

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej
Teoria Muzyki

ANNA SZWAJGIER

Muzyka Centrum – działalność i repertuar jako odzwierciedlenie głównych nurtów muzyki 2. połowy XX wieku oraz przemian dokonujących się w formach jej prezentacji.

Kraków, 2004

Promotor:
prof. Adam Walaciński

Spis treści

Wstęp	4
I. Stowarzyszenie Artystyczne Muzyka Centrum jako instytucja geneza, cele, status, działalność, stan obecny	6
II. Awangarda w repertuarze Muzyki Centrum	11
1. Kierunki i nurty II awangardy	11
serializm, punktualizm, muzyka konkretna, muzyka elektroniczna, muzyka elektroakustyczna, tape music, muzyka akusmatyczna, live electronic, muzyka przestrzenna, muzyka komputerowa, sonoryzm, indeterminizm, aleatoryzm kontrolowany, forma otwarta, forma mobilna, muzyka graficzna, happening, teatr instrumentalny, fluxus	
2. Retrospektywa i awangarda - koncert jubileuszowy z okazji 25-lecia istnienia stowarzyszenia	35
Luis de Pablo: <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> David Cope: <i>Towers</i> Kazimierz Pyzik: <i>Kwartet smyczkowo - dęty</i> Piotr Lachert: <i>Des</i> Kazimierz Pyzik: <i>Progresja</i> Marek Chołoniewski: <i>Assemblages</i> Krzysztof Knittel: <i>Szkice</i> Kazimierz Pyzik/Mariusz Pędziulek: <i>Noga</i> Roman Haubenstock-Ramati: <i>Act-If</i> Tomasz Lida/Kazimierz Pyzik: <i>Random Music</i> Bogusław Schaeffer: <i>Media</i> Anestis Logothetis: <i>Styx</i>	
III. Zwrot postmodernistyczny – w stronę Audio Art	66
1. Główne nurty postmodernistycznego dyskursu	66
Postmoderna Minimalizm Późny modernizm	
2. Audio Art	75
Prekursorzy i podstawy nurtu audio art Festiwal Audio Art: trzy sylwetki	
IV. Muzyka Centrum - zjawisko wyjątkowe	87
V. Dokumentacja	96
1. Członkowie stowarzyszenia	96
2. Kalendarium koncertów	104
3. Dyskografia	182
4. Bibliografia	182

*Serdecznie dziękuje
profesorowi Adamowi Walacińskiemu
oraz przewodniczącemu Muzyki Centrum,
Markowi Chołoniewskiemu
za wszechstronną pomoc*

Wstęp

Powodem podjęcia prezentowanego w tytule pracy tematu była chęć przybliżenia niezwykłego zjawiska jakim jest działalność Stowarzyszenia Artystycznego Muzyka Centrum. Zajmuje ono niewątpliwie szczególne miejsce w najnowszej historii życia muzycznego Krakowa. Dla wielu zainteresowanych lub związanych z tworzeniem nowej muzyki ogromną wartość stanowią nie tylko same koncerty organizowane przez stowarzyszenie, ale także jego otwartość na zupełnie nowe zjawiska i wsparcie, jakiego udziela nowym artystycznym inicjatywom. Muzyka Centrum jest przede wszystkim pewnym projektem, realizacją przenikającej wszelkie działania idei żywej obecności muzyki najnowszej, głównie tej najbardziej radykalnej, rozwijającej się.

Po zapoznaniu się z dostępnymi materiałami (nagraniami, taśmami video, wywiadami telewizyjnymi, stronami internetowymi), w wyniku przeprowadzonych rozmów i dzięki pomocy poszczególnych członków Muzyki Centrum wyłonił się obraz jej funkcjonowania - jako zespołu, stowarzyszenia, agencji koncertowej, organizatora akcji edukacyjnych i międzynarodowych festiwali, ważnego składnika życia muzycznego Krakowa. Część opisowa pracy prezentuje spojrzenie na działalność stowarzyszenia w kontekście przemian dokonujących się w sferze muzyki, z uwzględnieniem specyficznej sytuacji transformacji systemowo-kulturalnej w Polsce.

