski. Dookoła, jak to w muzeum, przyłączone są tablice informacyjne, a na środku kilka dużych ekranów, na każdym pokazane makabryczne sceny z obozów koncentracyjnych. Co odróżnia salę w jednym z największych muzeów poświęconych totalitaryzmowi od kiepskich prowokacji twórców industrial?

Mam wrażenie, że twórcy tacy jak Bianchi czy właśnie Mauthausen Orchestra opowiadają w swojej twórczości o tym, że w atmosferze przesyty wszystkimi tragediami zostali pozbawieni możliwości przeżywania jakiegokolwiek traumy, zostali pozbawieni możliwości przeżywania w ogóle.

5.

Ostatnio bardzo modne są określenia: singer-songwriter i piosenka melodramatyczna. Właściwie równie dobrze można opisać turyńskiego pianistę Gersteina w tych paradygmatach – jego twórczość to szybkie, samonapędzające się ballady. Czasami wygrywane na fortepianie, czasami pomyślane jako elektroniczne eksperymenty. Jego pierwsze nagrania pochodzą z 1985 roku. *Phlegmaticus* (1987) został nagrany jako hołd dla Austina O. Spare’a, angielskiego malarza-okultysty, członka legendarnego zakonu thelemitów Argentum Astrum. Jak przystało na prawdziwą magię, materiał na płytę powstawał jak rytuał. Guru tej ceremonii był sam Gernstein, a asystował mu jego przyjaciel Marco Franco. Na podstawie schematów Briona Gysina zbudowali maszynę snów, która inspirowała ich do nagrywania dalszego materiału.

W Polsce jego twórczość znana jest dzięki legendarnej wytwórni OBUH Records, która wydała na jednej kasecie materiał z dwóch płyt: *La Pomata della femmine* (1987) i *Hang The D-Evil* (1990). *La Pomata...* to mroczna kompozycja na fortepian, przypominająca to, co dzisiaj robi Matt Elliot, zdobywając rzesze fanów. Nigdy nie nazwałbym tego muzyką industrial, gdyby nie kilkuminutowa sekwencja ryków i hałasów. To raczej muzyka nieszczęśliwego, neurotycznego pianisty. W tej samej stylistyce utrzymana jest płyta *Hang The D-Evil*. Właściwie Gernstein gra cały czas wariacje na temat tej samej melodii, na szczęście jednej z tych, które nigdy się nie nudzą. Kolejne płyty przynoszą coraz gęstsza atmosferę i mroczniejsze piosenki, grane na coraz bardziej rozstrojonym fortepianie.

6.

Rytualny industrial to jedna z największych i najciekawszych odmóg kultury industrial. We Włoszech czołowymi przedstawicielami tej tradycji były zespoły Ain Soph i Rosemary's Baby. „Bóg ukryty, najbardziej wewnętrzna istota Boga, nie ma żadnych określeń ani atrybutów. Tę najgłębszą istotę Zohar oraz większość kabalistów określają najchętniej mianem *En-Sof*, tzn. «Nieskończony»” – tłumaczy Gerschom Scholem.

Ain Soph narodził się w Rzymie na samym początku lat 80. Ich pierwsze trzy płyty 1 (1984), 2 (1985), 3 (1985) trudno opisywać oddzielnie. To mroczne eskapady w mistyczną eklektyczność. Okładki albumów są upstrzone mnóstwem symboli – dominuje kabała, ale nie brakuje też ikonografii diabolicznej i symboliki rzymskiej. W kilkunastominutowych kompozycjach Ain Soph kreują klimat niesamowitości, tajemnicy, rytuału. Osiągają to najprostszymi środkami – wszystko tu skrzypi i nisko faluje. Erupcje dźwięków zdarzają się niezmiernie rzadko, często za to słychać odgłosy dzwonów, dochodzące z innych światów bulgoty, krzyki, grę na skrzypcach. Wszystko to przy bardzo małym nakładzie środków, czasem brzmi nad wyraz sztucznie – jak efekty specjalne z pierwszych horrorów i pełna napięcia twarz Béli Lugossiego. Im dalej wgłębiamy się w twórczość Ain Soph, tym bardziej efekty specjalne stają się wyraźne, przez co tracą swoją dziewiczą moc przekonywania.

Kolejnymi przedstawicielami tradycji okultystycznej we włoskiej muzyce industrial są członkowie grupy Rosemary's Baby. Kontynuują tradycję muzyczną zapoczątkowaną przez założycieli Thee Temple ov Psychick Youth. Wydali tylko jeden krążek, *Love Songs* (1985), na okładce którego widać nagich, przytulających się do siebie Romana Polańskiego i Sharon Tate. OM, pierwszy utwór na płycie, nie jest medytacją na temat świętej sylaby, to po prostu fragment mszy prowadzonej przez Jana Pawła II. Dalej muzycy, miesząc odgłosy rytualnych bębnow, dziwnych przyspiewów, nagrań terenowych techniką *découpage*, tworzą lekko przerażający, trochę śmieszny klimat znany z filmów Polańskiego. Na końcu utworu pojawiają się dziwne, zniekształcone głosy niby to małych demonów powtarzających: „Jesus Christus, Jesus Christus”. Kiedy diabełki schodzą ze sceny, słyszymy kołysankę Komedy z filmu *Rosemary Baby*. Drugą stroną płyty zajmuje piosenka *See Woman See Human*, która równie dobrze mogłaby być wydana przez The Cure albo inną klasyczną grupę z gotyckim wizerunkiem.

7.

Właśnie dzięki Rosemary's Baby swoją przygodę z industriallem rozpoczął nasz kolejny bohater: Devis Granziera, znany szerzej jako Teatro Satanico. Na początku muzykę Deviesa można było umiejscowić na pograniczu dokonań Ain Soph i Rosemary's Baby. Muzykę tworzył wtedy tylko za pomocą syntezatorów i nakładanych wokali. Jego rytuały są jednak bardziej motoryczne, ich dynamika jest zupełnie inna od poprzedników. I, jak się później okaże, twórczość Teatro Satanico jest rytualna tylko powierzchownie. Do instrumentarium Granzierzy powoli dochodzą kolejne sprzęty: maszyna perkusyjna, sampler, laptop i elektryczny klarnet.

Dlaczego Granziera posługuje się terminem „satanistyczny”? Oddajmy głos przewodniczącemu grupy: „Używamy terminu «satanistyczny» zgodnie z jego etymologicznym pochodzeniem: «opozycyjny, przeciwny». W swojej twórczości przedstawiamy antytetyczną stronę dialektyki zachodniego środowiska kulturalnego. Nasza twórczość nie jest magiczną zabawą, gdzie hałas odgrywa główną rolę, lecz artystycznym komentarzem do antynomistycznej strony kultury świata zachodniego. Nie fascynują nas tylko i wyłącznie takie tematy jak magia, okultyzm i tak dalej, nie pretendujemy też do odgrywania roli średniowiecznego czarownika, przyodżianego w ciemną pelerynę i recytującego dziwne, rytualne mantry. «Satanistyczny» to ten, który zajmuje jakąkolwiek konsekwentną heretycką postawę. Dokładnie tak jak Pier Paolo Pasolini, jeden z największych włoskich intelektualistów XX wieku, z którego czerpaliliśmy inspiracje, tworząc naszą ostatnią płytę *Alma Petroli*”.

Teatro Satanico wydali zbyt dużo płyt, żeby spójnie je uporządkować, więc tym razem, zamiast omawiać poszczególne z nich, skupię się na utworach, którymi najlepiej można opisać ich twórczość. *Le Strade del Diavolo* ze wczesnej kasety *Polisatanismo* (1994) pokazuje to, co było znakiem rozpoznawczym tego heretyckiego teatru do czasu, aż Granziera zaczął używać komputera. Powolna narracja, która nie ma początku ani końca – opierająca się na chaotycznej monodeklamacji i ociężałym rytmie bębnow i syntezatorów. Przez przypadek opisał to W. H. Auden w eseju *Uwagi o muzyce i operze*: „W prymitywnej muzyce pierwotnej największą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne, które najlepiej naśladują powracające rytmy i – niezdolne do wydania melodii – nie mogą też właściwie naśladować nowości”. Mówiąc słowami Audena o muzyce Teatro Satanico: Granziera wyrzeka się świadomości historycznej, która ustanowiła zachodnią tradycję muzyczną.

Dzisiaj twórczość grupy poszła w stronę muzyki bardziej konceptualnej i komputerowej. *Veneto* (2009) to bardziej eksperymentalna strona Teatro Satanico. Utwór *Ven Annon* rozpoczyna *Libertango* zagrane na groszowych syntezatorach, zabawkach dla dzieci, które Devis Granziera kupuje w weneckich sklepach dla turystów. Wszystko opiera się na ośmiobitowym fragmencie z tanga Piazzoli – dodawane są coraz to nowe hałasy, które całkowicie zmieniają jego kulturowy kontekst. *Rituale 729* z płyty *Chidakasha* (2008) to ostatni utwór, jaki Teatro Satanico opatrzyło tytułem „rytualny” i, jak zapewnia Devis Granziera, nigdy już do tego nie dojdzie. Wokół kilku dźwięków wygrywanych na syntezatorze dopadają nas sztuczne dźwięki komputera, całkowicie zagłuszając wszystkie inne. W gruncie rzeczy jest to bardzo podobne do

twórczości Ain Soph – tylko sample dzwonów, duchów i tym podobnych zamienione są dźwiękami stworzonymi przez kartę dźwiękową.

8.

Na scenie pojawił się na początku lat 90., najbardziej znany jest pod pseudonimem Atrax Morgue. W 1992 roku założył małą, domową wytwórnię – Slaughter Records, w której wydawał swoje nagrania aż do końca. Muzykę tworzył za pomocą prostego syntezatora, mikrofonu, kilku efektów, nigdy nie używając sampli. Jego twórczość jest całkowicie zaimprovizowana, nagrywana od razu na taśmę. A przynajmniej tak utrzymywał jej autor. Chodzi o zmarłego w 2007 roku Marco Corbelliego. Tej muzyce bardzo blisko jest do japońskiego noise, że sam Corbelli określał ją jako death-noise. Chętnie kreował swój własny wizerunek, udzielając kontrowersyjnych wywiadów, w których deklarował zainteresowanie seryjnymi mordercami, nekrofilia, opowiadał o swojej filozofii „stałego wybrakowania”. Wciąż sobie zaprzeczając, tworząc nowe mity wokół swojej osoby, stał się za życia artystą „kultowym”.

Esthetik Of A Corpse (1995), jedna z jego najwcześniejszych płyt, polega głównie na dźwiękowych kontrastach pomiędzy niskimi a wysokimi pulsami; to jeszcze czas, kiedy Atrax Morgue kształci swoją estetykę, powoli dochodząc do perfekcji. Na razie mamy do czynienia raczej ze spokojną kontemplacją melancholii niż z napadami histerii. *Autoerotic Death* (1996) zbliża się już do ideału muzyki opisującej napad nagłej melancholii, zalew „czarnej żółci”. Aż trudno uwierzyć, że Corbelli korzysta z syntezatorów, a nie wiertarki udarowej. Apogeum tej wizji znajdziemy na *Sickness Report* (1996) składającej się z marszy żałobnych na cześć człowieka, który cierpi na uciążliwą odmianę melancholii, człowieka nieuznającego istnienia swojego ciała.

Jak pisać o muzyce, której głównym założeniem estetycznym jest brak jakichkolwiek założeń? Corbelli mówił, że nie obchodzi go odbiór jego muzyki, nie pragnie nią nikogo przynębić albo sprawić przyjemność. Po prostu opowiada o stanach swojej duszy, które – jeśli wierzyć relacjom samego muzyka i jego znajomych – rzeczywiście przypominały to, czego możemy dzisiaj słuchać. Niedawno przełożono na polski książkę *Saturn i Melancholia*; płyty Atrax Morgue powinny być dodawane do każdego egzemplarza jako ważne źródło wiedzy o melancholii.

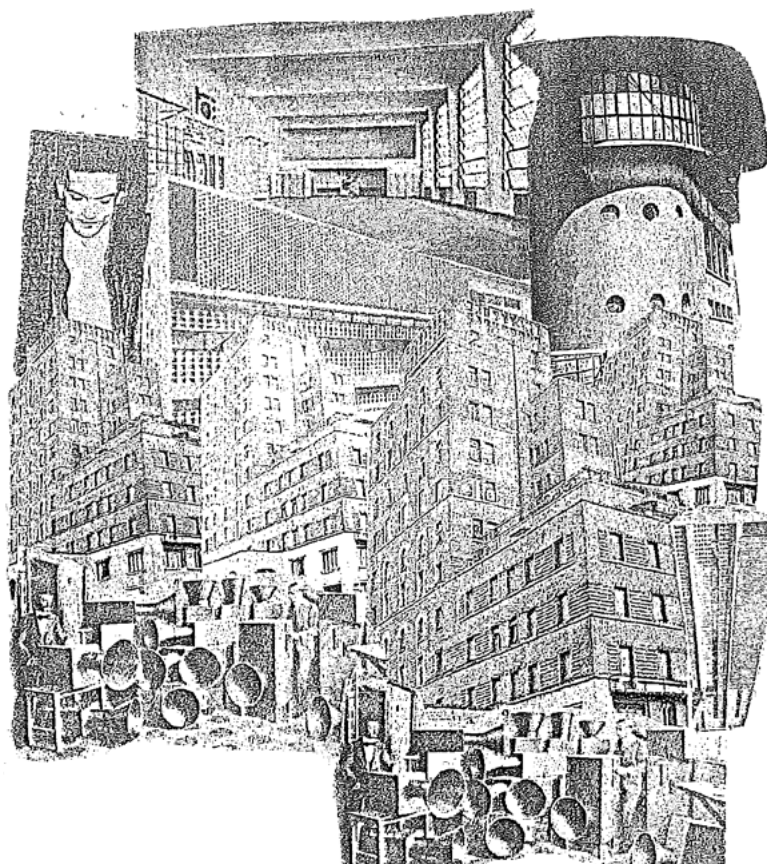
Inną stronę twórczości Corbelliego prezentuje projekt *Necrophonie* – to wynik współpracy dwóch przyjaciół (Marco Corbelliego i Devisa Granzieri) na polu audiowizualnym. Jak na twórczość obojga panów, ten projekt jest bardzo abstrakcyjny. Książeczkę dołączoną do płyty *sm0002* (2006) wypełniają zdjęcia kolorowych, migających świateł, neonów. Tak samo pulsuje muzyka zawarta na płycie, odrzucając wszelkie połączenie semantyczne pomiędzy dźwiękami. „Noise nie jest negacją form gramatycznych, jest raczej domaganiem się inności języka. Faktycznie tylko i wyłącznie noise odsłania semantyczną słabość muzycznych gier. Noise to coś więcej niż Muzyka: Muzyka odnosi się do rozrywki, Noise odnosi się do rzeczywistości” – piszą sami twórcy *Necrophonie*.

