

Air na zespół instrumentalny i media elektroniczne¹

Stanisław Bromboszcz

Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Air na zespół instrumentalny i media elektroniczne to kompozycja, która poza przekazem dźwiękowym zawiera również przekaz tekstowy w formie wizualnej. Fakt ten powoduje, że opis formy i zagadnień związanych z tym utworem wykracza poza ramy refleksji wyłącznie nad jakościami muzycznymi. Warstwa wizualna utworu stanowi także istotny element przekazu. Nie jest to jednak utwór multimedialny rozumiany jako tego rodzaju dzieło sztuki, w którym wszystkie jego elementy (w tym wypadku dźwięk i obraz emitujący tekst wiersza) równoważą się. Podstawowym celem jest tu przekaz, wykorzystujący nowe media z ich możliwościami, takimi jak np. interaktywność czy nowe technologie. *Air* to utwór przede wszystkim muzyczny, o czym świadczy dominująca rola warstwy dźwiękowej. Przekaz wizualny znalazł natomiast zastosowanie jako najodpowiedniejsza forma wkomponowania do dzieła wiersza Edwarda Estlina Cummingsa o tym samym tytule.

Wizualny przekaz wiersza nie jest jednak osobnym, rządzącym się innymi prawami elementem kompozycji. Forma i czas prezentacji warstwy wizualnej zostały zakomponowane w dużej mierze w oparciu o zapis nutowy zawierający struktury rytmiczne określające następstwa słów, sylab oraz liter na ekranie. Przekaz wizualny jest w tym wypadku skonstruowany w oparciu o notację, którą definiuje się jakości melodyczne i rytmiczne w trakcie tworzenia dzieła muzycznego. Wyobrażenia muzyczne kształtowały tę metodę przekazu informacji, i są one głównym elementem wpływającym na krystalizowanie się reguł zapisu nutowego.

W przypadku tego utworu zapis nutowy, poprzez swoje właściwości informacyjne, rzutuje zarówno na wyobrażenia dźwiękowe, jak i na jakości wizualne. Przy takim założeniu mogę stwierdzić, że

¹ Artykuł został opracowany na podstawie części opisowej mojej pracy doktorskiej, promowanej przez prof. dra hab. Eugeniusza Knapikę, obronionej w 2013 r. w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Air to dzieło, w którym myślenie muzyczne przenika do wizualnych elementów tutaj występujących. Ścisła relacja obrazu z dźwiękiem nie jest efektem tylko ich wzajemnej koordynacji. Już na etapie pracy kompozytorskiej elementy muzyczne decydowały w dużej mierze o jakościach formalnych warstwy wizualnej.

Koncepcja brzmienia

Skład instrumentalny utworu oraz ich ułożenie przedstawia się w następujący sposób:

Instrumenty dęte:

flet
klarnet basowy
trąbka w stroju B
puzon

Instrumenty perkusyjne (partia perkusji podzielona jest pomiędzy czterech wykonawców):

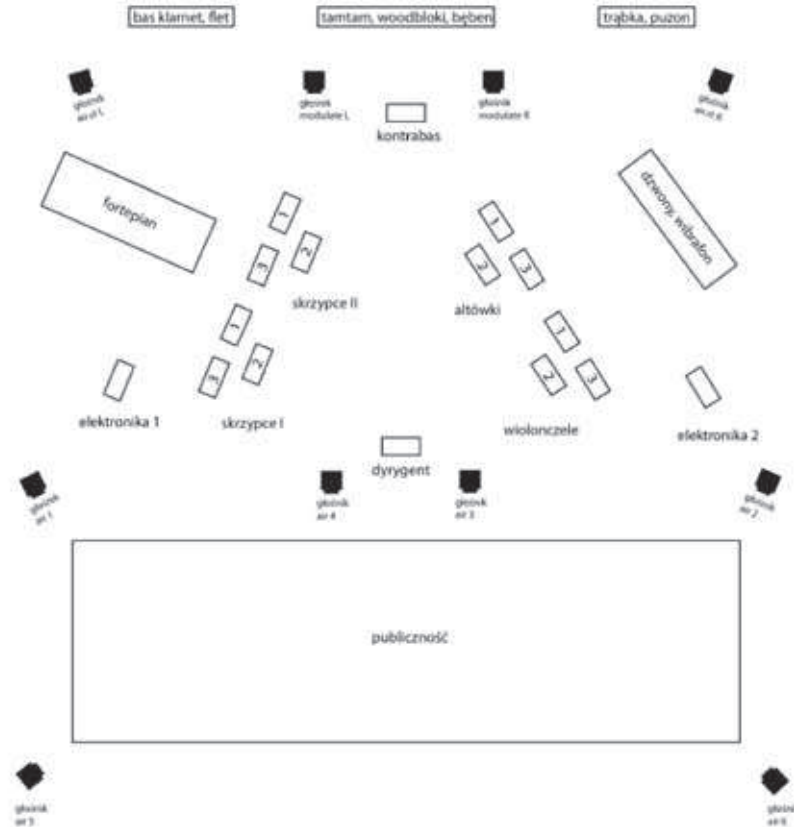
temple bloki a 5
bęben (floor-drum)
dzwony rurowe
wibrafon
tamtam
fortepian

Instrumenty smyczkowe:

skrzypce I a 3
skrzypce II a 3
altówki a 3
wiolonczele a 3,
kontrabas

System emitujący stereofoniczną ścieżkę dźwiękową oraz przetworzony dźwięk czterech instrumentów smyczkowych (elektronika 1 – przetwarzany jest dźwięk następujących instrumentów: skrzypce I.2, skrzypce II.2, altówka 2, wiolonczela 2). Oprogramowanie to sterowane jest przez jedną osobę.