Podstawowe informacje na temat stowarzyszenia i sposobu jego funkcjonowania znajdują się w rozdziale pierwszym. Centralna część pracy (rozdziały II i III), ukazuje obecność muzycznej awangardy i postmodernizmu w repertuarze Muzyki Centrum, na tle nurtów muzycznych drugiej połowy XX wieku i na przykładzie wybranych zjawisk. Dla przybliżenia charakterystycznego sposobu działania Muzyki Centrum Ensemble, omówiony bliżej został program, oraz przebieg koncertu jubileuszowego, jaki odbył się z okazji 25 lecia zespołu. W sferze audio art przykładowe realizacje wybrane zostały spośród trzech rodzajów aktywności, dotyczących brzmień naturalnych, elektronicznych oraz niekonwencjonalnych środków generowania dźwięku w instalacjach plastyczno-muzycznych. Ostatni rozdział jest przedstawieniem specyficzności Muzyki Centrum jako grupy ludzi, bliskich sobie pokoleniowo i pod względem upodobań artystycznych, co w końcu zadecydowało o jej

wyjątkowości. Jest zatem próbą wskazania syndromu najważniejszych cech zespołu w wymiarze znaczenia kulturowego i spojrzeniem na jego działanie niejako „od środka“, jednak nie badaniem jego recepcji.

Część dokumentacyjna stanowi zapis dokonań Muzyki Centrum; zawiera spis wszystkich koncertów jakie miały miejsce na przestrzeni 27 lat jej istnienia oraz dyskografię płyt wydanych przez stowarzyszenie. Te informacje, oraz bibliografia pracy znajdują się w aneksie. Mimo obszernego archiwum jakie posiada stowarzyszenie, dotarcie do kompletnych danych poszczególnych koncertów nie zawsze było możliwe.

Nazwa Muzyka Centrum będzie używana w tej pracy w znaczeniu szerszym, niż to, które określa Stowarzyszenie Artystyczne Muzyka Centrum jako instytucję. Działalność Muzyki Centrum rozpoczęła się, zanim została ona oficjalnie zarejestrowana pod nazwa stowarzyszenia, zaś trwa i rozwija się także w formach, w których używanie nazwy Muzyka Centrum nie jest konieczne, np. w wyodrębnionym nurcie festiwalu Audio Art, festiwalu Pomosty, kursów nowej muzyki - dla których Muzyka Centrum jest organizatorem programowym i realizacyjnym. Ta płynność i nieuchwytność - nawet instytucjonalna - Muzyki Centrum, rymuje się z naturą jej działalności, również trudną do jednoznacznego zdefiniowania.

Pobocznym efektem tej pracy będzie też stworzenie komputerowej bazy informacyjnej na temat działalności stowarzyszenia, zawierającej najważniejsze dane i możliwej do uzupełniania w przyszłości.

I. Stowarzyszenie Artystyczne Muzyka Centrum jako instytucja

Geneza

Początkiem zawiązania się współpracy młodych absolwentów Akademii Muzycznej były dwa koncerty autorskie Anny Maciejasz-Kamińskiej, podczas których jej utwory wykonywali Marcin Krzyżanowski, Mariusz Pędziałek i Kazimierz Pyzik. Dały one muzykom możliwość określenia swoich estetycznych preferencji. Z zamiarem organizowania koncertów muzyki współczesnej nosił się już od pewnego czasu Marek Chołoniewski - kompozytor i pracownik Studia Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie. Wspólnie zaczęto myśleć o formie, jaką miałyby przybrać przyszła działalność. Muzyka Centrum - bo tak nazwano nowo powstały projekt - miał być inicjatywą serii koncertów muzyki współczesnej.

Pierwszy z nich odbył się 13 czerwca 1977 roku w Klubie „Na Kotłowie”, a jego program (utwory Hansa Ulricha Engelmanna, Romana Haubenstocka-Ramatiego, Myriam Marbe, i Bogusława Schaeffera) wskazywał kierunek, w którym Muzyka Centrum miała dalej podążać. Wykonawcami tamtego historycznego koncertu byli Marek Chołoniewski – taśma, Marcin Krzyżanowski – wiolonczela, Mariusz Pędziałek - obój, róg angielski i trąbka, Kazimierz Pyzik – akordeon i kontrabas, Zdzisław Siadlak – dyrygent, Ryszard Łukowski - aktor, Marek Wilczyński - instrumenty perkusyjne, Bogusława Hubisz i Barbara Kaczmarczyk (obecnie Wojciechowska-Voss) – altówka. Trzy miesiące później powtórzono go – z tym samym repertuarem i w tym samym składzie (oprócz Ryszarda Łukowskiego, którego zastąpił Krzysztof Pieczyński).