9.

Ait! (włoski odpowiednik niemieckiego „raus!”) to jednoosobowy projekt, za którym stoi Tairy Ceron. Jego zamiłowanie do

przeszłości to nie tylko sample i lejtmotywy utworów, objawia się ono już przy etapie produkcji muzyki. Wszystko w jego muzyce i jest przyciszone i dochodzi jakby z daleka, na całość nałożone są kilkukrotne efekty echa. W ciągu dziesięciu lat istnienia Ait! wydał tylko trzy płyty – większość jego muzycznych znajomych ze sceny industrial wydała tyle w ciągu roku. Dzięki temu nie dał się jeszcze złapać w sidła wtórności i każda płyta przynosi nam coś nowego. Czego możemy się spodziewać od twórczości wytatuowanego od stóp do głów Włocha?

Fetyszizm, militarizm, a przede wszystkim to, co dzieje się na krawędzi erotyzmu i wojny... Ceron na tle poprzedników wyróżnia dodanie trochę starości i choroby. Pierwszą płytę *Ait!* (2002) zapełniają dźwięki ballad i szlagierów, obok których rozlegają się brzmienia przypominające syreny i rżenia sentyzatora. Niektóre utwory to po prostu industrialne remiksy znanych włoskich przebojów. Na przykład *La notte della ragione* to nagranie bliżej mi nieznanej włoskiej diwy z dodanym kilkukrotnie pogłosem, hukami i niskim dudnieniem. Inną osobliwością jest utwór *Nathalie el Christine ont encore les vibrations*, na który składają się: odgłosy faszystowskich przemówień, wiwaty tłumu, odprężająca melodia podobna do tonów muzyki Garou albo do ścieżki dźwiękowej filmu porno. Temu wszystkiemu towarzyszą lubieżne odgłosy wzdychających Nathalie i Christine. Prawie wszystko opiera się na eksploatowaniu śmietnika historii, na swojej pierwszej płycie Ait! zajmuje się bardziej snuciem opowieści i tworzeniem klimatu. Na kolejnej płycie robi to nadal, ale zamiast tempa smutnych miejskich ballad wojennych *Flori di Carne* (2004) utrzymane jest w rytmie marszowego tanga. Wachlarz inspiracji robi się coraz szerszy – Ceron bawi się nawet hip-hopem. Kołyszące, lekko przerażające melodie nadal przeplatane są faszystowskimi przemówieniami, *Ten Cont De To Identitat* to wesoła tarantella wzbogacona odgłosami bomb. Mieszając dźwięki zupełnie do siebie nieprzystające, Ait! nie zamierza szokować albo wprawiać odbiorcę w zadumę. To no



prostu luźna zabawa konwencjami, puszczenie oka do słuchacza – Ceron posiada bardzo rzadką dla muzyków industrial cnotę – dystans do samego siebie i tematyki, po której się porusza.

10.

Po kilkunastu latach przerwy do tworzenia muzyki niespodziewanie wraca Maurizio Bianchi. Pierwsze trzy płyty, które wydaje, prezentują zupełnie inną niż wcześniej wizję muzyki – pełną natchnienia, delikatną, spokojną. Trochę zbyt delikatną i kiczowatą, przypominającą koszmar wtórności dzieł amerykańskich minimalistów, kiedy wsłuchiwanie się w ten sam ton przez dziesiątą minutę doprowadza do szewskiej pasji. Na płycie *Colori* (1998), składającej się właśnie z takich powtórzonych tonów i przetworzonych anielskich głosów, wydających z siebie jedną nutę, wyklada swoją koncepcję muzyki jako koloru, koloru jako odbicia jego duchowości. Sam nazywał te prace „akwarelami”. Rzewne melodie wygrywane na takich instrumentach jak lira, przykrywają ambientowe pejzaże, przypominające przysłowiowe jelenie na rykowisku i muzykę relaksacyjną z wind.

Po „Trylogii Kolorów” Bianchi powrócił do swoich eksperymentów, rezygnując oczywiście z techniki lat 80., choć nadal realizując muzykę w stosunkowo prosty sposób. Najwięcej uwagi poświęcił współpracy z innymi artystami, ale nie zaprzestał też kariery solowej. *M.B. Plays The Clockwork Orange* (2003) to płyta przede wszystkim dla miłośników płądrofonii, muzyka prosta i hipnotyzująca. Bianchi co sekunda zmienia sample, tworząc emferyczny kolaż mający bardzo szerokie i różnorodne źródła – od ścieżki z filmu Kubricka przez Franka Sinatrę po najsłynniejsze walce i symfonie klasyczne. Wszystko to jest tak proste, że trudno się nie zastanawiać, czy nie aż zbyt proste. Jest to album bez początku i końca, wolny od wszelkich skojarzeń. Mimo, że trudno znaleźć muzykę tak bardzo zakorzenioną w innej muzyce, ta płyta jest oderwana od wszelkich związków z przeszłością – swoim radykalizmem Bianchi przebił płądrofonię. Wydana w tym samym roku (2003) *Antarctic Mosaic* jest złożona z fragmentów najsłynniejszych symfonii (usłyszymy Dvoraka, Haydna, Vivaldiego) przemieszanych z analogowymi hałasami wydawanymi przez sentyzytor Bianchiego i najprostszy elektromagnetycznymi falami Hertza. Bianchi nazywa tę metodę „komponowaniem fragmentów”. Właściwie to ścisła kontynuacja pomysłów wykorzystanych na płytach Sacher-Pelz, tylko przetwarzane dźwięki nie są już tak nieprzyjemne, a za to bardziej delikatne i miłe dla ludzkiego ucha. Bianchi przestał być twórcą industrialnym, teraz wziął się za opisywanie Antarktyki – jedynego miejsca nietkniętego przez ludzką kulturę – i chciałby, żeby umysł jego odbiorcy był taki sam, jak ta wiecznie zamrożona ziemia. W 2009 roku Maurizio Bianchi znowu odchodzi z przemysłu muzycznego.

11.

Przez cały 2009 rok wszyscy wielcy futuryści, z Marinettim na czele, przewracali się w grobie. Nie męczył ich pewnie sam fakt, że ich twórczość można było zobaczyć w prawie każdym muzeum na świecie, zawsze marzyli o jak największym rozgłosie. Rozgłos – tak, ale w muzeach? Ale czy futuryści przeżyliby wystawianie swoich dzieł po tylu latach, kiedy nie ma w nich już nic nowego? Wyobrażam sobie raczej zebranie,

na którym starzy futuryści dokonują samokrytyki i niszczą swoje dzieła. Potem albo oddają pędzel nowym, młodszym artystom, albo starają nadać się za duchem czasu. Czy wypada tak bezczęścić pamięć artystów i po stu latach wystawiać w muzeach ich prace? Całkowitym brakiem szacunku są konferencje naukowe poświęcone futuryzmowi, wykłady gdzie akademicy we frakach, nie daj Boże z wąsem, opowiadają bardzo mądre rzeczy o futuryzmie z perspektywy całego wieku. Marinetti co prawda też był członkiem Włoskiej Akademii, ale na specjalną prośbę Mussoliniego. Wygłaszał tam pełne wigoru hymny pochwalne na rzecz Włoch, czyli inaczej rzecz biorąc, na temat swoich futurystycznych idei.

Najbardziej zdumiałaby ich występy w Museum of Modern Art w San Francisco, gdzie wyciągnięto z lamusa *intonarumori* i wręczono je współczesnym artystom. Dźwięki stworzone przez Russolo ponownie powróciły na scenę w takiej samej formie jak prawie sto lat temu. Utwory na *intonarumori* napisali między innymi Blixa Bargeld, John Butcher, Mike Patton i Elliot Sharp. W San Francisco nikt nie rzucał w stronę artystów warzywami i owocami, występ nie był ani trochę zakłócany. „Co się stało?” – musieliby myśleć futuryści – „czy nasza sztuka stała się aż tak nudna?”. Występy zostały przyjęte w ciszy i spokoju, a podsumowane były brawami. Przecież „my Futuryści nie boimy się gwizdów, lecz tylko lekkomyślnych przytakiwań. Nie prosimy o oklaski tylko o to, żeby nas wygwizdać”.

Nie byliby może zawiedzeni skromną płytą, wydaną jako hołd dla Lugiego Russolo – *Manifesto Rumorarmonico Post Futurista* (2008). Swoje utwory zaprezentowali tutaj najwięksi przedstawiciele muzyki postfuturystycznej: Sacher-Pelz, Merzbow, Gerard X Jupitter-Larsen i Rapoon. Maurizio Bianchi reaktywował na krótki czas swój najstarszy projekt, jego nowe utwory... nie różnią się specjalnie od starych. Są o wiele bardziej wyraźne, z łatwością da się odróżnić poszczególne hałasy. Ale to nie jest już stary, dobry Sacher-Pelz, z którego bił powiew świeżości. Najbardziej radykalny utwór (i taki, jaki najbardziej spodobałby się futurystom) zaprezentował GX Jupitter-Larsen. Jego tytuł zawiera w sobie bardzo trudne pytanie – *What of the Future Futurists?* Kto ma na nie odpowiedzieć? I czy któryś z opisanych przeze mnie artystów chociaż spróbował swoją muzyką na nie odpowiedzieć?

Marinetti mangia gli spaghetti
Giorgio de Chirico beve cappuccini
Momus – Giapponese a Roma

Filip Lech

Ilustracje: Julia Strzezińska

Bibliografia:

- Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- F.T. Marinetti, *Critical Writings*, tłum. Doug Thompson, Farrar, Straus and Giroux, Nowy Jork 2006.
- Gershom Scholem, *Mistyryzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. Ireneusz Kania, Aletheia, Warszawa 2007.
- W.H. Auden, *Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, Warszawa 1987.

Sciajino

Domenico Sciajino – wywiad

Domenico Sciajino ukończył Królewskie Konserwatorium Muzyczne w Hadze na kierunku kontrabas oraz kompozycji wokalne, instrumentalnej, akustycznej i elektronicznej, jest, w moim odczuciu, najlepszym reprezentantem włoskich poszukiwań dźwiękowych... Zajmuje się programowaniem dźwięków, ich natychmiastowym przetwarzaniem oraz rozmieszczeniem w przestrzeni. Sciajino, niczym ruchome akuzmonium, podróżuje we własny, osobisty sposób, zarówno jeśli chodzi o metody, jak i o środki, znajdując się zarazem w pobliżu i w dystansie względem świata akademickiego – krótko mówiąc, jest to muzyk idealny.

„Nie czułem się nigdy kompozytorem, tak jak nie czułem się improwizatorem czy jazzmanem. Mogłem utrzymywać pewne związki z każdą z tych dziedzin, lecz nigdy nie były to związki ścisłe. Dziedziny te były dla mnie przestrzenią, w ramach której mogłem poruszać się i eksperymentować. W moich wielkich i zróżnicowanych poszukiwaniach wciąż próbuję różnych ścieżek, bez jednoznacznego przypisania do tego czy innego kręgu.”

Dźwięk przetwarzany jest przez algorytmy opracowane przez Sciajino i zaprogramowane w specjalnym języku programowania, Max/MSP, który powstał w IRCAM-ie w Paryżu i w dalszym ciągu rozwijany jest przez programistów na całym świecie. Tak więc, w przeciwieństwie do wielu, którzy czynią z elektroakustyki formę poszukiwań bez pytań o cel kompozycji, Domenico jest wyjątkowo zaangażowany w to, co komponuje i zamierza skomponować, właśnie z tego powodu, że jest nie tylko kompozytorem, ale także informatykiem. Opanowanie umiejętności programistycznych było dla niego drogą do nośnych (w znaczeniu historycznej siły) kooperacji z Clarencem Barlowem, Miklem Barkerem, Joelem Ryanem czy Alvinem Curranem.

Urodziłeś się w Turynie, który jest miastem przemysłowym. Wydaje mi się, że to miejsce miało pewien wpływ na twoje podejście do działalności twórczej, co można zauważyć na przykład w układzie twojej strony internetowej, gdzie widać numery domów wiszące nad domofonami, elementy przemysłowe, rozmaite urządzenia, koła zębate, itp.; wszystko to rzuca się w oczy odwiedzającą twoją stronę. Twoje muzyczne dorastanie, jak podejrzewam, rozgrywało się właśnie w tym mieście... Jakie były twoje pierwsze wprawki, ćwiczenia, eksperymenty?

Moje pierwsze turyńskie wprawki miały niewiele wspólnego z elementami industrialnymi tego miasta. Ikonograficzna

koncepcja intro na mojej stronie (www.headroom.ws/slice1), o której wspomniałeś, powstała jako konsekwencja mojego projektu *New Skins for Old Bones*. To dobrze brzmi po angielsku, a znaczy po prostu „nowe skóry dla starych kości”. Jestem bardzo zainteresowany procesami na polu twórczości artystycznej, a maszyny, razem ze swoimi mechanizmami, symbolizują właśnie te procesy, które są starymi kośćmi, rozumianymi jako konstrukcje nośne. Każdy w swojej współczesności i podmiotowości stara się nadać nową formę temu, co tak naprawdę zawsze istniało: potrzebie wyrażenia i bycia zrozumianym.