Drugi wykonawca steruje następującymi programami (elektronika 2): program emitujący sześciokanałową ścieżkę dźwiękową oraz program sterujący warstwą audio-wizualną (projekcja wideo zsynchronizowana jest z sześciokanałową emisją dźwięku).



PRZYKŁAD 1. ROZMIESZCZENIE WYKONAWCÓW ORAZ GŁOŚNIKÓW NA SCENIE.

Elektronika 1 – w tym miejscu umieszczony jest wykonawca sterujący aparaturą elektroniczną nr 1. Elektronika 1 – emisja w głośnikach *air.st* (system stereofoniczny emitujący pliki *air.st*) oraz w głośnikach *modulate* (przetworzony dźwięk instrumentów smyczkowych);

Elektronika 2 – głośniki *air* (system sześciokanałowy) oraz program emitujący obraz wideo.

L (ang. *left*) – głośnik emitujący lewą ścieżkę pliku dźwiękowego

R (ang. *right*)- głośnik emitujący prawą ścieżkę pliku dźwiękowego

air 1 – głośnik emitujący pierwszą ścieżkę dźwiękową 6 kanałowej emisji dźwięku

Zestawienie muzyki elektronicznej z tradycyjnymi instrumentami niesie za sobą nowe wyzwania warsztatowe i artystyczne. Samo współistnienie tych odmiennych światów dźwiękowych tworzy sy-

tuację dialogu pomiędzy tym, co wykonywane na żywo, podlegające twórczej interpretacji, a tym, co zakomponowane – często w najmniejszych szczegółach – za pomocą zaprogramowanych efektów oraz algorytmów².

Innym aspektem dotyczącym współistnienia muzyki akustycznej i elektronicznej są możliwości tworzenia jakości brzmieniowych będących efektem tego zestawienia. Jakości te mogą być kontrastujące (w takiej sytuacji słuchacz wyraźnie może określić, które dźwięki są akustyczne, a które są emitowane przez elektronikę), mogą również przenikać się (w tej sytuacji dźwięki grane przez zespół instrumentalny oraz emitowane przez elektronikę tworzą spójne brzmienie). Praca nad uzyskaniem jednorodnej aury brzmieniowo-harmonicznej prowadzi do poszukiwania konkretnych rozwiązań warsztatowych, które pozwolą zbudować homogeniczną całość z tak odrębnych jakości, jakimi są muzyka akustyczna oraz dźwięki elektroniczne. *Air* charakteryzuje spójność brzmieniowa obu warstw.

To, co wydaje się szczególnie frapujące w muzyce elektronicznej, to tworzenie takich zjawisk dźwiękowych, które w przypadku muzyki czysto instrumentalnej są niemożliwe do uzyskania lub niezwykle trudne do wykonania. W mojej kompozycji ważnym aspektem było precyzyjne ustalenie relacji harmonicznnych, dających w efekcie zróżnicowane jakości „barwne”. Dzięki medium elektronicznym możliwe było skomponowanie mikrotonowych akordów i płaszczyzn dźwiękowych, nieraz następujących po sobie w szybkim tempie. Materia elektroniczna jest oparta na wcześniej zarejestrowanych dźwiękach instrumentów akustycznych występujących w utworze. Nałożone efekty oraz mikrotonowe przesunięcia tworzą sytuację, w której warstwa elektroniczna wzbogaca instrumentalne brzmienia o nowe jakości artykulacyjne, harmoniczne oraz kolorystyczne.

Budowanie współbrzmień harmonicznnych w celu stworzenia aury brzmieniowej było jednym z głównych założeń pracy nad koncepcją języka muzycznego. Postrzeganie barwy i harmonii jako elementów nierozdzielnych wydaje się być naturalnym dla kompozytora chcącego łączyć muzykę instrumentalną z elektroniką³. Brzmienie i jakości barwne są tu elementem równoprawnym z innymi elementami dzieła muzycznego. Można nawet stwierdzić, że barwa jest elementem pierwszoplanowym, któremu inne są podporządkowane. Jakości

2 Proces twórczy w takiej sytuacji występuje tylko w czasie komponowania; w trakcie wykonania osoby sterujące elektroniką synchronizują emisję dźwięku z grą instrumentów oraz uruchamiają w odpowiednim czasie ustalone komendy w oprogramowaniu.

3 Postrzeganie współbrzmień harmonicznnych jako elementu budującego barwę danego zjawiska dźwiękowego jest charakterystyczne dla twórczości wielu kompozytorów XX wieku. Możemy tutaj wskazać m.in. twórczość Debussy'ego, Schönberga (realizującą ideę *Klangfarbenmelodie*), Scelsiego czy Griseya.

barwne są dla mnie przede wszystkim emanacją współbrzmień harmoniczných, barw instrumentalnych i elektronicznych.

Aspektem ściśle powiązanym z ideą harmonii – barwy jest stosowanie interwałów niemieszczących się w równomiernie temperowanym, dwunastodźwiękowym podziale oktawy. Użycie takich interwałów tworzy zniuansowane współbrzmienia. Czwierćtonowe i mikrotonowe relacje harmoniczne występują w całym utworze.