Początkowa faza istnienia, lata 1977-1979, to czas kiedy Muzyka Centrum działała na zasadzie inicjatywy studenckiej. Dzięki temu młodzi wykonawcy mieli możliwość kontaktu z muzyką mało, czy też w ogóle nieobecną w akademickim reperturze. W obszarze twórczości

awangardowej, pomijanym dotychczas w ogólnym toku studiowania, młodzi muzycy widzieli artystyczne wyzwanie, sposobność poszerzania horyzontów i cenną formę zdobywania doświadczeń podczas koncertów.

Cele

Członkowie Muzyki Centrum od początku mieli świadomość tego, że obszar, którego dotyczy ich działalność jest mało rozpoznany. Ta sytuacja była przyczyną napotykanym po drodze trudności, ale nadawała również sens wspólnemu działaniu. Poprzez stałą obecność koncertową w kalendarzu wydarzeń kulturalnych Krakowa Muzyka Centrum miała realizować postawione sobie cele:

- popularyzację nowej muzyki we wszelkich jej przejawach, z zaznaczeniem, iż prawykonania światowe i polskie stanowią będą jedno z głównych założeń
- promocję wartościowych kompozycji, które z różnych względów mają utrudnioną drogę do wykonania
- wykształcenie szerszego kręgu odbiorców i wykonawców muzyki nowej, a także umożliwienie publiczności kontaktu z wybitnymi wykonawcami

Status prawny

Początkiem nowego rozdziału w historii ugrupowania stała się rejestracja jego działalności jako stowarzyszenia 18 maja 1980 roku. Dzięki temu Stowarzyszenie Artystyczne Muzyka Centrum uzyskało swój status prawny, mogło też liczyć na niewielką pomoc finansową ze strony Urzędu Miasta Krakowa.

Działalność

Sposób istnienia i działania Muzyki Centrum ewoluował, przystosowując się do zmieniających się warunków historycznych i kulturowych. W pierwszych latach koncerty organizowane przez Stowarzyszenie odbywały się regularnie trzynastego dnia każdego

miesiąca. Ulubionym miejscem występowania Muzyki Centrum stała się Galeria Krzysztoforów, będąca siedzibą Grupy Karkowskiej. Do Grupy - stowarzyszenia twórców awangardowych - należeli przede wszystkim artyści plastycy – m.in. Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Janina Kraupe i Jerzy Nowosielski, ale także kompozytorzy – Adam Walaciński, Bogusław Schaeffer, Barbara Buczek i inni. Wśród nich był także Marek Chołoniewski. Obecność Muzyki Centrum w Krzysztoforach stanowiła więc naturalną kontynuację, czy też uzupełnienie dla działalności samej galerii. Ponadto koncerty odbywały się w różnych salach i przestrzeniach Krakowa, m.in. w Teatrze STU, auli „Florianka” ówczesnej PWSM, Pracowni Plastycznej Młodzieżowego Domu Kultury (dawnej Synagoga Poppera), Starej Galerii, Teatrze Bagatela, a nawet w ogrodach Muzeum Archeologicznego. W związku z wprowadzeniem stanu wojennego działalność stowarzyszenia musiała zostać zawieszona, Muzyka Centrum zeszła więc do podziemia, organizując koncerty (spotkania z muzyką elektroniczną) w prywatnej galerii Wojciecha Ćwiertniewicza przy ul. Długiej w Krakowie.