Zastanawiam się nad wyjątkowością twojego rozwoju jako muzyka; siła twoich kompozycji zdaje się tkwić w interakcji pomiędzy improwizacją czy też kompozycją instrumentalną a przetwarzaniem ich w czasie rzeczywistym. Duże znaczenie miały grupy znajomości z „kolegami” z branży – Luc Hotkamp, jeśli się nie mylę, był pierwszym odkrywcą twoich możliwości. Czy wciąż istnieje porozumienie dźwiękowe między wami? Czy proces komponowania Wooden Chips można nazwać laboratorium/warsztatem dźwiękowym dla wzajemnych poszukiwań?

Z pewnością poznałem Luca w momencie dużego zamieszania. Graliśmy w duecie, ja na kontrabasie, a on na saksofonie tenorowym, bez żadnej elektroniki. Improwizowaliśmy razem godzinami, w salach prób w konserwatorium, dopóki nie wyrzucali nas woźni za przeszkadzanie naszym kolegom z sąsiednich sal, pracujących nad Bachem czy Beethovenem. W tym czasie ja uczyłem się kompozycji oraz muzyki elektronicznej i, podchodząc do zadania w sposób bardzo sceptyczny, starałem się połączyć ze sobą wszystkie te aspekty muzyki, które były najbliższe mojemu sercu, a zarazem zdawały się być sobie przeciwstawnymi: kompozycję z improwizacją czy też dźwięk akustyczny z dźwiękiem elektronicznym.

Pewnego pięknego dnia Luc pokazał mi swój komputer Atari i skrypty, jakie pisał w Basicu, żeby przetwarzać dźwięk ze swojego saksofonu. W ten sposób otworzył się przede mną zupełnie nowy świat. Był to początek lat 90., laptopy, jakich używamy dziś, były dopiero opracowywane, a my stawialiśmy nasze pierwsze, nieco przyciężkie kroki, taszcząc na scenę swoje nieporęczne komputery jako wsparcie naszych występów. *Wooden Chips* było pierwszym kawałkiem, w którym przetwarzałem dźwięk w czasie rzeczywistym z użyciem komputera. Zamiast: „warsztat dźwiękowy do wzajemnych poszukiwań”, powiedziałbym, że była to praca wyjątkowo konceptualna i ustrukturyzowana, w której jednak przewidziane były części „otwarte”, co pozwalało pojawić się elementom ludzkim

i emocjom, które tworzyły rodzaj dialogu czy debaty z mechanicznym przetwarzaniem dźwięku przez komputer.

Czytałem, że twój nauczyciel kompozycji w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Hadze, Gilius van Bergen, pozwolił ci przeskoczyć pewnego rodzaju barierę, pozwalając zapomnieć całą serię uprzedzeń. Dzięki jego metodzie bardzo istotne stało się dla ciebie przeświadczenie, że nie ma inspiracji, a istnieje tylko pomysł. Co i w jaki sposób na ciebie wpłynęło, kształtując ciebie i twoją formae mentis?

Podstawową sprawą jest rzeczywiście to, co zacytowałeś i co już kiedyś mówiłem – u podstaw komponowania znajduje się pomysł, a nie inspiracja. Oczywiście, żeby mieć jakiś pomysł czy przesłanie, trzeba znać, kochać, nienawidzić, cierpieć, cieszyć się... Ale przede wszystkim: wybierać.

Na twojej stronie internetowej przeczytałem o nowej instalacji konceptualnej. Nazywa się *Espiral* (www.headroom.ws/slice1/espiral/espiral.html). Wydaje mi się to idealnym sposobem skrócenia istniejących, naturalnych odległości między dźwiękiem analogowym i cyfrowym. *Espiral*, z tego, co czytałem, jest pewną konceptualną siłą o – powiedziałbym – nieludzkim charakterze! Jest to coś, w czym chciałbym współuczestniczyć już *TE-RAZ!* Uważam, że zasługuję, wraz z czytelnikami, na krótki opis tego projektu. Czy ma to przypadkiem związek z tym, o czym wspominałeś w wywiadzie ze stycznia 2002 dla „AllAboutJazz”? Powiedziałeś wtedy:

„moim następnym projektem będzie umieszczenie muzyki elektronicznej w drewnie, w dosłownym znaczeniu...”.

Brawo, zgadłeś! Masz mnie! *Espiral* powstał jako efekt poszukiwania nowego związku pomiędzy instrumentem, na którym uczyłem się grać, czyli kontrabasem, a moimi próbami w dziedzinie kompozycji i elektroniki. Może nie chodzi tu o „elektronikę” rozumianą jako „efekt”, tak jak w *Wooden Chips* lub w *Iter*, ale jako element wchodzący w symbiozę o charakterze morfologiczno-tembrycznym z instrumentem. W *Espirale* jest kontrabas, który gra sam, bo w jego strukturę „uderzają” fale dźwiękowe o najniższej częstotliwości, generowane elektronicznie. Powstały w ten sposób dźwięk jest przetwarzany i rozmieszczany na podstawie napisanych przeze mnie algorytmów. Następnie jest rozproszony za pomocą wielokanałowego systemu głośników, które rozprzestrzeniają ciągle powstający dźwięk w czasie rzeczywistym.

Performance audiowizualny Objectable (www.headroom.ws/pdf/obj.pdf) jest chyba pierwszym, przy którym współpracowałeś z Barbarą Sansone. Czas sprawia, że trudna z początku współpraca między ludźmi nabiera określonego charakteru, gdy niektóre z możliwych opcji okazują się decydujące.

Barbara stworzyła także twoją stronę internetową.

Ta relacja o charakterze zawodowym wy-

daje mi się naturalna, symbiotyczna i doskonała. Co jeszcze niezwykłego przydarza się wam podczas pracy?

Wciąż się wymieniamy i wspieramy – zarówno, jeśli chodzi o pomysły, jak i o sprawy techniczne. W tym momencie *Objectable*, wraz z niektórymi swoimi odnogami, pozostaje głównym projektem, którym się wspólnie zajmujemy. Od dłuższego czasu rozmawiamy o połączeniu sił na rzecz interaktywnych projektów dostępnych przez internet. Mamy pewne pomysły, ale brakuje nam czasu. W każdym razie, Barbara udostępniła na swojej stronie jedno ze swoich dzieł (*AbstractActions*: www.headroom.ws/slice0/performance/start.html), w którym łączy operacje we flashu z różnymi dźwiękami nagranych przez muzyków. Ja już wysłałem swoje dźwięki, czekamy na resztę, w tym na ciebie...

W wielu pracach, które powstają z inspiracji postacie'owskich dostrzegam milczącą pewność, również u muzyków, których bym o to nie podejrzewał. Jakiś czas temu słuchałem Caetano Veloso wyko-

nującego bardzo „gładką” piosenkę (Michelangelo Antonioni), śpiewał w niej: „wizja ciszy... pusty kąt... strona bez słów... litera zapisana ponad obliczem w kamieniu i parze... miłość, bezużyteczne okno...”. Co można o tym powiedzieć czy też pomyśleć? Przecież to wszystko ulotne, nierzeczywiste, intymne i silnie nacechowane przestrzenią obrazu. Czy masz w sobie jakąś „niezdolność” do słuchania utworów odległych gatunkowo od jazzu, muzyki współczesnej, rocka, mówiąc krótko, utworów nieskażonych przez niekonwen-

cjonalność? Czy jest to faktycznie tak dziwne, czy też to ja jestem dziwny, jeśli uwielbiam także Rettore lub Bersanię? Czy powód tej różnicy między nami tkwi w twoim geniuszu?

Nie rozmawiamy o „moim geniuszu”, bo to mi załatuje drzwi. W każdym razie, właściwie nic tu nie powiedziałeś: prace Caetano Veloso są wysokiej jakości, tak jeśli chodzi o teksty, jak i muzykę czy aranżacje. Piękno jego muzyki pozwala na uczynienie jej miłą dla bardzo szerokiej grupy odbiorców – od tych najbardziej wymagających po tych najbardziej „beztroskich”. Z pewnością to jednak nie jest muzyka lekka, choć dla mnie termin ten nie brzmi obraźliwie. Przeciwnie, lekka muzyka ma z pewnością pewien potencjał wywoływania emocji i wywierania wpływu na wielu ludzi, w tym na ciebie, co sam przed chwilą przyznałeś, jeśli chodzi o Rettore i Bersanię. Na mnie nie wywiera takiego wpływu i z pewnością nie ma to wiele wspólnego z geniuszem, myślę, że raczej chodzi o wiek, gusta i doświadczenia życiowe.

Nigdy bym sobie nie pozwolił na drwiny z ciebie. W twoim utworze pt. *Broken Bridge* widzę trzy tropy. Jeden prowadzi mnie do Fernando Grillo, drugi do taoistycznej wizji dźwiękowej Giacinto Scelsiego, trzeci zaś do superstatycznych obrazów Marka Rothko. Pomimo to, bardzo dobrze widoczna jest twoja radykalna interwencja w strukturę instrumentu akustycznego, na którym



z powodu bardzo poważnych chrząstkowych zwyrodnień nie możesz grać (formalnie rzecz biorąc), co przywołuje mi zawsze na myśl postać wielkiego kontrabasisty Petera Kowalda, nawet jeśli tego nie dostrzegam w *Broken Bridge*. Jak powstał ten utwór? Tytuł oznacza „Zepsuty most” i jeśli dobrze pamiętam, ma to konkretny związek z nieprzewidzianymi wydarzeniami w trakcie nagrywania, prawda?

Ten utwór powstał w efekcie pogłębionych badań nad technikami wykonawczymi, które miały bardzo określony cel – sprawić, że wyłoni się to, co niewyraźne, a zatem wszystko to, co zazwyczaj odczuwa tylko osoba grająca na kontrabasie, z racji tego, że jej ciało jest w kontakcie z instrumentem. Zamyśliłem taki, aby wywrócić plany, jak na fotografii – nie skupiać się na tym, co widać na pierwszym planie, lecz na tym, co w oddali. Oczywiście w tym projekcie poza technikami wykonawczymi „zaangażowane były” także specjalne techniki nagrywania i próbki dźwięku, badane *ad hoc*. Tytuł całego CD miał brzmieć *Unexpressed*, ale ostatecznie tylko jeden utwór tak się nazywa. Zamiast tego wybrałem tytuł *Broken Bridge*, co odnosi się do słyszalnego pęknięcia mostka, do którego doszło, gdy grałem za pomocą dość nietypowej techniki z użyciem dwóch smyczków. To wydarzenie-tytuł było nieprzewidywalne, jak również wyjątkowo pasujące jako metafora mojego sposobu używania instrumentu od tego momentu.

Kiedy po raz pierwszy usłyszałem *Right After*, dostrzegłem unoszącego się nad tym Charliego Parkera i klasykę bebopu. Gdy później słuchałem tego utworu, zmieniłem jednak swoje nastawienie. Jest to praca naprawdę wielce spójna, niezwykle udana i posiadająca głębię artystyczną. A przecież mówimy o improwizacji elektronicznej! Jeśli się nie mylę, to istnieją tu pewne części napisane lub przewidziane, podobnie jak w muzyce improwizowanej w ogóle? Z pewnością między tobą a Giuseppe Ielasiem istnieje dojrzała relacja muzyczna, jak np. w *A.I.R.S.*

Z Giuseppe często razem gramy, byliśmy na różnych trasach koncertowych poza Włochami czy Europą i łączy nas sporo projektów. To tłumaczy siłę i spójność naszego duetu, ale z pewnością istotna jest również pewna doza komplementarności, połączonej z nieustającą konfrontacją naszych poglądów na to, co robimy, i na kierunki, w jakich się poruszamy. W *Right After*, mimo że improwizacja jest elementem dominującym, nie brakuje elementów, które możemy nazwać złożeniami, ponieważ przed i po każdym nagraniu rozmawialiśmy, zgłaszaliśmy propozycje i sugestie, dokonywaliśmy wyborów, itp.

Twoje zainteresowanie doświadczeniami z pogranicza różnych dziedzin artystycznych przejawia się w pracach bardzo zbliżonych koncepcyjnie do *performance'u*. Często nasze spotkania, jeśli spojrzysz na nie z perspektywy minionego czasu, w taki czy inny sposób dotyczyły włoskiego futuryzmu. Dla mnie to najważniejszy powód, dla którego czuję się dumny jako Włoch: Włochy jako ojczyzna pierwszej awangardy... i to jakiej!!! Chciałbym powiedzieć, że wpływ tego ruchu na twój dorobek wydaje mi się oczywisty, zarówno, jeśli chodzi o instalacje, jak i inne dzieła, a zwłaszcza w szczególny sposób w audiowizualnym *performance'ie* King Cycle on Italian Futurism z 1997 roku.

King Cycle... to praca poświęcona właśnie futuryzmowi, co podyktowane było szacunkiem, jakim darzę ten ruch za towarzyszące mu nadzwyczajne intuicje na polu sztuki. Odkryłem ten ruch w momencie, w którym, od dłuższego czasu czując się „sierotą”, poszukiwałem „ojców” pośród Włochów. Swojego rodzaju kontakt i porozumienie z nimi pozwalało mi rozumieć, odkrywać i rozwijać elementy mojej własnej pracy. Nie utożsamiam się z zaangażowaniem tego ruchu w rozwijanie kulturowej twarzy faszyzmu. Było to jednak zaangażowanie dotyczące schyłkowego i mniej płodnego okresu futurizmu, który we wczesnych fazach wiedział, jak rozwijać swoje innowacyjne pomysły i intuicje. Takie zjawiska, jak zerwanie ze sztywnymi konwencjami w sztuce, zaangażowanie widza przez odwołanie do wszystkich aspektów aparatu percepcyjnego, poszukiwanie nowych form i konstrukcji, a także podniesienie „hałasu” do statusu „dźwięku”, pozwoliły na wielkie innowacje w dziedzinie muzyki. Wszystko to zdarzyło się dziesiątki lat przed pojawieniem się francuskiej szkoły muzyki konkretnej, partytur graficznych Stockhausena i te(rr)oryzowania Cage'a na temat związku między ciszą a dźwiękiem.