Ważnym elementem koncepcji brzmieniowej kompozycji jest przestrzenne rozmieszczenie zespołu i głośników. Sytuacja ta wprowadza element ruchu w przestrzeni akustycznej. Przestrzenność ta stwarza możliwość różnorodnego podziału danego zjawiska dźwiękowego.

Koncepcja formy

Formę utworu można podzielić na trzy części przechodzące *attacca*. Pierwsza z nich trwa do taktu 111, druga od taktu 112 do 206, trzecia od taktu 207 do końca. W pierwszej części narracja muzyczna oparta jest na następstwie podobnych do siebie sekwencji dźwiękowych. Są one utrzymane w podobnym charakterze. Sekwencje te możemy opisać jako różne modyfikacje tej samej myśli muzycznej (ten sposób opracowania materiału dźwiękowego widoczny jest zarówno w epizodach zespołu smyczkowego jak i w „wybrzmiewających” epizodach” fortepianu, wibrafonu i dzwonów). Takie budowanie narracji tworzy statykę przebiegu muzycznego. Powtarzane myśli muzyczne stwarzają wrażenie oddynamizowania, braku wyraźnego ukierunkowania. Muzyka nie „prowadzi wątku”, ale tworzy aurę dźwiękowo-harmoniczną, która trwa utrzymując jeden stan emocjonalny – stan wyciszenia i kontemplacji.

Z drugiej strony, w części pierwszej możemy zauważyć również inne procesy, które są charakterystyczne dla form dynamicznych – dzięki nim właśnie statyczna narracja prowadzi nas jednak do określonego celu. Widoczna jest forma łukowa tej części. Odcinek pierwszy (takty 1-40) i druga faza odcinka drugiego (takty 93-111) charakteryzują się grą mniejszej ilości instrumentów; pierwszą fazę odcinka drugiego cechuje wejście i aktywność zespołu smyczkowego (takty 41-92). Kolejnym procesem wprowadzającym zmiany jest zauważalna w odcinku drugim stopniowa redukcja materiału dźwiękowego i ilości instrumentów. Obserwujemy to od taktu 88, kiedy grają prawie wszystkie instrumenty zespołu wraz z całą warstwą elektroniczną, aż do końca części pierwszej, kiedy aktywne pozostają jedynie fortepian i partia stereofoniczna warstwy elektronicznej (takty 106-109). Ten splot niedosłownej powtarzalności z pewną zmiennością tworzy stan narracyjny balansujący pomiędzy statycznością a dążeniem do określonego punktu w przebiegu utworu. Dominuje jednak wrażenie „rozciągniętego czasu” i „stojącej narracji”.

Pierwszą część *Air* możemy zatem określić jako muzykę wyczekiwania, zasłuchania, wsłuchiwanie się i trwania w przygotowaniu.

Środkowa, druga część utworu jest natomiast pod wieloma względami skontrastowana z częścią pierwszą. Kontrast ten dotyczy takich aspektów, jak: tempo narracji, intensywność zmian, dynamika, estetyka wykonawcza. Część tę charakteryzują liczne akcenty, „porwane”, krótkie zwroty muzyczne, ostre współbrzmienia, wartka narracja. Jest to muzyka „zderzeń”, ciągłego napięcia. Ostatnia – trzecia część, nawiązuje swym charakterem do części pierwszej. Poza krótkim epizodem przywołującym część drugą, w trzecim epizodzie przeważają repetytywne struktury grane w niskiej dynamice. Warstwa muzyczna odchodzi na drugi plan oddając pierwszeństwo warstwie wizualnej.

Tym, co spaja części utworu, jest operowanie podobnymi jakościami fakturalnymi, np. w pierwszej i trzeciej części są to glissanda fletowe (m.in. takty 41, 47, 54, 62, 70, 74, 78, 83, 88 w pierwszej części; takty 256-258 w części trzeciej). Elementem wspólnym dla całości jest również ograniczony wybór procesów przetwarzających materiał dźwiękowy w partii elektronicznej. Zakres tych procesów jest taki sam dla każdej z części.

Air E.E. Cummingsa i jego muzyczna interpretacja

Typografia w poezji Cummingsa pełni znaczącą rolę – często jest nośnikiem treści:

Więc przede wszystkim – typografia. Nie tylko niechęć do dużych liter i znaków przestankowych (albo – jak w innych wierszach – ich niekonwencjonalne i zagadkowe użycie), ale dowolna (na pozór!) zasada rozbicia tekstu na linijki, uderzająca krótkość tych ostatnich, wykorzystanie czcionki w funkcji nie tyle symbolu dźwięku, co znaku plastycznego⁴.

Wydaje się, że prezentacja wizualno-dźwiękowa poezji Cummingsa (a przynajmniej jej części, obejmującej utwory „typograficzne”) jest najwłaściwszą formą ukazania jej treści. Wiersz *Air* dzięki zabiegom typograficznym staje się jeszcze bardziej ulotny i „niedopowiedziany” w swej prozaiczności. Owa ulotność i niedopowiedzenie w warstwie znaczeniowej („air, be comes or a new live now, and this is no littler than a fear, no bigger than a hope, is standing star”⁵) wzmaga się, gdy obcujemy z wierszem w oryginalnej jego postaci. Poprzez zabiegi typograficzne i niekonwencjonalne użycie znaków interpunkcyjnych, nabiera on określonych cech jako obiekt wizualny: jest ulotny, znikomy na białym tle papieru, zyskuje symetryczne struktury.