W drugiej połowie lat 80-tych nawiązano kontakty z artystami zza żelaznej kurtyny. Muzyka Centrum zajęła się organizacją zarówno wspólnych koncertów jak i samodzielnych recitali zaproszonych wykonawców i kompozytorów. Tym samym działalność Stowarzyszenia zyskała nową funkcję: prezentowania autorskich dzieł osób spoza stowarzyszenia. Powstała wówczas seria koncertów Audio Art, zapowiedź późniejszego festiwalu. Zarazem, wraz z transformacją ustroju w Polsce i zaprzestaniem regularnego koncertowania Stowarzyszenie stało się mniej zespołem, a bardziej producentem koncertowym. Jego rola w pewnym sensie się uzewnętrzniła, otworzyła na innych wykonawców i nowe współprace.

W 1989 roku nastąpił koniec dotowania stowarzyszenia ze strony Urzędu Miasta Krakowa. Muzyka Centrum chcąc przetrwać w nowej rzeczywistości włączyła się w działalność wokół różnych sympozjów i programów telewizyjnych. Tak też narodził się pomysł zorganizowania w styczniu 1989 roku festiwalu *Muzyka Świata*. Przy okazji realizacji w ośrodku TV Katowice programu dla telewizji francuskiej pt. *Cisza i dźwięk*. Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zleciło wykonanie wszystkich obecnych tam utworów Muzyce Centrum. Marcin Krzyżanowski, ówczesny prezes stowarzyszenia zaproponował, by kompozytorzy (m.in. Iannis Xenakis, Luciano Berio, Louis Andriessen), soliści i pozostali wykonawcy biorący udział w programie wystąpili z koncertami w Krakowie. Festiwal został

zaplanowany jako 10 „koncertów z udziałem kompozytora“ oraz osobną prezentację muzyki komputerowej. I choć nie wszyscy zaproszeni kompozytorzy dotarli do Krakowa, wysoki poziom artystyczny tej imprezy stał się ważnym impulsem dla dalszego rozwoju życia muzycznego miasta.

W kolejnych latach stowarzyszenie organizowało koncerty z serii *Duety Współczesne* (1990), stanowiące prezentację utworów kameralnych wybranych kompozytorów XX wieku oraz festiwal *Muzyka bez Granic* (1991), towarzyszący Sympozjum KBWE podczas którego oprócz wykonawców Muzyki Centrum pojawili się również zaproszeni muzycy z zagranicy, Eberhard Blum i Martin Riches.

NANENS (NewApproachNewEnvironmentNewStyle – NowaJakośćNowa PrzestrzeńNowyStyl) to nazwa serii koncertów z udziałem zaproszonych współwykonawców, które odbyły się w 1996 roku. Również w tym okresie powstał pomysł na połączenie ekspresjonistycznych filmów niemych z muzyką wykonywaną na żywo. Nad całością *Filmy nieme z muzyką live* projektu stowarzyszenie czuwało w roli producenta, trzy koncerty wykonała sama Muzyka Centrum Ensemble.

Stan obecny

Prawdziwym przełomem w działalności stowarzyszenia stał się pierwszy festiwal Audio Art w listopadzie 1993 roku. Pojedyncze koncerty tej muzyki pojawiały się już wcześniej, ale dopiero forma festiwalu przyniosła prawdziwą zmianę profilu działalności stowarzyszenia. Organizacja tego wydarzenia wymaga wielomiesięcznego planowania ponieważ festiwal zaprasza kompozytorów i performerów z całego świata. Audio Art Festival stanowi szeroki przegląd obecnie zachodzących w muzyce zjawisk. Kluczowe znacznie ma tutaj orientacja we wciąż zmieniającej się panoramie istniejących twórców i ich projektów. Festiwal istnieje już 11 lat i ciągle się rozwija. Pomimo zmagania i trudności w zdobywaniu funduszy, a także wąskiej popularności repertuaru, który prezentuje stanowi stały i bardzo oczekiwany element życia artystycznego Krakowa.

Muzyka Centrum jest wciąż zespołem wykonawców muzyki współczesnej, występującym pod stałą nazwą Muzyka Centrum Ensemble. Oprócz dawania samodzielnych

koncertów stowarzyszenie działa we współpracy z wieloma instytucjami artystycznymi w Polsce i na świecie. W 2003 roku, wraz z Das Neue Ensemble (Hannover) i Nieuw Ensemble (Amsterdam) powstał projekt *Ensemble Spiel*, którego celem było wspólne przygotowanie i wykonanie utworów. Koncertom, które odbyły się w Hannoverze, Krakowie i Amsterdamie w towarzyszyły wykłady, debaty z udziałem publiczności oraz prezentacje video.