IXEM... Co to i dlaczego?

Potrzeba działań zbiorowych wielokrotnie pojawiała się w moich rozmowach z innymi muzykami i ekspertami. Było więc dla mnie prawie oczywistą konsekwencją powołanie narodowego kolektywu IXEM (Italian eXperimental Electronic Music). Celem naszym jest wywołanie konstruktywnej konfrontacji pomiędzy różnymi muzykami. To, co nas łączy, to zainteresowanie eksperymentowaniem w muzyce i trudności, jakie napotykamy, rozpowszechniając swoje prace w kraju. Wziąwszy po uwagę nasze rozmieszczenie na całym terytorium kraju, postanowiłem nawiązać kontakt poprzez forum internetowe. Szybko zorientowaliśmy się, że jest nas wielu i że mamy w sobie chęć zmienienia pewnych prawidłowości – zamiast ciągle walczyć w pojedynkę, postanowiliśmy a) zainicjować kolektywną i spójną akcję, która w swojej zróżnicowanej stylistyce przedstawia rzeczywistość taką, jaka jest – żywą i twórczą; b) podjąć konieczne kroki, by docierać bezpośrednio do odbiorcy, uwalniając się od tych spośród animatorów kultury, organizatorów, krytyków i dyskografików, którzy w sposób sztuczny nas „filtrują”.

Chcielibyśmy nawiązać możliwie bezpośrednie połączenie z odbiorcami; nie tylko tymi zainteresowanymi, którzy tak czy inaczej by do nas dotarli, ale także z resztą, by przypomnieć im (niezależnie od tego, czy im się podobają nasze prace czy nie), że istnieje także wolny, twórczy i aktywny sposób słuchania muzyki. Rozumiemy go jako przeciwieństwo tego biernego podejścia, które polega na podążaniu za wyborami innych, często służącymi celom pozamuzycznym i narzuconymi nam w niejasny sposób. Początek rozmów nad zmianą dynamik, które opisałem, pozwolił nam zwrócić uwagę na problem „zachowania”, który dotyczy nas samych, muzyków. Niestety, zdarza nam się często, w sposób mniej lub bardziej nieświadomy, wspierać te same dynamiki, które bezpowrotnie wpłynęły na / zniszczyły system rozpowszechniania innych „gatunków” muzycznych, takich jak muzyka klasyczna, współczesna, jazz, pop czy rock (wymieniam tu tylko te „oficjalne” gatunki).

Wypracowanie pewnej dojrzałej świadomości zbiorowej i dalsze świadome działania w dziedzinie rozpowszechniania naszych prac to z pewnością ważne punkty, którymi zajmują się osoby współpracujące z IXEM-em. Dlatego zajmujemy się organizowaniem różnych akcji na terytorium Włoch, w tym między innymi stworzeniem strony internetowej (www.ixem.it), wydaniem kompilacji, na którą składają się prace wszystkich uczestników, i ogólnokrajowym spotkaniem-festiwarem, na którym będziemy mieli okazję poznać się lepiej i zaprezentować naszą muzykę na żywo. Pod adresem <http://it.groups.yahoo.com/group/ixem> można się zapisać do forum internetowego, które jest miejscem niemoderowanej dyskusji i ma służyć wszystkim tym, którzy chcą poszerzyć swoją wiedzę o współczesnej sztuce eksperymentalnej. Nie jest wykluczone, że grupa ta może mieć bardzo zróżnicowany skład, ale jest to dobre zjawisko, z rozmów i sporów bowiem powstają pomysły i synergia. Szczególną uwagę zwraca się na formy kontaktu pomiędzy technologią (cyfrowe), światem rzeczywistym (analogowe), dźwiękiem i wyobraźnią. Tematy rozciągają się od refleksji estetycznej, przez problematykę techniczną, wzajemną opiekę i pomoc, aż po promocję nowych pomysłów i wydarzeń.

Właśnie w tym wirtualnym miejscu omawiamy organizację naszego pierwszego „realnego” spotkania, do którego dojdzie dzięki wsparciu ze strony kolektywu Kostruendo/ARK (www.inventati.org/ark), stworzonego przez studentów z wydziału architektury na uniwersytecie we Florencji. Obok różnych inicjatyw na polu kulturalnym czy uniwersyteckim zorganizowali także dwie edycje festiwalu muzyki eksperymentalnej Superfici Sonore (Powierzchnie dźwięku), który w tym roku odbędzie się między 25 a 27 czerwca 2003. Chłopaki i dziewczyny z kolektywu Kostruendo w ciągu dwóch edycji z zaangażowaniem i entuzjazmem rozwinęli na tyle swoje umiejętności organizacyjne, że udało im się przyciągnąć sporą widownię i zapewnić wysoką jakość artystyczną festiwalu. Bez problemów się porozumieliśmy i w efekcie IXEM oraz Kostruendo organizują trzecią edycję Superfici Sonore. Będą to trzy dni muzyki, instalacji, spotkań i debat, a przede wszystkim dobra okazja do poznania i usłyszenia na żywo muzyki osób współpracujących z kolektywem IXEM. Spotkamy się także po to, aby wspólnie porozmawiać o naszych przyszłych działaniach.

Wywiad przeprowadził **Francesco Calandrino** w 2003 roku.

Tłumaczenie: **Krzysztof Rowiński**

Wersja oryginalna znajduje się na stronie
www.succoacido.net/showarticle.asp?id=262.



Ciągła migracja między rejestrowaniem i tworzeniem

Nagrania terenowe są dla mnie materiałem dźwiękowym. Nie reprezentują niczego innego, niż tylko swoją dźwiękową naturę (ani obrazu, ani uczuć z nimi związanych). Dlatego mogę nimi „manipulować”, ale to działanie nie jest pozbawione etyki. Czuję, że muszę uszanować źródło dźwiękowe i opracowanie materiału powinno wynikać z natury tego źródła.

Pod tą deklaracją Giancarlo Toniutti mógłby chyba podpisać się także dwóch pozostałych bohaterów tego artykułu: Luca Bergero nagrywający jako Fhieval oraz Adriano Zanni, który w swojej działalności artystycznej używa pseudonimu Punck. Oprócz kraju pochodzeni całą trójkę łączy wykorzystywanie w swojej muzyce nagrań terenowych oraz dźwięków wydobywanych z przedmiotów (czy to naturalnych, czy też codziennego użytku).

Toniutti

Urodzony w 1963 roku Włoch graniem zajął się mniej więcej w wieku 14 lat. „Duży wpływ miała na mnie niemiecka muzyka elektroniczna z tego okresu, jak i nieco wcześniejsza. Tak zwana *Kosmische Musik* (Schulze, Schnitzler, Cluster, itp.) a także eksperymenty Briana Eno.” Nieco później nowych pomysłów dostarczyło mu zetknięcie z twórczością Maurizio Bianchiego, Vivenzy, The New Blockaders. Równocześnie Toniutti interesował się coraz bardziej światem muzyki akademickiej, m.in. kompozycjami Iannis Xenakisa, György Ligetiego, Luigi Nono.

Najwcześniejsze utwory z lat 1981-1984, wydawane wtedy własnym sumptem na kasetach, zostały w 2009 przypomniane w retrospektywnym boksie *The Early Tapes Period*. W latach 80. muzyka Toniutti pojawia się na licznych składankach, w tym kilku wypuszczonych przez Broken Flag. Pod tą banderą ukazał się też w 1985 roku album *La Mutazione* – „to była dwueta-powa praca, która zaczęła się od idei (będącej konsekwencją wcześniejszych działań z taśmami, elektroniką, dźwiękami naturalnymi, hałasami), a potem rozwinęła się w coś bardziej złożonego, dzięki dodaniu po ośmiu miesiącach do pierwszej wersji elementów ze źródeł elektroakustycznych, znalezionych taśm, radia, nagrań terenowych, loopów itd.” Muzyka zawarta na tym albumie,

zresztą jak cała twórczość Toniutti, to bogate, gęste kolaże, długie kompozycje, których siłą jest przede wszystkim wytwarzanie atmosfery, wciąganie słuchacza w pewien stan, gdzie mniej liczy się dramaturgia i prowadzenie narracji. Na pewnym poziomie uogólnienia ten opis pasuje także do muzyki dwóch dalej omawianych artystów.

1986 rok to kolejna płyta wydana nakładem własnym – *Epigènesi*, potem takie inicjatywy będzie grupować szyld Edition Panseri Editore. Pod jego różnymi odmianami ukazały się trzy duety: w 1990 roku *Kulák (Camma)* z Conradem Schnitzlerem, w 1993 *Tahta Tarla* z Andrew Chalkiem a w 1997 – **KO/USK-* z Siegmarem Fricke. Inne kolaboracje Toniutti to projekty Airthrob In (z Tiziano Dominighinim) oraz Pàroksi-Èksta (z bratem Massimo, Giulianą Stefani i Daniele Pantaleonim). Dziesięć lat minęło nim ukazał się kolejny album – *Ura Itam Taala' Momojmuj Löwajamuj Cooc-naja*, po którym już w roku następnym wyszedł *Qwalsamti-mutkw?Italuc'ik*. Na pierwszym z nich źródłem dźwięków był dzwon i metalowy pylon, nagrane w naturalnym otoczeniu – na szczycie góry, wraz z wszelkimi przypadkowymi odgłosami. Na płycie z 2008 roku pojawia się wymyślony przez Toniutti instrument, *rattle-harp*, który składa się z płaskiego kawałka metalu, do którego przymocowane są struny, druty, kawałki drewna. Podobnie jak projekt z Frickem, gdzie za całe instrumentarium starczyły kamienie, tak i te nowsze nagrania charakteryzuje tendencja redukcjonistyczna, zawężenie palety brzmień, które tutaj są mroczne, chłodne, odległe.

Oprócz wydawania płyt Toniutti również występuje, jednak z racji poczucia nieadekwatności typowej sytuacji koncertu unika tego określenia. „Byłem bardzo rozczarowany wszelkimi sytuacjami prezentowania, grania muzyki na żywo. Koncert w tradycyjnym sensie wydawał mi się farsową reprezentacją dawnego schematu teatralnego, niewłaściwą dla pomysłów muzyki eksperymentalnej. A nowy obszar instalacji dźwiękowych (który stał się, ogólnie mówiąc, audio artem) dla mnie wyglądał na ograniczony do przeniesienia idei ze sztuk wizualnych na dźwięki. Ja natomiast byłem zainteresowany relacją dźwięku i przestrzeni, można powiedzieć, że z antropologicznego punktu widzenia.” Początkowo (1984-1988) występy nazywał więc *sound-action*, potem stworzył nową formułę: *sound-site*. „Pomysł polega na tym, by obdarzyć przestrzeń dźwiękami i zdefiniować ją dzięki nim. Podobnie jak miejsce traktowane archeologicznie jest określone przez relikty tam znalezione, *sound-site* będą określały dźwięki tam obecne.” W praktyce oznacza to zwykle rozstawienie głośników w otwartej przestrzeni, w dużej odległości od siebie, a czas trwania takiej akcji może rozciągnąć się na parę dni.



Mając na uwadze zdania przywołane na początku, a także deklaracje Toniuttiego, że ważny jest dla niego „dźwięk sam w sobie”, można pomyśleć o podejściu akuzmatycznym sugerowanym przez muzykę konkretną. Jednak sam zainteresowany zapewnia: „Niezupełnie zgadzam się z ortodoksyjnym akuzmatycznym punktem widzenia. Nie chodzi o to, że mam coś przeciwko niemu, ale tak naprawdę, to wydaje mi się on ograniczający. Jeśli chodzi o podejście do nagrań, to może być to chyba najlepsza definicja (o ile definicje są, rzecz jasna, przydatne). Jedynym silnym związkiem, jaki odczuwam z koncepcjami akuzmatycznymi, jest zainteresowanie samym dźwiękiem, bez łączenia go z tym, co widzialne”.

Punck

O rok młodszy od Toniuttiego Adriano Zanni zaczął tworzyć muzykę w latach 90., a jeśli chodzi o nagrania zadebiutował w 2002 roku dwoma wydawnictwami sieciowymi (CDR01-02 oraz *The Forge*) oraz samodzielnie wyprodukowanym CD *Mu*. W tym roku rozpoczął także działalność jego netlabel Ctrl+Alt+Canc Records, gdzie wydawał m.in. własne nagrania: przetykany urywkami z filmów *A Movie Without Images* (2004) oraz *Nowhere Campfire Tapes* (2005). Na tej drugiej płycie znajdziemy zawołany *homage* dla Luka Ferrariego. Krążek kończy utwór *Almost Nothing* – tłumaczenie tytułu kompozycji Francuza *Presque Rien* – gdzie w dwóch odsłonach znajdują się nawiązania do dwóch pierwszych części cyklu Ferrariego. Najpierw odgłosy, które spokojnie można wziąć za pejzaż dźwiękowy chorwackiej wioski, a potem grzmoty burzy. Punck serwuje nam również próbkę humoru w stylu Ferrariego właśnie, tak można postrzegać tytuł otwierającego płytę, nieco „bałaganiarskiego” *Almost Anything*. *Nowhere Campfire Tapes* zostało wydane razem z Afe Records, gdzie w 2007 roku ukazało się miniaturowe (łącznie pięć i pół minuty) *Aube Noir*. W roku 2006 Creative Sources opublikowało album *A Constant Migration (Between Reality and Fiction)*, który zwrócił na Puncka uwagę nieco szerszego kręgu odbiorców i spotkał się z wieloma przychylnymi recenzjami. Jak większość jego muzyki, jest to mieszanka nagrań terenowych (również przetwarzanych), sampli (także mowy), abstrakcyjnych dźwięków elektronicznych pochodzących z laptopa (płynących, delikatnych, czasem o wysokich częstotliwościach) oraz tych tworzonych za pomocą znalezionych przedmiotów. Solową dyskografię artysty zamyka *Piallassa (red desert chronicles)* (Boring Machines, 2008), który do pewnego stopnia stoi w sprzeczności z cytowanym na początku Toniuttim, ponieważ dźwięki coś tu reprezentują. Dokładnie tytułową dolinę, na przedmieściach Rawenny, która była głównym miejscem akcji filmu Antonioniego *Czerwona pustynia*. Dla Zanniego jest to podróż sentymalna, ponieważ miejsce i czas (1964), w którym powstał obraz, to również sceneria jego narodzin. Choć poniekąd jest to poszukiwanie dźwiękowego charakteru miejsca, to nie ma mowy o kronikarskiej dokładności ani reporterskim śledztwie. Hołd złożony reżyserowi i miastu jest twórczym działaniem, kreowaniem z zarejestrowanego materiału nowej, odrębnej całości, a Punck nie stroni też od wplatania zupełnie odmiennych elementów (takich jak łatwo rozpoznawalna gitara).