4 Cyt. za: Stanisław Barańczak, *e.e.cummings: instynkt, ironia, indywidualizm*, [w:] Edward Estlin Cummings, *150 wierszy, poems*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 1994, s. 7.

5 „Dzień staje się teraz nowy żywy, i to coś, nie mniejsze niż lęk, nie większe niż nadzieja, lśni w nieruchomej gwiazdzie”. Przeł. Stanisław Barańczak. Tekst wiersza przedstawiony bez zabiegów typograficznych.

Wersja oryginalna	Polskie tłumaczenie ⁶
air,	dzień,
be	Sta
comes	Je
or	Się
(a)	(t)
new	Nowy
(live)	(eraz)
now	Żywy
;ą	;ąto coś(
th	Ni
is no littler	e mniejsze
th	Ni
an a:	ż l:
fear no bigger	ęk nie większe
th	Ni
an a	ż n
hope)is	adzieja) lśni w ni
st	Er
anding	Uchomejgwi
st	Eż
a.r	dzie.

Jakości wizualne wiersza wraz z jego treścią nadają wyraz artystyczny całości. Stąd nasuwa się wniosek, że poezję „typograficzną” Cummingsa odbieramy w pełni czytając i niejako oglądając ją, a nie słuchając jej recytacji. Stąd też dwukrotne opracowanie typograficzne wiersza *Air* uczyniłem warstwą wizualną mojej kompozycji. Pierwsze z tych opracowań obejmuje cały wiersz w jego oryginalnej, angielskiej wersji; drugie zawiera fragment tekstu utworu w polskim tłumaczeniu Stanisława Barańczaka oraz jego recytację w tymże języku.

Warstwa wizualna utworu została zakomponowana według muzycznych wyobrażeń zakodowanych w partyturze. Zabieg ten wpisuje się w tradycję, która wyraża się w postulatcie poszukiwania wspólnych jakości pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. W XX wieku takie poszukiwania mają długą historię. Wassily Kandinsky w eseju *Analiza podstawowych elementów malarstwa* pisał:

Treść jest sumą zorganizowanych napięć. To stanowisko pozwala odkryć pierwotną identyczność zasad kompozycji we wszystkich dziedzi-

6 Edward Estlin Cummings, *150 wierszy, poems*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 1994, s. 222-223.

nach sztuki, przy założeniu, że te sztuki nie mogą swojego przedmiotu przedstawić materialnie inaczej niż w zorganizowanych reakcjach⁷.

Wśród malarzy poszukujących w dziedzinach plastycznych wewnętrznych kodów wcześniej przyporządkowanych sztuce muzycznej można wymienić takie osoby jak wspomniany wyżej Kandinsky⁸ czy Mikalojus Konstantinas Čiurlionis⁹. Spośród kompozytorów próby połączenia różnych dziedzin sztuki podejmowali w XX wieku m.in. Aleksander Skriabin i Arnold Schönberg, spośród poetów: Guillaume Apollinaire czy Cummings¹⁰.

W mojej kompozycji litery wiersza pojawiają się i zanikają w określonych relacjach przestrzennych i czasowych. Poprzez ruch, rozgrywanie się zdarzeń w czasie, możemy uznać to opracowanie za typografię dynamiczną. Typografia dynamiczna polega na takim przedstawieniu tekstu, w którym ruch i dynamiczne zmiany jakości graficznych znaków literowych i interpunkcyjnych kreują wraz z ich przekazem znaczeniowym całość komunikatu. Taka metoda opracowywania tekstu jest powszechnie obecna we współczesnych mediach; występuje ona w filmach, programach telewizyjnych, reklamach, interaktywnych projekcjach komputerowych, czy multimedialnych dziełach sztuki. Ruch liter i ich pojawianie się w różnym czasie oraz różnym opracowaniu graficznym może służyć uporządkowaniu przekazywanej informacji, może także uatrakcyjnić, dynamizować znaczeniowy przekaz liter, może wzbogacać jakości graficzne tekstu oraz wzmacnia przekaz ideowy i emocjonalny znaczeń, jakie dany tekst niesie ze sobą:

Wizualizacja polega na obrazowym naśladowaniu idei, myśli przewodniej zawartej w tekście; podobnie jak ilustracja stanowi wypowiedź na ten sam temat, z tą jednak różnicą, że w (...) przykładach elektronicznych prezentacji tekstów mamy do czynienia z synchronizacją czy nawet utożsamieniem przekazu werbalnego z jego wizualizacją. Nie mamy już do czynienia z ilustracją, która występuje zawsze obok

7 Cyt za: Wassily Kandinsky, *Analiza podstawowych elementów malarstwa*, [w:] Idem, *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. Ewa Sagan, red. Paweł Taranczewski, Kraków 1991, s. 76.

8 Synteza sztuk była jedną z naczelných idei w twórczości Kandinsky'ego. Wyrazem postawy realizującej koncepcję *Gesamtkunstwerk* może być scenografia do *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego (premiera 4 kwietnia 1928 roku, Friedrich Theater, Dessau). Artysta dokonał wizualnej interpretacji muzyki, próbując znaleźć analogie pomiędzy układami dźwięków a relacjami przestrzennymi abstrakcyjnych figur geometrycznych i zestawieniami światła.