W działalności stowarzyszenia stałe miejsce zajmują zagadnienia dotyczące edukacji muzycznej. W przeszłości Muzyka Centrum była współorganizatorem Międzynarodowych Warsztatów Muzyki Współczesnej Kraków/Stuttgart w latach 1993-1998, Internationale Akademie für Neue Komposition w Schwaz (Austria) w 1993 i Międzynarodowych Warsztatów *Acanthes/IRCAM* w Krakowie w 2000 roku. W roku 2003, z inicjatywy Muzyki Centrum i przy współpracy Musik für Heute, London Sinfonietta i Centrum Grame powstał festiwal *Pomosty (Bridges)*. Opracowanie zamysłu koncepcyjnego, jak i jego realizacja przypadły w udziale Krzysztofowi Kwiatkowskiemu¹. Oprócz zaplanowanych koncertów w ramach *Pomostów* zorganizowano także warsztaty dla amatorów dotyczące ogólnych reguł obowiązujących w kompozycji muzycznej i wizualnej (prowadzone przez członków Muzyki Centrum i pracowników Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), a także szereg warsztatów dla dzieci ze szkół muzycznych, opracowanych i przeprowadzonych przez muzyków z Das Neue Ensemble, London Sinfonietta i Studia Grame.

¹ Krzysztof Kwiatkowski jest krytykiem muzycznym, a także pomysłodawcą i dyrektorem artystycznym festiwalu *Pomosty*.

II. Awangarda w repertuarze Muzyki Centrum

Formacja awangardowa stanowi w rozwoju sztuki etap szczególny, przysparzający jej komentatorom wielu trudności. Specyficzność muzyki, jako szczególnej dziedziny sztuki powoduje, że w tym obszarze także kwestia awangardy wymaga dodatkowej interpretacji. Wśród różnych tego typu opracowań zwraca uwagę monografia *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*² Zbigniewa Skowrona. Znajdujemy tam przegląd teoretycznych uzasadnień nowatorstwa muzycznego na przestrzeni dziejów oraz omówienie twórczości i wypowiedzi trzech kompozytorów: Johna Cage’a, Pierre Bouleza i Karlheinz Stockhausena.

Akcent, położony przez Skowrona na dokonaniach twórców tzw. II awangardy ma swe głębsze uzasadnienie. Nowa muzyka po II wojnie stanowi kwintesencję postawy awangardowej w ogóle, zaś radykalizm uprzednich założeń doprowadził do ostatecznych konsekwencji. Znamienne są gesty odcięcia i zanegowania przez nowe pokolenie twórców z lat pięćdziesiątych autorytetu wielkich postaci sprzed wojny. Boulez manifestacyjnie podważył metodę Schönberga, to samo zrobił Cage i Stockhausen.

1. Kierunki i nurty II awangardy

² Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989.

Serializm, punktualizm

Ideowym punktem wyjścia dla młodego pokolenia kompozytorów po II wojnie światowej stała się twórczość Weberna, zaś metodą - odkryta właśnie przez Oliviera Messiaena technika serialna. Konstruktywizm serialny i konsekwencja, z jaką seria eksploatowana jest w utworach Weberna, stały się inspiracją dla poszukiwań dalszych możliwości wynikających ze strukturalizmu seryjnego. Technika serialna, pochodząca od dodekafonii, polega na wydzieleniu parametrów dźwięku, takich jak jego długość, głośność, rejestr, barwa, artykulacja, kierunek itp. oraz maksymalnym ich zróżnicowaniu. Częstki te, ułożone w odpowiednie szeregi (czyli serie) dają przebieg muzyczny o bardzo wyrafinowanej nieraz, racjonalnie wytłumaczalnej strukturze wewnętrznej, niepercypowalnej jednak w akcie słuchania. Technika serialna wywołuje najczęściej efekt fakturalnego rozbicia materii dźwiękowej - stąd też pojawił się stosowany wobec niej zamiennie termin „punktualizm”. Olivier Messiaen w *Mode de valeurs et d'intensités* (1948) wykorzystał procedury serialne w stosunku do parametrów dźwiękowych, postrzeganych jako „drugoplanowe” - oprócz wysokości dźwięku, serializacji zostały poddane również długości trwał, dynamika i artykulacja. Pierre Boulez podążył tym samym tropem, komponując słynne *Structures I* na 2 fortepiany (1952), w których zresztą posługuje się serią z *Mode de valeurs et d'intensités* Messiaena. Z kolei w *Kontra-Punkte* (1953) Stockhausena serializacji podlega również barwa dźwięku, poprzez stworzenie odpowiedniego systemu instrumentacji. Spektrum możliwości muzyki serialnej poszerzali jeszcze na początku lat pięćdziesiątych m.in. Luigi Nono, Henri Pousseur, Bo Nilsson, Karel Goeyvaerts i - niezależnie od nurtu europejskiego - Amerykanin Milton Babbitt. Wszyscy zgodnie unikali wszelkiego rodzaju powtórzeń, zdwojeń, prostych zależności interwałowych (np. oktawa, kwinta czysta) i czasowych (proporcje 1:2). Priorytetem pozostawało dążenie do utrzymania wewnętrznej zmienności i różnorodności.