Zanni udziela się także na polu muzyki improwizowanej, czego przykładami są wydane rejestracje spotkań z Burkhar-



dem Beinsem, Roberto Fegą oraz Fabrizio Sperą (Ctrl+Alt+Canc, 2006) oraz efemerycznego Acustronic Ensemble – kwintetu, w którego składzie znalazł się m.in. Fhieval oraz Luca Sigurtà (AFK Records, 2006). Z tą dwójką Punck współpracował także w swoistej supergrupie włoskiej muzyki elektronicznej Meerkat, która w 2009 roku wydała album *Kapnos*. W tym 10-osobowym projekcie udział brał także duet Logoplasm, z którym Zanni nagrał *Drunk Upon Thy Holy Mountain* (Steola di Maiale, 2008). Włoch tworzy także wideo towarzyszące swoim koncertom, zajmuje się również fotografią. Prowadzi bloga, gdzie publikuje zdjęcia, i jeszcze jednego, na którym pojawiają się czyste (i dokładnie opisane) nagrania

terenowe. Jak można spodziewać się po szefie netlabela, Punck jest bardzo internet-friendly, czego dowodem fakt, że starsze, wydawane w małych nakładach i teraz trudne do zdobycia, nagrania udostępnia za darmo w sieci (wszystkie linki do znalezienia przez <http://punck.net>).

Fhieval

Luca Bergero urodził się w 1980 roku, z muzyką miał do czynienia od dzieciństwa – jako ośmiolatek zaczął uczyć się gry na fortepianie. Potem przez długi czas związany był z techno, czego ślady można odnaleźć na składankach z końca zeszłego wieku w postaci utworów sygnowanych Fievel (od bohatera kreskówki – rosyjskiej myszy, która przybywa do Ameryki). Kiedy poczuł niewystarczalność tej formuły, potrzebę wypracowania bardziej osobistego brzmienia, do pseudonimu dorzucił „h”. Debiut w tej postaci to krótki samodzielnie wydany CD-R *Fluctuazione* (2002), a pełnowymiarowy materiał *Verti di carta* w roku następnym znalazł się w katalogu S'agita Recordings (prowadzonego przez Logoplasm). W tych wcześniejszych nagraniach dominują dźwięki elektroniczne, za które odpowiada syntezator Oberheim OB-12 oraz programy napisane w języku csound. Opublikowane w 2004 roku *No Words on This Blank Page + Monologo [Colline]* jest przykładem metody charakterystycznej dla Bergero (a także dla Zanniego, który był tych dwóch mp3 wydawcą). Nieco szorstkie, brudne, często perkusyjne, punktowe nagrania terenowe są zestawiane z dłuższymi, ciągłymi, rozległymi, czasem wyraźnie cyfrowymi partiami. Jak wspomina

autor: „odczuwałem potrzebę, by połączyć moje elektroniczne wysokie dźwięki (które nadal cenię) z brzmieniem tak konkretnym, jak to tylko możliwe. To chyba wynika z mojej naturalnej potrzeby równowagi, w ten sposób próbowałem ją osiągnąć”. Jeśli zachodzi potrzeba, dla Fhievala nie stanowi kwestii przetwarzanie, oczyszczanie nagrań terenowych – „dbam po prostu o jakość dźwięku”. Kolejne solowe produkcje to *Le Baptême De La Solitude* (petite sono, 2005) oraz dwie wydane przez Afe Records: *Pregghiera Per Una Stella* (2006) i *Pipe Smoking On A Balloon* (2008, reedycja limitowana CD-Ra z 2007 roku).

Podobnie jak Punck, także Bergero nie stroni od improwizacji, dwa fragmenty ze spotkania z Claudio Rocchettim i Lucą Sigurtą, gdzie Fhieval używa nagrań terenowych i przedmiotów, zawiera album *Pocket Progressive* (Creative Sources, 2005). Ten sam skład pojawia się na splicie z Jean-Luciem Guionnetem *Non Solo / Untitled* (Steola di Maiale, 2008). Sigurtà jest najczęstszym partnerem dla Bergero, również podczas występów, które przybierają zwykle formę koncertów laptopowych. Jedno z takich wydarzeń (z 2005 roku) zostało uznane za godne uwiecznienia, *Live at Lab 12 – Part 1: Rev_enf* w 2007 roku wydało Sine3pm. Tej parze towarzy-

zył tutaj Hue, z którym Fhieval współpracował potem przy albumie *Erimos* (Digitalis Recordings, 2007). Była to pierwsza część wymyślonej przez Maurizio Bianchiego i Hue tetralogii, której trzecim ogniwem został wspomniany *Kapnos*. Bergero obrabiał materiał przysłany przez Bianchiego i uzupełniał dodatkami od siebie.

Wspólne działania z Sigurtą to także udźwiękowanie filmów oraz instalacje. Jedną z nich kojarzy się nieco z *sound-site* Toniuttiego: artyści najpierw zebrali dźwięki w niefunkcjonującej fabryce tekstylnej w Pray, by potem wypuszczać je w tę przestrzeń. Starannie opracowali rozmieszczenie głośników, zważając na balans poszczególnych elementów, rozchodzenie się i odbicia sygnału. To również poszukiwanie czasu utraconego, przypomnienie o rzeczywistości, która przemieniała, kiedy odgłosy pracy maszyn były dominującym elementem w życiu codziennym mieszkańców tego małego miasta. Zgodnie z nazwą przedsięwzięcia – *La Fabbrica e la sua voce* (Fabryka i jej głos) – pozwolono przemówić miejscu, którego pierwotne przeznaczenie popadało w zapomnienie. W wersji płytowej (*The Wheel*, Creative Sources, 2008) każdy z tracków

odpowiada jednemu pomieszczeniu.

Mówiąc o swojej twórczości, Fhieval przywołuje artystów zaliczanych do *arte povera* – Mario Merza i Michelangelo Pistoletto. Ten nurt jest dla niego przykładem, jak stosować przedmioty (ich dźwięki) w swoich działaniach. „Bardzo podoba mi się ten sposób, by odnajdywać w «zwykłym» i «prostym» coś potencjalnie kreatywnego”. Jednak uwaga poświęcana obiektom ma też inne źródła:

„Obecnie jestem bardzo zaangażowany w muzykoterapię, gdzie naprawdę każdy przedmiot jest postrzegany relacyjnie, może być obiektem dźwiękowym. To dla mnie bardzo ważne, posługuję się też tym w mojej pracy z ludźmi”. Na marginesie można przypomnieć o cyklu Alessandro Bosettiego *Everyday Objects*, którego impulsem było pytanie, czy przedmioty mają uczucia (por. mój tekst w „G” 13-14). Dla Bergero ważna jest także tradycja myślenia o dźwięku w środowisku naturalnym. „Interesuję się ekologią akustyczną i koncepcją *soundscape'u*, w których nagrania terenowe nie są używane jako oddzielne elementy, a zainteresowanie skupia się na dźwięku przestrzeni w pełnym jego wymiarze. Co zrozumiałe, to podejście jest zupełnie odmienne.”

Piotr Tkacz



Zu – wpływ wody ciężkiej na żywe organizmy

Kiedy przeminęła moda na heavy-metalowe eksperymenty Johana Zorna, wydawało się, że próba mariażu ciężkiego *machismo* z improwizowanym jazzem poniosła porażkę. Mało który gość Warsaw Summer Jazz Days '94 i '99 znosi wtórność kolejnych płyt metalowego Zorna – *Astronome*, *Moonchild* czy *The Crucible*. Zgrane połączenie dwóch wspomnianych rodzajów ekspresji powróciło jednak, i to z nie do końca spodziewanej strony.

Pochodzące z Rzymu trio Zu sformowane w 1997 roku, wzięło swą nazwę od stanu, w którym znajdowało się ono przez

pierwszy okres swojej twórczości. Po spędzeniu długiego czasu w odseparowaniu od świata perkusista Jacopo Battaglia, basista Massimo Pupillo i saksofonista Luca Mai wybrali nazwę oznaczającą po niemiecku „zamknięcie”. Dwuletni czas prób w odcięciu od zewnętrznych wpływów i występów na żywo pozwolił zespołowi wypracować własne, łatwo rozpoznawalne brzmienie, co nie jest zbyt częste w dzisiejszej muzyce rockowej.¹

Muzycy, wywodzący się z punkowo-squatowego środowiska, przywiązani do estetyki D.I.Y.² i etyki spod znaku czarnej flagi, rozpoczęli swoją właściwą działalność od wydania umiarkowanej płyty *Bromio*, po której nastąpiło trzynaście kolejnych albumów grupy, skrajnie różnych, pokazujących chęć poszukiwania nowych rozwiązań dla ustalonej, zastanej jazzrockowej mogiły.

Współpracując z Eugenem Chadbourne'em (*The Zu Side of Chadbourne* w 2000 i *Motorhellington* w 2001 roku), odkrywali na nowo hity Black Sabbath, Kraftwerk i Jamesa Browna w konwencji free improv, a kompozycje Charlesa Mingusa i Alberta Aylera przearanżowali na modę hardcore. W naiwnej formie proponowanej przez Chadbourne'a dostrzec można anarchizujące zacięcie grupy, graniczące z dziecięcym zacięciem wszystkim, co oferuje telewizja i wolna improwizacja. Efekt finałowy jest oczywiście żartem ze snobizmu i *muskularnego* podejścia do muzyki, a całość wydana została przez małą włoską wytwórnię Frelay.

Nie zyskawszy wielkiego rozpoznania w ojczyźnie, Zu wyruszyło w trasy koncertowe po całym świecie³. W trakcie jednej z nich grali jako support dla słynnego holenderskiego The Ex⁴, któremu dedykowane jest następne wydawnictwo grupy – *Igneo*. Wyprodukowane przez Steve'a Albi-

niego⁵, z udziałem Kena Vandermarka w dwóch utworach, pełne galopujących, choć ustrukturyzowanych improwizacji w stylu Yoshidy Tatsuyi i jego Ruins, ukazują rozwój zespołu, który przez *free* uzyskuje podejrzenie taneczną i żywiołową formę. Motywy perkusyjne swoją konwersacyjną otwartością przywodzą na myśl grę Rashieda Alego⁶, a ich powtarzalność nierzadko ociera się o pogański groove, który zdradziecko zakrada się między frazy budowane przez instrumenty Mai i Vandermarka.



Pomysł ten został rozbudowany na kolejnym krążku (*Radiale*, 2004), będącym zapisem współpracy z grupą Spaceway Inc. (Vandermark, Hamid Drake i Nate McBride), na którym psychodeliczno-jazzowej obróbce poddane zostały standardy Parliament i Sun Ra. Brak gitary elektrycznej i równościowe podejście do swojej twórczości w zespole, bądź co bądź, rockowym sprawia, że Zu jest konglomeratem, który wciąż poszukuje nowych rozwiązań w konwencji założonej linear-

nej fabuły utworu. Battaglia, Mai i Pupillo prawie na każdej swojej płycie współpracują z gościnnie występującymi muzykami. Wówczas Zu staje się zapleczem rytmicznym, stwarzającym warunki dla wirtuozerskich popisów Chadbourne'a czy Vandermarka. To właśnie struktura piosenki jest symptomem, dzięki któremu Zu przedstawia się jako grupa rockowa, zanurzona w popularnej estetyce, zaś ciekawość wywołuje konfrontacja ogranej, staroświeckiej barwy z dążeniem do rytmicznych uduźwień, na które decyduje się Zu. Oczywiście, gdy wsłuchać się głębiej w pracę kolektywu, kolejne instrumenty wchodzą w nie do końca spodziewane role – raz to perkusja prowadzi narrację w utworze, a kiedy indziej saksofonista Mai tworzy jedynie podłoże dla dialogu instrumentów Battagli i Pupillo.

Oczekiwania wobec rocka, kładące nacisk właśnie na autonomiczną twórczość, opartą o dźwięki instrumentów uważanych dotychczas za zaplecze dla popisów gitarowych i wokalnych, jest istotne dla publicystyki muzycznej, która chcąc wydusić jeszcze coś z trupa tego gatunku, skupia się na awangardowym metalu. Nurt ten promuje szczególnie The Wire poprzez wspieranie zespołów takich jak OM, Ulver czy Sunn O))), które nie wykraczają jednak w stronę free jazzu (którego żywotność jest również coraz częściej podważana).

Trasę tę wyznaczać może Zu, czego dowodem są kolejne wydawnictwa grupy. *How to Raise an Ox*, nagrane wspólnie z Matsem Gustafssonem, eksploruje niebezpieczne rewiry minimalizmu i kalkulowanego rocka – proponując słuchaczom niecodzienne metra 7/8, 11/8 i 13/8, postępowo systematyzuje improwizacje, a kluczową rolę nadaje całości Pupillo, którego gra miejscami przywodzi tutaj na myśl nowojorską falę no wave⁷, a co za tym idzie – niegdyśszą popularność brzękających gitar Sonic Youth, Jamesa Chance'a, Kurta Cobaina...