9 M.K. Čiurlionis (1875-1911) – malarz i kompozytor. Tworzył cykle „muzycznych obrazów”. Ich tytuły wywodzą się z nazw form muzycznych (sonata, fuga). Namalowane na obrazach struktury przestrzenne nawiązują do jakości konstrukcyjnych form muzycznych. Przykładem takiego ujęcia formy obrazów mogą być: cykle *Sonata*, dyptyk *Preludium i Fuga*.

10 Przykładem wiersza, w którym Cummings scala w jeden przekaz znaczenia słów oraz jakości graficzne znaków, jest zastosowany w omawianej kompozycji *Air*.

tekstu (w konsekwencji czego jesteśmy zmuszeni dokonać wyboru, na czym najpierw skupimy uwagę), ale z unifikacją elementów werbalnych i wizualnych¹¹.

Takie zastosowanie dynamicznej typografii występuje w artystycznych, wizualnych opracowaniach wierszy czy dialogów¹². Celem takiego opracowania dynamicznych zmian w typografii wiersza *Air* nie była bezpośrednia interpretacja znaczeń jakie zawierają słowa budujące utwór poetycki Cummingsa. Głównym założeniem przy tworzeniu warstwy wizualnej było zakomponowanie następstw znaków według zapisu nutowego (pierwszy epizod) oraz partytury zawierającej rozpisane linie na osi czasu (drugi epizod). Tych metod notacji używałem również przy komponowaniu warstwy dźwiękowej dzieła – instrumentalnej i elektronicznej.

Układ tekstu stworzony przez Cummingsa został w projekcji wideo zachowany z niewielkimi zmianami. Zmiany dotyczą jednego aspektu: w prezentacji dynamicznej tekst został wyrównany do lewego marginesu. Barwy prezentacji wideo stanowią negatyw wersji oryginalnej – w projekcji na czarnym tle emitowane są białe litery oraz znaki w różnych odcieniach szarości. Montaż filmu zrealizowała Ewa Satalecka¹³, współautorka opracowania wizualnego wiersza.

W pierwszym epizodzie wizualno-dźwiękowym wiersz pojawia się po dwóch stronach ekranu. Emitowane po prawej stronie znaki stanowią swobodną imitację projekcji występującej po lewej stronie ekranu. Użyte w filmie środki zostały ograniczone do następujących: wyłanianie się i zanikanie znaków – płynne o różnej długości, nagle pojawiające się i znikające znaki, czarne tło, białe litery i odcienie szarości (często wynikające z procesu zanikania i wyłaniania się znaków). Przeważa stała wielkość czcionki – tylko dwa razy w filmie emitowane są litery większych rozmiarów. Pełnią one rolę „wizualnego akcentu”.

11 Cyt za: Magdalena Garncarek, *Animacje Słowa*, [w:] „Techsty. Literatura i nowe media”, wydanie internetowe, <http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/garncarek5.html>, [data dostępu: 15.10.2012].

12 Artystą, który poprzez kreowanie ruchu liter, zmian ich czcionki, opracowywanie ich „zachowań” (litery poza czcionką i ruchem mogą posiadać również takie jakości jak np. wielkość, kolor, jasność, faktura itp.; pomiędzy różnymi ich jakościami wizualnymi mogą zachodzić zmiany: nagle, płynne itd.; opracowywanie innych niż znaki jakości wizualnych, np. wybór tła, zastosowanie obiektów wizualnych dających pewien kontekst dla prezentowanego słowa) poszerzał przekaz znaczeniowy tekstu, jest kanadyjski projektant, artysta wizualny, wykładowca i naukowiec Jonathan Aitken. Stworzył on krótkie filmy będące opracowaniem typograficznym i wizualnym haiku swojego rodaka, poety George’a Swede. Animacje te, poprzez swe jakości wizualne oraz rozwiązania typograficzne, stanowią kolejny poziom przekazu tej poezji. Por. <http://jonathanaitken.ca/?skills=creative-projects>, [data dostępu: 15.10.2012].

13 Ewa Satalecka – projektantka, artystka wizualna. Tworzy m.in. scenografie teatralne, tekstowe instalacje przestrzenne.

PRZYKŁAD 2. FRAGMENT PARTYTURY ZAPISANEJ W CELU USTALENIA RELACJI CZASOWYCH ZDARZEŃ WIZUALNYCH PIERWSZEGO EPIZODU.

1 – *air*. To słowo pojawia się w trakcie trwania nuty pomiędzy drugą a trzecią linią – głos *lewa strona ekranu*.

2 – nuta bez określonej wartości rytmicznej. Długość trwania części zjawisk wizualnych nie została określona w partyturze. Ich czas trwania został ustalony w trakcie montażu filmu.

3 – *diminuendo* – zanikanie znaku; *cresc.* – wyłanianie się znaku.

4 – tempo danego fragmentu – taktu podane w wartościach metronomicznych (np. takt nr 4 – wartość metronomiczna jednej szesnastki to 337; takt nr 5 – wartość metronomiczna ćwierćnuty to 66).

W drugim epizodzie wizualno-dźwiękowym został opracowany następujący fragment polskiego tłumaczenia wiersza:

nie większe
ni

ż n

adzieja) lśni w ni

er

uchomejgwi

eż

dzie.