Serializm jest w muzyce propozycją ekstremalną, badającą granice między mechanicznością a myślą, nieuchronnością a zamierzeniem; stawia pytanie „na ile nasz sposób przyjmowania muzyki kształtowany jest na podstawie reguł panujących w konkretnym utworze, a na ile poprzez instynkt i tradycję”³. Wkrótce jednak zaczęto sobie

³ Paul Griffiths, *Serialism*, w: *The New Grove Dictionary of Music*, Londyn 2001, tom 23, str.116

zdawać sprawę, że percepcja muzyki serialnej napotyka wiele trudności. Po pierwsze trudno podążać za przebiegiem utworu, ciągła zmienność nie pozwala zaistnieć kontrastom, a walory konstrukcyjne dzieła rzadko bywają rozpoznawane przez słuchacza. Po części wynika to z przygotowania odbiorcy, od początku ukierunkowanego na odbiór muzyki tonalnej, podczas gdy kompozycje serialne wymagają znacznie większej koncentracji. Oczywiście, powstaje pytanie, czy świadomość tych procedur jest w ogóle konieczna do odbioru utworu. Od czego zależy „spójność” kompozycji w odbiorze? Jeśli od świadomości właśnie, to stawia to pod znakiem zapytania zdolność kompozytora do komunikowania myśli poprzez swoje dzieło. Tego typu wątpliwości sprawiły, że od serializmu zaczęli odchodzić nawet najwięksi jego entuzjaści.

Sami kompozytorzy zauważyli zjawisko wyczerpywania się formuły serialnej i na różne sposoby szukali dróg wyjścia z tej sytuacji. Stockhausen modyfikował metodę serialną w tzw. technikę grupową (*Gruppen* - 1956), Boulez w związku z tekstem⁴, (*Improvisations du Mallarme* - 1957), Pousseur w procedury permutacyjne (*Repons* - 1960). Wszystkie te usiłowania okazały się niewystarczające, wobec czego za remedium uznano w końcu zwrócenie się ku czynnikowi przypadku.

Serializm okazał się nie tylko techniką, lecz również podstawową ideologią nowej muzyki. Zasada maksymalnej zmienności na wszystkich poziomach i we wszystkich parametrach, rzutowała także na postać nurtów wobec ortodoksyjnego serializmu pokrewnych lub równoległych, takich jak punktualizm, muzyka konkretna i elektroniczna, formy otwarte, aleatoryzm, sonoryzm, muzyka graficzna, przestrzenna, momentowa, teatr instrumentalny itp. W dokonaniach tych także rządziła zasada zmiany. Rozbite na części (ew. grupy) zdarzenia muzyczne, sytuowane były kontrastowo wobec innych zdarzeń w utworze. Zasada zmienności, niepowtarzalności, eksperymentu - stanowiła odpowiednik światopoglądu artystyczno-naukowego, który miał wartość niepodważalną, a opierał się na pozytywnie wartościującej funkcji nowości w procesie rozwoju i postępu.

Muzyka konkretna

⁴ por. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986, s. 207.