Zu musiało więc uczynić krok naprzód – w kolejnym albumie (*The Way of Animal Powers*, 2005) rytm ustępuje miejsca fascynacji poszczególnymi dźwiękami i zaciekawieniu zestawieniem ciszy oraz hałasu. Kolejne kompozycje brzmią tutaj komplementarnie, tak jak zespolone może być brzęczenie muchy lub przeciągły dron. Nie umniejsza tego efektu akustyczne instrumentarium zespołu, którego hierarchia zostaje na tej płycie zupełnie zniesiona, a działania muzyków opierają się na zasadzie całkowitej współpracy i wymienności.

Najwyraźniej słychać to podczas późniejszych płyt koncertowych zespołu (*Live in Helsinki*, 2003 i *Vernal Equinox*, 2006), na których rytm bębna basowego Battagli jest odwzorowywany lub kontrowany przez gitarę basową Pupillo, wywołując wrażenie pełnej synchronizacji. Muzycy twierdzą nawet, że w muzyce Zu nie ma miejsca na *free*, a wszystko podporządkowane jest brzmieniowej całości⁸.

W ten sposób następujące kolejno nagrania Zu z gościnnymi wykonawcami stają się coraz wyraźniej zarysowanym, dwupodmiotowymi dialogami, w których zespół funkcjonuje już nie jako sekcja rytmiczna, ale jako jeden organizm, wykorzystujący jedynie różne narzędzia ekspresji, w zależności od sytuacji kompozycyjnej. Przejawia się to w kolejnym wydawnictwie Włochów – *Identicifiation with the Enemy* (2006). Zostało ono nagrane wspólnie z japońskim kompozytorem Nobukazu Takemurą, tworzącym w całym szeregu gatunków, poczynawszy od muzyki dla dzieci, a skończywszy na współpracy ze Stevem Reichem. Tym razem skupia się on na operowaniu szumami i generowanym elektronicznie hałasem, na który Zu reaguje w skoordynowany, choć mniej agresywny niż zazwyczaj sposób.

Na ostateczne wyzwolenie energii trzeba było poczekać do ostatniego albumu (*Carboniferous*⁹, 2009), wydanego przez wytwórnię Ipecac Mike'a Pattona. Uderza on swoją brutalnością, która momentami narzuca wręcz heavy-metalowy banał. Nie bez kozery Pupillo mówi, że pierwszą inspiracją dla jego twórczości był jakże niedoceniany zespół Kiss¹⁰ (tak, ten od wymachującego językiem Gene'a Simmons'a) – wybuchowa mieszanina ekshibicjonistycznego popisu jest tutaj pełna niekulturalnych schematów metrycznych, a zarazem silnie podporządkowana oczywistym normom gatunku. W tym przypadku jest to heavy-metal, czy jak wolą delikatniejsi – prog rock, co jednak nie mówi za wiele o samej muzyce, która w ramach założonej formy rozbudowuje swobodny język. Na *Carboniferous* zespół wspiera grunge'owy gitarzysta Buzz Osbourne z Melvins i sam Patton, którego Zu wspierało wcześniej podczas trasy.

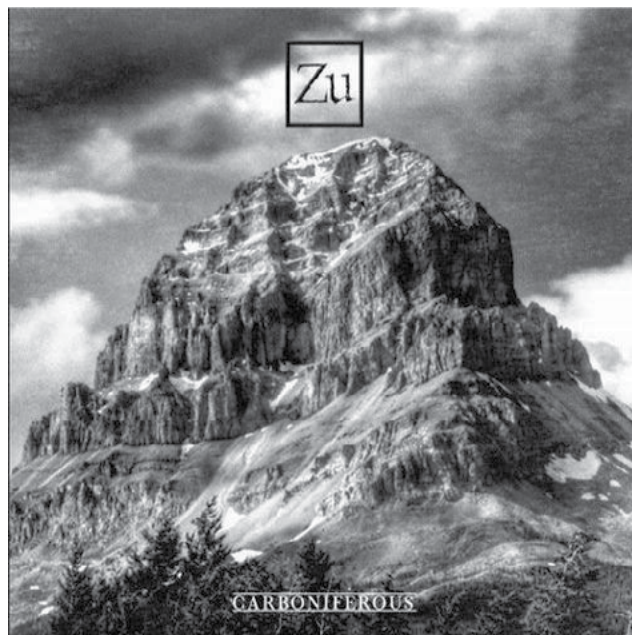
Członkowie Zu funkcjonują również w wielu pobocznych projektach – współtworzyli z gitarzystą Eraldo Bernocchim noise-dubową grupę Black Engine, sam Pupillo działa w supergrupie Original Silence¹¹, członkowie grupy współpracowali również z raperami z Dąlek czy Damo Suzukim, byłym frontmanem niemieckiego Can.

Długie lata poświęcone pracy nad kolektywną improwizacją, nieoglądanie się na funkcjonujące ograniczenia gatunkowe pozwalają Zu brzmieć najzwyczajniej żywiłowo, pomimo złożonej rytmiki i eksperymentalnego podejścia do tworzonej muzyki. Zespół, wywodzący się z Włoch, które nie dysponują obecnie szczególnie rozbudowaną sceną alt-rockową¹², stara się wynajdywać wciąż to nowe rozwiązania, kreując własną tożsamość muzyczną, która – jak na razie – nie znajduje podobnych w okopie rocka.

Zu można było zobaczyć na żywo w Polsce 29 kwietnia, podczas wrocławskiego Asymmetry Festival, który miał miejsce, jak co roku, w klubie Firlej.

Jacek Plewicki

www.zuism.com¹³



Nowości w Bôlt Records:



Antanas Jasenka
„Ancient Songs”
(BR 1005)



Sławomir Kupczak
„Novella”
(BR 1006)



Arturas Bumšteinas
„Heap of Language”
(BR 1007)

- 1 Chyba że właśnie znajdujemy się w Polsce i słyszymy w telewizji „muzykę telewizji nieprzystępną”, wówczas z pewnością przywołamy sobie na myśl postacie Zbyszka-Inferno, Adama-Nergala, Tomka-Oriona i Setha-Patryka.
- 2 Inspirowani zapewne Adamem Słodowym i jego telewizyjnym programem dla młodzieży *Zrób to sam*.
- 3 Do dziś zagrali ponad 1000 koncertów.
- 4 O którym pisał już Tomek Kamiński w „Glissando” nr 10-11/2007.
- 5 Twórca studia Electrical Audio, odpowiedzialny za produkcję ok. 2000 albumów, w większości mało znanych artystów – takich, jak Nirvana, Mogwai i Robert Plant.
- 6 Zmarły niedawno ostatni perkusista współpracujący z Johnem Coltranem (*Meditations*, *Cosmic Music*), nadający później kierunek gwiazdom takim jak James „Blood” Ulmer i Keiji Haino.
- 7 Krótkotrwały nihilistyczny i konfrontacyjny gatunek powstały na przełomie lat 70. i 80. w Nowym Jorku.
- 8 *Rock-a-Rolla*, numer 18, wywiad dostępny pod adresem: <http://ocularonions.blogspot.com/2009/06/dear-zu.html>.
- 9 Po polsku „Karbon” – piąty okres ery paleozoicznej. Trwał od 359,2 ± 2,5 do 299,0 ± 0,8 milionów lat temu. Karbon dzieli się na dwie epoki: mississipp i pensylwan. Jak widać – nie mamy tu do czynienia z lekką muzyką.
- 10 W wywiadzie na www.last.fm/music/Zu/+video/18112619.
- 11 Tworzą ją (oprócz Pupillo) Jim O'Rourke, Mats Gustafsson, Paal Nilssen-Love, Terrie Ex i Thurston Moore.
- 12 Można w tym miejscu ewentualnie wspomnieć yassowego saksofonistę Valerio Cosiego.
- 13 Strona zespołu jest zawieszona do momentu całkowitego zniesienia przymusu i proklamowania równości społecznej.

Jesień'2010:

Kasia Głowicka „Springs and Summers”
„Polish Radio Experimental Studio Revisited”

Zima'2010:

Knittel / Michniewski / Sikora „Secret Poems”
Cornelius Cardew „The Great Learning”

Własną drogą

Muzyka (z) tundry

Odrodzenie kultury Samów, zwanych dawniej Lapończykami, jest przykładem na to, że Europa dopiero zaczyna być odkrywana i jej prawdziwy obraz daleki jest od stereotypowych wyobrażeń. Samowie są jedynym tubylczym ludem Europy i najstarszymi mieszkańcami naszego kontynentu (udokumentowana ciągle obecność od ok. 10 tysięcy lat!), ale dopiero od lat 90. XX wieku zaczynają swobodnie oddychać i odbudowywać swoją kulturę. Zajmowali od zawsze – bo 10 tysięcy lat można uznać chyba za „zawsze” na kontynencie zasiedlonym właściwie dopiero po ostatnim zlodowaceniu – północne rejony dzisiejszej Norwegii, Szwecji, Finlandii i Półwysep Kola w Rosji.

Żyli w ścisłej symbiozie z reniferami, interesującymi rogaczymi zwierzętami, tylko częściowo udomowionymi, dającymi Samom podstawowe produkty: mięso, mleko, skóry i rogi. Stada reniferów, a za nimi Samowie, wędrują także dziś od pastwiska do pastwiska; z tajgi (gdzie zimują), przez tundrę w góry, na letnie pastwiska. Wędrowki reniferów ukształtowały nomadyczne formy pasterstwa. Nieliczne dostępne w tundrze materiały: drewno sosny i świerka, a w górach jedynie drewno i kora brzozy, rogi reniferów, skóry i futro oraz konieczność stałej wędrowki, stworzyły niezwykłą i pełną tajemnic kulturę Samów. Ich składane domy *káta* niczym nie różnią się od *jaranga* Czukczów i... *tipi* amerykańskich Indian Navaho. Co więcej, renifery i amerykańskie karibu to ten sam gatunek! To jednak nic dziwnego, zważywszy na fale migracji ludności azjatyckiej na ląd amerykański, które trwały od blisko 40 tysięcy lat i zakończyły się przybyciem do Ameryki około 5 tysięcy lat temu ludności nazywanej dzisiaj Inuitami. Pewnie dlatego podobni Samom pasterze reniferów, żyją współcześnie od Kanady, przez Syberię, Półwysep Jamalski, po Mongolię i Tuwę. Europejska społeczność Samów liczy obecnie ok. 70 tysięcy osób i posiada parlament, silne organizacje kulturalne i własne media.

Podczas kolejnych wyjazdów na daleką Północ w Szwecji, zapadaliśmy powoli na uzależnienie od przestrzeni tundry, wyrafinowanej prostoty sztuki Samów i ich niezwykłego stylu życia. To, co wiemy, składamy w odpowiedzi na interesujące nas pytania: czy Samowie mają własną muzykę? Na jakich instrumentach grali i w jakim celu? Czym dla Samów jest świat dźwięków? Istnieją trzy klucze do zrozumienia kultury Samów: pierwszy z nich to *eatnigiella* – język matki (czyli „ojczysty”...), drugi to *joik* – praktyka duchowa wykorzystująca dźwięk, trzeci klucz to *duodji* – rękodzieło, czyli sposoby na wykonywanie specjalnych, szamańskich bębnow, charakterystycznych noży, ubiorów i innych wyrafinowanych wyrobów z drewna, skór i rogów.

Goavddis

Samowie są baczniymi obserwatorami otoczenia. Od spostrzegawczości i wyobraźni kiedyś zależało ich przeżycie w tundrze, ale i dzisiaj zdolności te pozostały w cenie. Zauważyli, że rośliny i zwierzęta tego samego gatunku nie są identyczne. W pozaludzkim świecie trafiają się prawdziwe osobowości, i jak to bywa z osobowościami, niełatwo je znaleźć. Magiczny bęben naczyniowy *goavddis* (sam. *goabddav*) buduje się z takich niezwykłych, odmiennych niż inne, części drzew. Są to zgrubienia drzew walczących z rakiem lub innymi czynnikami chorobowymi. Splątanie sło i zaburzenia przewodzenia powodują, że narodziła przypominają wielkie głowy. W przekroju drewno ma skomplikowany przebieg sło, przypominający wysokiej klasy ornament. Taki rodzaj drewna był bardzo poszukiwany jako surowiec do wyrobu eleganckich mebli z tzw. brzozy karelskiej. Rakowatość dotyka wiele gatunków drzew i w naszych lasach spotyka się ją m.in. na brzozach, bukach, czereśniach ptasich, sosnach



Nauczyciel **joiku** Per-Nila Stálka w rozmowie z Anną Nacher podczas warsztatu w Jokkmokk, 2010



i jodłach. Samowie z tego rodzaju narośli wyrabiają swój najbardziej strzeżony skarb – naczyniowy bęben goavddis – ale także przedmioty codziennego użytku jak misy. Na owalnej skorupie z bardzo twardego i zwięzłego drewna, naciąga się wyprawioną skórę ze specjalnego egzemplarza renifera i przygotowuje dwa podłużne, równoległe otwory, tworzące na spodzie misy wygodny uchwyt. Skórę bębna pokrywa się rysunkiem o skodyfikowanej treści i formie, również część drewnianego korpusu pokrywają misternie zdobione, symboliczne przedstawienia z rogu i srebra.

Do uderzania w membranę bębna, trzymanego jedną dłonią, używa się rógowego młotka lub dłoni. Bęben ma tak wiele funkcji istotnych dla Samów, że na pytanie o technikę gry, można spotkać się z zaskakującą odpowiedzią: „słyszałam, że bywa używany jako instrument ale nic mi o tym nie wiadomo”¹. Jedną z nazw nadanych goavddis przez etnografów to „bęben loteryjny”, która pochodzi od bardzo interesującej praktyki odczytywania sposobu poruszania się kościanego znacznika układanego na membranie bębna. Goavvdis można interpretować jako praprawny Global Positioning System (GPS), gdyż kiedyś służył Samom jako subtelny kompas, nie tylko w świecie realnym ale i tym niewidzialnym. Bębny służą samskim szamanom – *noaidi* (sam. *noajdde*) do wchodzenia w trans i szukania odpowiedzi na istotne pytania formułowane przez siebie i przedstawicieli swojej społeczności: „Uderzając w bęben, noaidi wchodzi w stan transu. Droga znacznika po membranie bębna jest interpretowana jako odpowiedź bogów lub bogiń na ludzkie pytania”². Goavddis jest zatem także wehikułem przenoszącym szamanów w inne wymiary.