W 1 minucie 30 sekundzie pliku rozpoczyna się recytacja wiersza (recytowany jest on w polskim tłumaczeniu; na nagraniu recytują: Ewa Satalecka, Mirosław Neinert¹⁴). Tak jak w typografii wiersza słowa są rozbite na mniejsze fragmenty, tak w jego zakomponowanej recytacji są one podzielone na osobne litery i sylaby, rozbite pomiędzy dwoma recytującymi głosami. Recytowane słowa, sylaby i litery „wędrują” w przestrzeni pomiędzy rozmieszczonymi na sali głośnikami.

W przypadku kompozycji *Air*, wyświetlany tekst jest „muzycznie” zakomponowany. Ten punkt widzenia wynika z przekonania, że wszystkie dziedziny sztuki operujące pojęciem czasu, posiadają w tym zakresie wspólną naturę, mimo iż różnią się one znacznie metodami warsztatowymi. Jednak zarówno w muzyce, filmie, dynamicznej typografii, istotne jest wycucie czasu i tempa narracji. W muzyce czas ten jest zapisany za pomocą partytury nutowej, której metody kodyfikacji są wyrazem kształtowania się wyobrażeń muzycznych w europejskim kręgu kulturowym. Kiedy narrację dzieła należącego do innej dziedziny sztuki próbujemy zorganizować za pomocą partytury nutowej, to jego czas staje się w pewnym sensie „muzyczny”.

Pozadźwiękowe elementy kompozycji

W eseju *O abstrakcyjnej syntezie scenicznej* W. Kandinsky przedstawia wizję dzieła syntetycznego – nowego, abstrakcyjnego teatru, w którym poszczególne dziedziny sztuki „zrezygnują z własnych celów, by podporządkować się prawu kompozycji scenicznej”¹⁵:

Scena:

1. przestrzeń i przestrzenność – **środki architektury** – grunt, na którym każda sztuka może dojść do głosu,
2. kolor stanowiący nieodłączną właściwość przedmiotu – **środek malarstwa** – w swej rozciągłości czasowej i przestrzennej, zwłaszcza w postaci barwnego światła,
3. poszczególne proporcje przestrzenne – **środki rzeźby** – z pozytywnym i negatywnym kształtowaniem powietrza,
4. zorganizowany dźwięk – **środek muzyki** – w wymiarze czasowym lub przestrzennym,

¹⁴ Mirosław Neinert – aktor, reżyser teatralny. Twórca teatru *Korez* w Katowicach.

¹⁵ Cyt za: W. Kandinsky, *O abstrakcyjnej syntezie scenicznej*, *op. cit.*, s. 54.

5. zorganizowany ruch – **środek tańca** – abstrakcyjne ruchy w czasie i przestrzeni nie tylko samego człowieka, lecz przestrzeni, form abstrakcyjnych podlegających własnym prawom,
6. ostatnia ze znanych nam sztuk – **sztuka poetycka** – posługuje się ludzkim słowem w wymiarze czasowym i przestrzennym. Tak jak rzeźba mieści się częściowo w architekturze, tak i poezja zawiera się częściowo w muzyce. A więc ściśle biorąc, czysta abstrakcyjna forma teatru jest sumą abstrakcyjnych brzmień:
 - i.1. w malarstwie – koloru
 - i.2. w muzyce – dźwięku
 - i.3. w tańcu – ruchuwe wspólnym brzmieniu formy architektonicznej¹⁶.

Dziedziny sztuki w tej koncepcji równoważą się, a przekaz dzieła to formy abstrakcyjne, według Kandinsky'ego – wspólne dla wszystkich sztuk („zorganizowane napięcia”, „zorganizowane reakcje”). Mimo że kompozycja *Air* nie realizuje takiej koncepcji, to zagadnienia poruszone przez Kandinsky'ego są istotne dla tego utworu. Przede wszystkim jest nim całościowe wyobrażenie przekazu, w którym muzyka pełni pierwszoplanową rolę; elementy wizualne, sceniczne, stanowią jednak istotne dopełnienie, a nawet warunkują prawidłowy odbiór utworu. Elementy dzieła syntetycznego wymienione przez Kandinsky'ego, mimo że w tym przypadku nie są równoważne, występują zatem w tej kompozycji. Na koncepcję utworu złożyły się wyobrażenia muzyczne („środek muzyki” – w tym przypadku pierwszoplanowy), wyobrażenia dotyczące emitowanego obrazu („środek malarstwa”), zakomponowanie ruchu („środek tańca”), oraz koncepcja przestrzeni i scenografii („środek architektury”).

W *Air* wyobrażenie scenografii oraz charakteru pomieszczenia, w jakim utwór ten ma być wykonywany, ma istotne znaczenie. Wnętrze to musi spełniać określone warunki – ważne jest jego odpowiednie oświetlenie; również wielkość sali wpływa znacząco na odbiór kompozycji. Istotna jest również świadomość, jak duży wpływ na odbiór całości mają konkretne zachowania muzyków interpretujących utwór („środek tańca” – w bardzo ograniczonej formie).