Badania w obszarze „naturalnych”, uznawanych kiedyś za „niemuzyczne” zjawisk akustycznych, szmerów, odgłosów przyrody i tych wytwarzanych przez maszyny otworzyły drogę francuskiemu kompozytorowi, Pierre Schaefferowi do wykorzystania ich w jak najbardziej artystycznym celu. Schaeffer pracował w paryskiej rozgłośni radia RTF jako inżynier, zajmował się realizacją efektów dźwiękowych. Od radiowych montaży przeszedł jednak szybko do kompozycji. Schaeffer jest autorem szeregu tematycznych etiud (np. *Etiudy na kolej*), których prezentacja odbyła się podczas historycznej audycji radiowej pt. *Koncert hałasów (Concert de bruit)* 5.10.1948 roku. Kompozytor wykorzystuje w nich pochodzący z różnych źródeł materiał dźwiękowy, a prosty sens muzyczny uzyskuje w wyniku traktowania poszczególnych fragmentów nagrań jako motywów muzycznych.

Efektom swej pracy i zarazem sposobom dochodzenia do nich kompozytor nadał określenie, które zdobyło sobie ogromną popularność. *Musique concrète (muzyka konkretna)* została opisana przez samego twórcę najpierw w magazynie *Polyphonie* (1950) w artykule *La Musique mécanisée – Introduction à la musique concrète*, a następnie w dokładniej w książce *À la recherche d'une musique concrète. Vers une musique expérimentale* (1957).

Kompozytor tak opisuje istotę swojej metody twórczej:

Muzyka „konkretna” opiera się na elementach istniejących uprzednio, zaczerpniętych z jakiegokolwiek materiału dźwiękowego: szmeru lub dźwięku muzycznego, potem jest komponowana eksperymentalnie za pomocą montażu, będącego wynikiem kolejnych prób, a kompozycja końcowa wynika z tych prób realizowana jest bez potrzeby opierania się o tradycyjną notację muzyczną, która w tym przypadku jest zresztą niemożliwa do zastosowania.⁵

Określenie „konkretna” początkowo odnosiło się do rodzaju pracy kompozytora (bezpośredni), w odróżnieniu od twórcy utworów instrumentalnych czy wokalnych, który działa pośrednio, używając notacyjnego systemu symboli. W muzyce konkretnej dźwięki mogły być zaczerpnięte z dowolnych źródeł, lub ze specjalnie przygotowanych nagrań dźwięków instrumentalnych. Dźwięki „naturalne” były poddawane różnorodnym procesom transformacyjnym, zanim zostały umieszczone w finalnej strukturze dzieła. Schaeffer chciał, by zauważano abstrakcyjną właściwość dźwięków i by postrzegano je niezależnie od ich proveniencji (przyczyny jaka je wywołuje). Od 1958 Pierre Schaeffer zaprzestał

⁵ Cyt. wg: Włodzimierz Kotoński: *Muzyka elektroniczna* Kraków 1989, str. 23

stosowania nazwy „muzyka konkretna” i preferował określenie „muzyka eksperymentalna”.

W 1949 roku do Schaeffera dołączył kompozytor Pierre Henry i rozpoczęli owocną współpracę. Powstała wtedy między innymi słynna *Symfonia dla samotnego człowieka* (*Symphonie pour un homme seul*, 1950), swoiste podsumowanie dotychczasowych osiągnięć na polu muzyki konkretnej. Kompozycja ta sprawdziła się doskonale jako muzyka baletowa; Maurice Béjart wykorzystał ją w programie swoich *Baletów XX wieku*. Innym znanym dziełem duetu kompozytorskiego Schaeffer – Henry jest *Orphée 53* (na głosy solowe, skrzypce, klawesyn i taśmę).

Muzyka elektroniczna

Nieco później, od początku lat pięćdziesiątych, w kolońskim Studio für Elektronische Musik skoncentrowano się na możliwości syntetycznego generowania dźwięku. Wykorzystanie urządzeń elektronicznych służyło konstruowaniu barw i zarazem sprawowaniu kontroli nad samym dźwiękiem. Syntezę dźwięków za pomocą nakładania na siebie tonów prostych zapoczątkował fizyk, profesor uniwersytetu w Bonn, Werner Meyer-Eppeler. Jego „modele dźwiękowe” (tak nazwał uzyskane w ten sposób dźwięki) wzbudziły zainteresowanie kompozytorów: Herberta Eimerta, Roberta Beyera i w końcu Karlheinz Stockhausena.