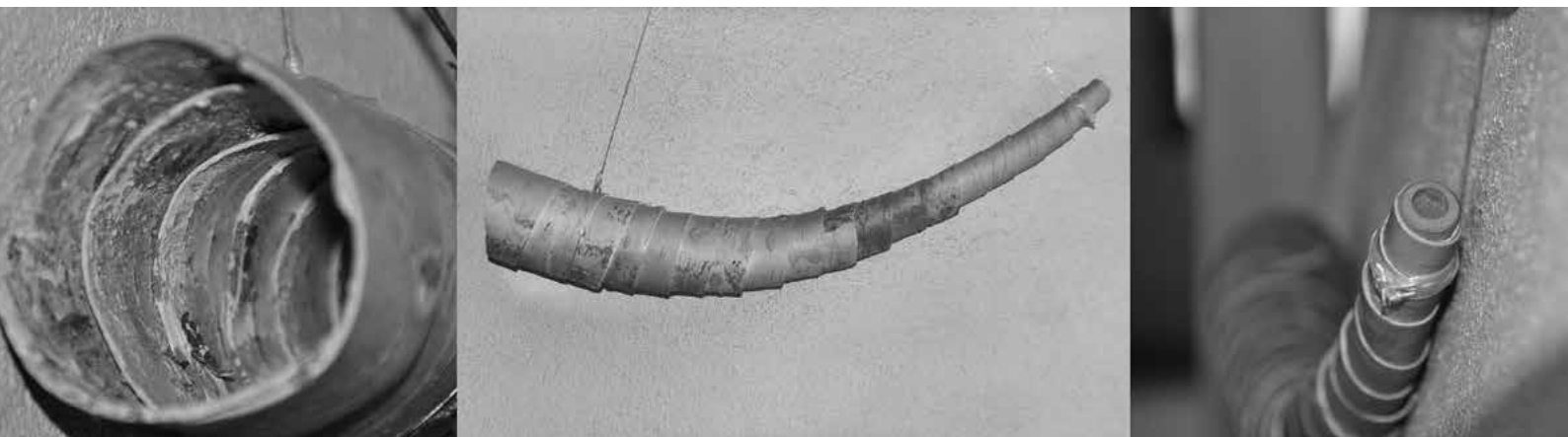
Bębny w sklepach z pamiątkami są albo ramowymi konstrukcjami wyrabianymi w stylu fińskim (*gievrie*) albo pięknymi, lecz pozbawionymi duszy (a najczęściej także dobrej membrany...) pamiątkami o niebotycznych cenach. Samowie w swoich wydawnictwach dzielą się wprawdzie informacjami na temat

goavddis, ale są to informacje skrywające prawdziwe ich znaczenie. Nie można się im dziwić, zważywszy, że do naszych czasów przetrwało nieco ponad 70 oryginalnych szamańskich bębnów, gdyż jeszcze 100 lat temu palono je i prześladowano za ich posiadanie! Z czasów, które znana samska śpiewaczka Mari Boine nazywa „nocą wprowadzania cywilizacji” na ziemię Samów³, pozostało żywe wspomnienie palenia bębnów, porywania dzieci przez kościelne misje i inne sposoby na odbieranie duchowej tożsamości ludowi Samów. Podczas tych „cywilizacyjnych” zabiegów, gorliwie przeprowadzanych w imię chrystianizacji, Samów nazwano Lapończykami i nawet dzisiaj potoczne określenie „Lappish” pobrzmiwa nutą lekceważenia. Jednak goavddis ocalały i są w dalszym ciągu istotnym elementem kultury Samów, który dla obcych pozostanie zagadką.

Fadno i paska

W tundrze jest niewiele roślin nadających się do budowy instrumentów. Całymi dniami można wędrować po obszarach porośniętych brzozą karłowatą, która płoży się po ziemi i nie sięga wyżej niż do połowy łydki. Pośród niej wyróżniają się czasem srebrzyste kępy wierzby lapońskiej i żółte kule pełnika europejskiego. W niższych położeniach i na miejscach bardzo wilgotnych, najczęściej przy rwących strumieniach, wielkością wyróżnia się dwuletnia roślina – *arcydziegiel litwor* (*Angelica archangelica*). W dogodnych warunkach może dorastać do dwóch metrów wysokości, lecz za Kołem Podbiegunowym nie spotyka się osobników wyższych niż jeden metr. Zarówno jej główne łodygi, jak i mniejsze łodygi liściowe, są pustymi w środku rurkami o przekroju do ok. 3 cm. Z łodyg dużych liści jednorocznej rośliny wykonuje się interesujący, prosty obój idioglotyczny. Instrument jest sprawny tak długo, jak łodyga jest żywa i dlatego grupę tego rodzaju instrumentów nazywam – „żywymi”. Należy do niej np. liść, który bywa wykorzystywany jako

Trąbka lur (luur). Trąbka, a właściwie róg sygnałowy z kory brzozonej ze schroniska Alesjaure nad jeziorem Alisjavri, pogranicze Szwecji i Norwegii (na północny zachód od Kiruny) za Kręgiem Polarnym



Fadno. Od lewej: kwitnący okaz rośliny arcydzięgla (*Angelica archangelica*), czyli *påska*, ogonki liściowe arcydzięgla w pierwszym roku życia, czyli *fadno*, prosty klarnet z żywej łodygi arcydzięgla (*fadno*), autor grający na wykonanym przez siebie *fadno*. Rejon Parku Narodowego Abisko, masyw Giebmegáis (Kebnekaise) w Szwecji, na zachód od Kiruny



Bęben goavddis. Od lewej: rakowate zgrubienie na drzewie brzozy, rakowatość w przekroju, misy wykonana z rakowatej narośli na brzozie, samski bęben naczyniowy goavddis. Rejon Alisjavri oraz okolice przełęczy Tjaktja, Nikkaluokta, Szwecja, na północny wschód od Kiruny oraz targ w Jokkmokk



instrument także w Polsce. Arcydzięgiel jest rośliną przyprawową i leczniczą w każdej postaci: korzeni, ziela i nasion. Z tej dwuletniej rośliny, która zakwita wielkim, białym baldachimem kwiatów, Samowie robili kiedyś instrument dęty o nazwie: *påska* (czyt. peska). *Fadno* i *påska* to nie tylko nazwy instrumentów, ale jednocześnie samskie określenia na jednoroczne i dwuletnie rośliny arcydzięgla. Zrobienie za pomocą ostrego noża małego „*fadno*” z kilkoma otworami palcowymi zajmuje wprawnej osobie około trzech do pięciu minut; kluczowe jest wybranie odpowiedniej części rośliny. Obecnie nazwę tę stosuje się do fletów (w tym nawet poprzecznych!) konstruowanych z grubych łodyg barszczu – krewniaka arcydzięgla, który jeszcze sto lat temu na terenie Sapmi nie występował, a został przywleczony do Europy

Zdjęcia z wypraw autora za Krąg Polarny (2008-2010)

- 1 Kustoska z Ajtte – Centrum Kultury Samów w Jokkmokk w kontakcie z autorem.
- 2 DRUM-TIME *The Drums and Religion of the Sami*, Ajtte, 1999.
- 3 Opis do jednego z filmów na internetowej stronie artystki, www.mariboine.no.
- 4 Ursula Lansman, *Sami Culture and the Yoik*, „FolkWorld” nr 9/1999.
- 5 *Cross-cultural Music Cognition: Cognitive Methodology Applied to North Sami Yoiks*, red. Carol L. Krumhansl, „Cognition” nr 76/2000, ss. 13-58.

jako roślina miododajna i pasza dla zwierząt. Tradycyjne fadno nie było zbyt wielkim instrumentem i jego długość oscylowała wokół 20 cm. Samo brzmienie przypomina nieco nosowe, melancholijne zaśpiewy joiku. Nie jest całkiem jasne, czy dawne fadno było prostym klarnetem czy obojem. Na rzecz drugiej hipotezy zaświadczały zaledwie cztery egzemplarze przesłane do Sztokholmu i gruntownie zbadane przez Ernsta Emsheimera. W praktyce jednak łatwiej uzyskać rodzaj prostego klarnetu.

Lur

Trąbka pasterska *lur* z dalekiej Północy zbudowana jest z drewna brzoźowego (ustnik) owiniętego korą brzoźową, która tworzy korpus instrumentu i rozszerzający się dźwięcznik. Ma różne rozmiary, ale nie sięga długości wielometrowych, jak jej siostra *trembita* z Huculszczyzny (zrobiona w całości z drewna świerkowego owiniętego jedynie korą brzoźową, sięga cztery metry długości!). Instrument miał zastosoowanie sygnałowe i przypisywany jest zazwyczaj instrumentarium Norwegii, ale wspomina się także jako użycie w Szwecji podczas ceremonii powitania lata. Znaczenie sygnałowe wydaje się być archaizmem w dobie telefonów komórkowych, ale kiedy znajdziecie się w górach, 100 km za Kiruną i aparat nie znajduje zasięgu – myśl o tym, jak dać znać o kłopotach, natrętnie powraca wiele razy w ciągu doby... *Lur* lub *luur* ze środkowej i południowej Szwecji ma nieco inny wygląd – jest wykonana z wypolerowanego drewna i chce uchodzić za rodzaj fanfary, służąc czasem do wygrywania hejnałów. Jest to dość typowa zmiana zastosowania starego instrumentu sygnałowego w obszarze wizerunku i zastosowania, zachodząca wraz ze zmianą stylu życia i potrzeb budowniczych.

Joik

To coś więcej niż styl lub technika śpiewu: *joik* jest unikalną formą ekspresji kultury Samów, która w swej istocie nigdy nie była prezentowana jako sztuka wokalna ani też rozumiana jako „muzyka” w zachodnim rozumieniu tego pojęcia. Był on i pozostaje żywym sposobem na praktykowanie istotnych wartości kultury Samów: „Joik nie jest po prostu gatunkiem muzycznym, to próba osiągnięcia pełni. Joik jest jak holograficzny, wielowymiarowy żywy obraz, odwzorowanie, ale nie tak jak fotografia lub prosty obraz pamięciowy. Joik nie jest «o czymś», joik jest tym «czymś»”⁴. Joik to dla Samów praktyka, która nie ma początku i końca, lecz aby ją zrozumieć, należy dogłębnie zapoznać się z całym kontekstem kulturowym, w jakim występuje. Joik ma dwie główne odmiany: *luohti* – surowy styl z dalekiej Północy i *leu'dd* – styl epicki. W tradycyjnym joiku stosuje się łagodne glissando i falsetto, rzadko pojawiają się niskie, wibrujące dźwięki (dolne tony) i śpiewne, wysokie alikwotowe akcenty. Te ostatnie nie występują jednak jako uciążliwa maniera znana z „szamańskich” nocy w klubach zachodnich miast, ale jako specyficzny i wyważony element indywidualnej ekspresji. Joik ma wiele zastosowań i jest bardzo osobistą formą ekspresji, która podczas wędrówki po górach jest jak „bliski przyjaciel, którego obecność sprawia, że czujemy się bezpiecznie i dobrze”⁵.

Szamani Samów, *noaidi*, używają joiku jako techniki wprowadzania w stan transu, który umożliwia im poruszanie się pomiędzy trzema poziomami świata: materialnego, *Saivo* o cechach rajskiej krainy (gdzie Samowie idą po życiu w świecie realnym) oraz świata wyższego, w którym mieszkają bogowie i boginie. Na nasze pytanie o sposób komponowania joiku zna-

ny śpiewak samski z Norwegii, Per-Nila Stålka odpowiedział: „joiku się nie komponuje, jest gotowy i bierze się go z Natury”. Joik jako praktyka duchowa był przez długie lata zabroniony i prześladowany przez misjonarzy, więc przetrwał w swoistym kulturalnym undergroundzie do lat 60. XX wieku, od których rozpoczęło się odrodzenie tradycji Samów.

Do muzyki popularnej i jej światowego obiegu joik wprowadził Nils-Aslak Valkeapää albumem *Joikuja* z 1968 roku. Na potrzeby muzyki jazzowej i rockowej joik bywa łączony z innym stylem wokalnym – *kułningiem*. Śpiewne zawołania, bliskie technice jodłowania, służyły utrzymaniu kontaktu na naturalnych pastwiskach szwedzkim pasterkom (tradycyjnie wypasem była trudniły się tam kobiety). Mieszanki pasterskiego kułningu z elementami joiku i piosenkami ustanowiły nową, handlową wersję wokalne ekspresji, nazywaną „joik-songs”, zrodzoną na styku tradycji oraz kultury popularnej i królującą obecnie na scenach.

Trudno zrozumieć koncepcję joiku, a jeszcze trudniej jej doświadczyć, bez zmierzania się z tundrą i góorskimi obszarami Północy. Doświadczenie pustkowi tundry (*widda*) jest archetypowym wprost doświadczeniem obszaru zaświatowego, obszaru kontaktu z *sacrum*. Z takich obszarów pochodzą przedmioty i praktyki istotne dla indywidualnego doświadczenia duchowego. Tam też buduje się miejsca ofiarne *seide*, gdzie zastać można święte kamienie, rogi reniferów, czaszki i kości niedźwiedzi i innych zwierząt. Tylko wędrując na świętą górę *saivo*, można odszukać własny joik. Bez tego doświadczenia zrozumienie istoty joiku wydaje się niemożliwe i pozostanie on dla nas monotonna melodeklamacją bez pomocy instrumentów...