„Sztuka poetycka” to kolejny element utworu. Treść wiersza – enigmatyczna, refleksyjna, będąca jakby zapisem ulotnej myśli – jest tym elementem kompozycji, który inspirował inne na początku mojej pracy kompozytorskiej. Przekaz tej poezji charakteryzuje się jakościami, widocznymi w pozostałych, wcześniej opisanych elementach. Ekspresja tekstu – zarówno jego znaczeń, jak i form graficznych wynikających z rozwiązań typograficznych, ma swój odpowiednik w muzyce pierwszej i trzeciej części kompozycji. „Znikomość” tekstu na białej kartce może korespondować z krótkimi frazami muzycznymi zapadającymi

16 *Ibidem*, s. 54.

w ciszę. „Rozsypane” litery, niekonwencjonalne podziały słów można skojarzyć z zanikającymi, pojedynczymi gestami dźwiękowymi.

Analogią do formy wiersza Cummingsa jest również zastosowanie zabiegu kompozycyjnego polegającego na „odejmowaniu”, „minimalizowaniu”. Wiersze typograficzne poety są lakoniczne, nieraz lapidarne, prozaiczne. Ta prozaiczność, rezygnacja z wielu środków poetyckich, brak rozwiniętych, dopowiedzianych myśli, proste wręcz konstatacje, powodują, że w przekazie wiersza jest pole dla drugiego poziomu poetyckiego – dla poezji znaków, dla znaczeń obrazu. Praca nad interdyscyplinarnym przekazem kompozycji *Air* polegała w dużej mierze na upraszczaniu i ograniczaniu materiału muzycznego („cienka” faktura i statyczna harmonia w częściach skrajnych utworu) oraz innych elementów kompozycji, co zostało wyrażone przez proste środki typograficzne, jednorodną scenografię, pewną teatralność wykonania polegającą na minimalizowaniu gestów.

Muzyka, poezja, obraz, przestrzeń, scenografia, światło, ruch – wyobrażenia tych elementów sumują się w jednym – w wyobrażeniu sytuacji, w jakiej znajdują się odbiorca i wykonawca. Próba analizy „bycia uczestnikiem wydarzenia” – sytuacji odbiorcy – jest typowa dla wielu działań artystycznych ostatnich dekad. Liczne grono twórców, często działających na gruncie sztuki konceptualnej oraz sztuki nowych mediów, wychodzi z założenia, że treścią dzieła artystycznego nie jest (lub jest nie tylko) jakość estetyczna i wyrazowa stworzonego przedmiotu, ale doświadczenie odbiorcy wynikające z interakcji z wykreowanym obiektem. Za przykład takiego postrzegania dzieła mogą posłużyć niektóre instalacje Olafura Eliassona¹⁷ – przestrzenie, w których odbiorca doświadcza wykreowanej przez artystę sytuacji. Sytuacja ta prowokuje pewne stany emocjonalne, może nasuwać refleksje, może artykułować pewne zagadnienia, zwracać na nie uwagę (w przypadku Eliassona zagadnienia te często dotyczą percepcji czy fenomenów natury)¹⁸.

Kreowanie przestrzeni jest jednym z elementów kompozycji *Air*. Zwrócenie uwagi na to, że wykonanie jest pewnego rodzaju przedstawieniem, w tym wypadku zawierającym również elementy wizualne, spowodowało, że poza dźwiękiem i obrazem partytura zawie-

17 Olafur Eliasson (1967-) – artysta wizualny, twórca instalacji przestrzennych, prowadzi Institut für Raumexperimente przy Universität der Kunst w Berlinie.

18 Przykładem twórczości Eliassona może być instalacja *Your Rainbow Panorama* w Aros Muzeum w Aarhus w Danii. Instalacja ta jest konstrukcją umieszczoną na dachu muzeum. Z jednej strony konstrukcja ta posiada walory obiektu architektonicznego wpisującego się w panoramę miasta, z drugiej strony, tak jak wskazuje tytuł, najistotniejsze w tym działaniu artystycznym są wrażenia odbiorcy znajdującego się w określonej sytuacji. Przestrzeń instalacji *Your Rainbow Panorama* pozwala odbiorcy „w inny sposób” spojrzeć na otaczający go widok rozpościerający się z dachu muzeum. Istotnym elementem tego dzieła sztuki jest kontemplacja przetworzonego barwami tęczy krajobrazu miasta. http://www.olafureliasson.net/works/your_rainbow_panorama.html, [data dostępu: 15.10.2012].

ra również informacje dotyczące scenografii, światła, oraz innych, pozadźwiękowych elementów kompozycji.

W częściach zewnętrznych utworu muzyka brzmi na skraju ciszy, by tak rzec – często „zapada” w ciszę. Tego typu muzyka jest szczególnie wrażliwa na warunki, w jakich się ją wykonuje. Może brzmieć we wnętrzach, które pomagają słuchaczowi – widzowi w jej odbiorze, mogą również wystąpić takie warunki, w których muzyka ta „ginie”, jest „zagłuszana” otoczeniem. Prawidłowy odbiór *Air* wymaga przestrzeni, która swym charakterem pomaga doświadczać czasu muzyki, pomaga wsłuchiwać się w niuanse harmoniczne powstające na styku muzyki elektronicznej i tej granej przez instrumenty, jak również pozwala w najpełniejszy sposób odebrać ulotny przekaz poezji Cummingsa oraz zaobserwować rozwiązania typograficzne będące częścią kompozycji. W partyturze są umieszczone następujące wytyczne:

- sala, w której jest wykonywany utwór, musi być przyciemniona,
- wykonawcy mają zainstalowane lampki instrumentalne na pulpitych (brak wysokiego światła),
- dyrygent jest punktowo oświetlony z góry,
- światło powinno być możliwie jak najmniej inwazyjne, aby nie zakłócało odbioru warstwy wizualnej kompozycji,
- preferowane jest białe światło (koresponduje ono z barwą emitowanych liter w warstwie wizualnej),
- preferowana jest sala o charakterze kameralnym,
- publiczność powinna siedzieć możliwie blisko muzyków (bliskość ta pozwala odbiorcy obserwować niuanse, które przy większej odległości stają się mniej wyraziste, przez co tracą na znaczeniu)¹⁹.