Kultura Samów – ufundowana w części na swoistych technikach dźwiękowych i unikalnych instrumentach – jest dobrym przykładem na to, jak niewystarczające są narzędzia etnomuzykologii dla zbadania i wyjaśnienia fenomenu wykorzystania dźwięku do praktyki duchowej wzbogacającej percepcję rzeczywistości. Właściwych narzędzi do takich badań zdaje się dostarczać natomiast etnobotanika lub szerzej etnobiologia. Tymczasem badanie fenomenu kultury Samów jest nie tylko możliwe, lecz i potrzebne, gdyż stanowi zaskakujący – w dobie zaawansowanej techniki i cyfrowych mediów – fragment kultury ludzkiej. Wielowymiarowe rozumienie świata, łatwość wcielania się w rozmaite i nieciągłe role, korzystanie ze wspólnej przestrzeni pamięci, własne rozumienie pojęć, czasu i przestrzeni, interesujące strategie przetrwania w skrajnie trudnych warunkach, ścisły kontakt ze światem pozaludzkim, rozwijanie intuicji i zaawansowane techniki pracy z emocjami – zaskakują, ale i zapraszają, po latach wykluczenia, do wspólnej podróży.

Marek Styczyński

- *Sami voices* – Karl Tiren's phonograph recordings 1913-1915, SVEA Fonogram, 2003 (42 archiwalne nagrania!).
- *Ancient Swedish Pastoral Music* w serii *Folk Music in Sweden*, Caprice Records, 1995 (arch. nagrania kułningu).
- *Vaggi Varri – Tundra Soundwalk*, Anna Nacher – dźwiękowa relacja z wędrówki po tundrze za Kręgiem Polarnym w lipcu 2009 roku z grą na zbudowanych na miejscu instrumentach fadno, World Flag Records 2009.
- *Jokkmokk* – relacja z tradycyjnego targu Samów w Jokkmokk z lutego 2008 i 2010 roku z fragmentami warsztatów joiku i dźwiękami otoczenia, WFR 2010.

Krew na liściach

Muzyka jako teoria społeczna

seria spotkań na temat muzyki i dźwięku

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa

szczegóły: www.krewnalisciach.blogspot.com



Krew na liściach to cytat z jednego z najsłynniejszych protest songów śpiewanych przez Billie Holiday, *Strange Fruit*. Słowa te znalazły się w tytule serii, ponieważ nadal jedynym tematem refleksji o obecności muzyki w świecie społecznym wydaje się być jej „zaangażowanie”. Ale czy związki muzyki z otaczającym nas światem kończą się na tym, że bywa ona narzędziem emancypacji? A co z bardziej subtelniejszymi sytuacjami — kiedy praktyki muzyków wkraczają bezpośrednio w obszar intymności, korzystają z odpadów procesów industrializacji czy znajdują się na granicy kradzieży?

O muzyce z różnych perspektyw — teorii muzyki, ale także krytyki sztuki, socjologii czy filmoznawstwa — rozmawiać będą m.in.:

Manuela Bojadziejew, Sebastian Cichocki, Chris Cutler, Michał Mendyk, Kuba Mikurda, Daniel Muzyczuk, Grzegorz Piątek, Jacek Staniszewski, Terre Thaemlitz i Michał Libera (kurator projektu).

Wydarzenia organizowane w ramach projektu „Zachęta do muzyki. Od Fryderyka do Henri’ego Chopina” współfinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



patroni medialni galerii



artinfo.pl

STOLICA

Kontakt

Kontakt

WWW

Na naszej stronie www.glissando.pl najnowsze zapowiedzi i części artykułów, spisy treści i indeksy, dane kontaktowe i inne, podstawowe informacje po angielsku i niemiecku.

FACEBOOK

Od niedawna działa także profil pisma na www.facebook.com, gdzie można uczestniczyć w specjalnych quizach i grupach dyskusyjnych, jak i dowiadywać się o najnowszych wydawnictwach przygotowywanych przez magazyn i wydawcę. Zapraszamy do dodania nas jako swoich przyjaciół oraz aktywnego udziału!

FORUM

Ale to nie wszystko. Aby utrzymać ciągły i interaktywny kontakt z Wami, założyliśmy specjalne forum na stronie www.glissando.pl/forum.php. Jest ono stale odwiedzane i przeglądane przez redakcję. To najlepsze miejsce w sieci do wszelkich dyskusji estetycznych i mniej estetycznych o muzyce współczesnej.

E-MAIL

Ogólne listy, pytania i opinie można wysłać na adres glissando@op.pl.
Teksty i propozycje tematów można zgłaszać pod adresem glissando2@op.pl.
Oba adresy są przeglądane z tygodniową częstotliwością.

POCZTA

Wszelkie przesyłki prosimy nadawać na adres redakcji oraz wydawcy:

Fundacja 4.99
ul. Kwiatowa 7/5
02-579 Warszawa

SPRZEDAŻ

„Glissando” dostępne jest w ogólnopolskiej sieci salonów EMPiK, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz w sprzedaży wysyłkowej www.serpent.pl/glissando i www.glissando.pl. Dostępne są także wszystkie numery archiwalne za wyjątkiem 1-3 (nakład wyczerpany).

143

więcej na: www.chopin-transgresje.pl

I Festiwal Młodych Kompozytorów

ORGANIZACJA: Kolo Młodych Związków Kompozytorów Polskich
Główny Kurator Festiwalu: Michał Klubiński, mklubinski@gmail.com, 660-416-342

BILETY:
Koncerty: 10 zł (normalny), 5 zł (ulgowy)
Dyskusje i pokaz filmu: wstęp wolny

Wtorek, 18 V 2010, godz. 19.00
Centrum Sztuki Współczesnej, Sala Laboratorium
ul. Jazdów 2

**SONORYSTYKA / VIDEO /
ELEKTROAKUSTYKA**
Jagoda Szmytka – koncert monograficzny

Środa, 19 V 2010, godz. 19.00
Centrum ŁOWICKA
ul. Łowicka 21

**POLISH SONGS (PIEŚŃ WSPÓŁCZESNA /
POEZJA POLSKA)**
Chopin / Zalewski: 5 Pieśni na sopran, baryton i septet
Panufnik: Hommage a Chopin
Błażejczyk, Mycielski, Papara, Polaczyk, Żuchowski:
pieśni do sł. poetów polskich

Czwartek, 20 V 2010, godz. 16.30
Centrum ŁOWICKA
MŁODOŚĆ CHOPINA (reż. Aleksander Ford,
muz. Kazimierz Serocki) – pokaz filmu

godz. 19.00
Centrum ŁOWICKA
WIECZÓR POEZJI NORWIDA
(Anna Markowicz, Bartosz Martyna – recytacje,
Wiesław Rzońca – komentarz)

Piątek, 21 V 2010, godz. 19.00
Centrum Promocji Kultury Praga-Południe
ul. Podskarbińska 2

CHOPIN TRANSGRESJE

Warszawa, 18-23 V 2010

ETIUDY I MAZURKI PO CHOPINIE

Etiudy Chopina, Debussy'ego, Szymanowskiego,
Schulhoffa, Cieślaka, Corigliano, Ligetiego,
Orlińskiego

CHOPIN: MAZURKI

Dąbrowska-Rogała, Opałka, Ossowski,
Przewzański, Zapala: Mazurki wg Kolberga
(prawykonania)

Sobota, 22 V 2010, godz. 14.00
Centrum ŁOWICKA

**MÓJ CHOPIN. LITERACKOŚĆ CHOPINA
-CHOPIN W LITERATURZE**
dyskusja (Jakub Ekier, Piotr Kłoczowski,
Z. Naliwajek, R. Romaniuk, Klubiński)

godz. 20.00
Narodowe Sanktuarium Św. Andrzeja Boboli
ul. Rakowiecka 61

**NOTTURNI PER SOPRANO,
CLARINETTO, CORNO E ORGANO**
Chopin, Falciewicz, Ładyżyński, Moss, Opałka, Orliński,
Prasqual, Przewzański, Przybylski, Sotomski, Szeziak,
Wrotek, Żółtowski

Niedziela, 23 V, godz. 19.00

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Studio S-1
ul. Okólnik 2

CHOPIN – MEDIA – IMPROMPTUS

Trio Sonofrenia
płaskczyzna I: Utwory Chopina
płaskczyzna II: R. Gabrys: chopinowskie grafiki muzyczne
płaskczyzna III: Chopin: listy, Buchner: List do Fryderyka
płaskczyzna IV: Jakóbowska: wizualizacja na tematy
romantyczne

SPONSORZY:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Miasto
Stoleczne
Warszawa

Festiwal Chopin. Transgresje
został zrealizowany dzięki
dofinansowaniu ze środków
m.st. Warszawy



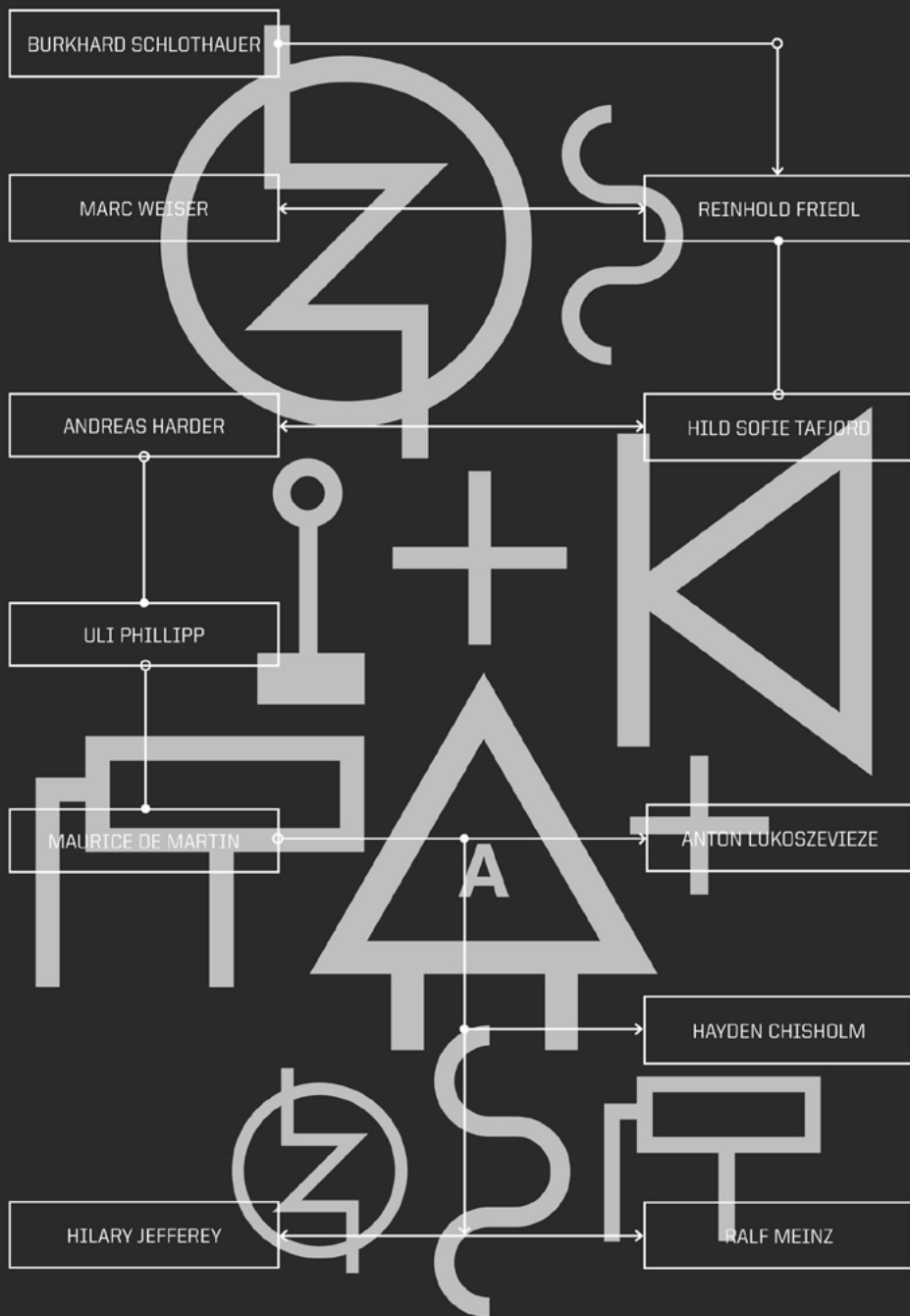
PARTNERZY ORGANIZACYJNI:



CENTRUM
ŁOWICKA
www.lowicka.pl

PATRONAT MEDIALNY:





3 - 4.09.2010

ZEITKRATZER WEEKEND

**Muzyka elektroniczna w wykonaniu wirtuozów instrumentów akustycznych.
Kompozycje ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia.**

Różnicuj, poszukuj i baw się dobrze! Niewielu wirtuozowskim zespołom muzyki współczesnej przyświeca podobne motto. Ale też niewiele łącząc w swoim repertuarze kompozycje Iannis Xenakisa z coverami utworów Whitehouse, piosenkami ludowymi oraz uproszczonymi wersjami dzieł Arnolda Schönberga. Niewiele wreszcie współpracuje z twórcami sceny noise (Keiji Haino, Merzbow), konceptualnej elektroniki (Terre Thaemlitz) czy muzyki rockowej (Lou Reed).

Zeitkratzer to wyzwanie rzucone kompozytorom przez wybitnie utalentowanych wykonawców. Oprócz swoich sztandarowych utworów zespół wykona w Wigrach instrumentalne wersje kompozycji na taśmę ze Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Wśród nich nowe aranżacje utworów Bogdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika i Krzysztofa Knittla.

PROGRAM

3.09.2010 ZEITKRATZER
Wybór kompozycji z repertuaru zespołu.

4.09.2010 ZEITKRATZER
Nowe aranżacje klasyki Studia
Eksperymentalnego Polskiego Radia.

KURATOR: Michał Libera

WSTĘP
WOLNY

SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE NA TEMAT PROJEKTU WKRÓTCE NA: WWW.POLWYSEPNOWEJMUZYKI.PL; WWW.WIGRY.ORG