Nad sceną (konkretnie nad muzykami grającymi na instrumentach perkusyjnych – bębnie, temple blokach, tamtamie) zawieszony jest ekran do wyświetlania tekstu wiersza²⁰. Wysokość zawieszenia ekranu oraz jego wielkość są zależne od rozmiarów sali i jej akustycznej charakterystyki. Ciemne, kameralne pomieszczenie pomaga muzykom oraz słuchaczom w zyskaniu koncentracji, wzmacnia przekaz utworu, tworzy przestrzeń dla osób uczestniczących w procesie interpretowania kompozycji. Wrażenie „bycia w wykreowanej przestrzeni” wzmacnia również fakt, że muzyka elektroniczna emitowana jest z różnych miejsc sali, przez co słuchacze są umieszczeni jakby „w środku utworu”.

19 Koncepcja scenografii została opracowana przy współpracy z Ewą Satalecką.

20 Proponowany rodzaj ekranu – zawieszona siatka reklamowa w kolorze szarym. Materiał ten charakteryzuje się częściową przepuszczalnością światła. Ta cecha powoduje, że tekst pojawia się nie tylko na utworzonym z siatki ekranie, ale również na ścianie pomieszczenia znajdującej się za ekranem.

Wykonanie, poza dźwiękową i wizualną jego treścią, zawiera również element ruchu. Ruch ten pośrednio stanowi ekspresję wykonawcy i koresponduje z muzyką. Przeważnie gesty nie są zaplanowane przez kompozytora; stanowią bardziej lub mniej świadomy element wykonania. W *Air* jednak element ten został częściowo opisany. W partyturze występują określenia sugerujące ekspresję ruchową wykonawców – *Molto Calmo (small moves, with strong concentration)*²¹ – oraz znaki określające bezruch na konkretnej pauzie (np. bezruch w pozycji przygotowanej do gry, w pozycji spoczynku). Mają one na celu uniknięcie sytuacji, w których dany instrumentalista, poprzez wykonywanie ruchów związanych np. z czynnością przygotowywania się do gry, niszczy aurę przekazu²².

Znaki i sugestie dotyczące ruchu nie wprowadzają dodatkowych gestów (takich jak np. gesty w muzyce Karla Heinza Stockhausena). Ich celem jest likwidacja zbędnych ruchów, wprowadzanie atmosfery koncentracji, wyciszenia, a przez to – napięcia.

Zakończenie

Wyjście w kompozycji *Air* poza ramy „czysto muzyczne” lub „czysto dźwiękowe” jest próbą przeniesienia na grunt sztuki muzycznej „całościowego” myślenia o przekazie artystycznym. W partyturze nutowej utworu zakodowane są relacje jego elementów dźwiękowych, wizualnych i ruchowych. Istotną rolę w ich połączeniu pełni instrumentarium elektroniczne. Wydaje się, że pojawienie się nowych rozwiązań technologicznych pozwala na bardziej dogłębne badanie relacji pomiędzy różnymi środkami przekazu. Istotne jest zyskanie przez twórcę narzędzi pozwalających kreować ich wzajemne zależności już na poziomie podstawowych założeń kompozycyjnych. Instrumentarium to umożliwia realizację utworów multimedialnych wykraczających poza tworzenie atrakcyjnych widowisk, próbujących poszukiwać głębokich relacji na poziomie struktury poszczególnych elementów dzieła. Muzyka – najbardziej abstrakcyjna ze sztuk – może być nośnikiem takich idei kompozycyjnych.

Bibliografia

- Cummings Edward Estlin, *150 wierszy, poems*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków 1994.
- Kandinsky Wassily, *Eseje o sztuce i artystach*, przeł. Ewa Sagan, red. Paweł Taranczewski, Kraków 1991.
- Siedliński Radosław, *Scelsi i Roerich – artyści wyżyn*, [w:] „Glissando”, online, <http://glissando.pl/wp/2011/02/radoslaw-siedlinski-scelsi-i-roerich-arty-sci-wyzyn/>, [data dostępu: 15.10.2012].

21 „Bardzo spokojnie (małe ruchy, z dużą koncentracją)”.

22 Rozwiązanie to zastosował niemiecki kompozytor Michel Meierhoff m.in. w utworze *Zonen II* na zespół kameralny.

Źródła internetowe:

Garncarek Magdalena, *Animacje Słowa*, [w:] „Techsty. Literatura i nowe media”, online, <http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/garncarek5.html>, [data dostępu: 15.10.2012].

<http://jonatanaitken.ca/>, [data dostępu: 15.10.2012].

<http://jonathanaitken.ca/?skills=creative-projects>, [data dostępu: 15.10.2012].

http://www.olafureliasson.net/works/your_rainbow_panorama.html, [data dostępu: 15.10.2012].