Jednym z celów zastosowania elektroniki było dążenie do stworzenia jeszcze większej precyzji w budowaniu systemu serialnego. Okazało się, że procedurę serialną może być stosowana w sposób o wiele pełniejszy i bardziej precyzyjny właśnie dzięki technologii studia. „Dopiero zastosowanie techniki magnetofonowej, posługiwanie się miernikiem wysterowania wyskalowanym w decybelach, mierzenie czasu centymetrami i milimetrami nagranej taśmy i ustalanie wysokości dźwięków i tonów składowych w hercach za pomocą miernika częstotliwości – zapewniało kompozytorom zgodność zamiaru i wykonania, czyli jak mówiono wówczas: pełną kontrolę nad wszystkimi parametrami muzycznymi”⁶.

„Pełną kontrolę” w tym zakresie mogły jednak przynieść dopiero komputery, gdyż możliwości formowania barw dźwiękowych (ze względu na ograniczenia dopiero

⁶ Włodzimierz Kotoński: op. cit. str. 27

rozwijającej się wiedzy na temat struktury dźwięku i słabo zaawansowaną technikę) były wówczas bardzo ubogie. Do najsłynniejszych utworów Stockhausena powstałych w studio kolońskim należą: *Studie I i Studie II* (1953-54), *Gesang der Jünglinge* (1956), *Kontakte* (1960), *Telemusik* (1966) i *Hymnen* (1966-67).

Muzyka elektroakustyczna

Określenie „muzyka elektroakustyczna”, odnosi się do utworów, komponowanych przy pomocy różnorodnych technologii elektronicznych. Termin ten wszedł w powszechne użycie od końca lat pięćdziesiątych, kiedy to zatarły się granice między ortodoksyjnie stosowanymi procedurami muzyki konkretnej i elektronicznej (w sensie *elektronische Musik*). Odtąd wykorzystanie różnych technik i źródeł dźwięku dla potrzeb kompozycji odbywało się w sposób swobodny. Najczęściej media elektroniczne używane są do generowania, konfigurowania i analizowania dźwięku. Umożliwiają dostęp do jego struktury wewnętrznej, dając przez to pole do manipulowania nim na tym poziomie. W latach 50-tych, wraz z postępem technologicznym, możliwości eksperymentowania z nagrywanym dźwiękiem stawały się coraz większe. Kompozytorów interesowało poszukiwanie innych niż dotychczas źródeł dźwięku (pozainstrumentalnych i pozawokalnych). Odkrywanie nowych struktur i barw stało się możliwe dzięki procedurom syntezy i transformacji dźwięku. Zwiększyła się również kontrola nad strukturami rytmicznymi, przez co operowanie wartościami czasowymi zyskało na precyzji.

Zaczęły pojawiać się specjalnie powołane w tym celu ośrodki - studia elektroakustyczne. Warszawskie Studio Eksperymentalne Polskiego Radia powstałe (dzięki staraniom młodego muzykologa i akustyka Józefa Patkowskiego) w 1957 roku jako szóste tego typu na świecie i przez wiele lat było niezwykle prężnym ośrodkiem działań artystycznych i badawczych.⁷ Powstało tu wiele cenionych utworów elektroakustycznych, m.in. W. Kotońskiego *Etiuda konkretna (na jedno uderzenie w talerz)*, *Mikrostruktury*, *AELA*, Andrzeja Dobrowolskiego

⁷ Co ciekawe, pierwszymi kompozycjami elektroakustycznymi na gruncie polskim były ilustracje muzyczne do filmów animowanych - muzyka Andrzeja Markowskiego do filmu *Życie jest piękne* Tadeusza Makarczyńskiego i Włodzimierza Kotońskiego dla *Domu* Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka. Zostały one zrealizowane w „zastępczym” studio wytwórni Filmów Dokumentalnych, ponieważ Studio Eksperymentalne wciąż było jeszcze przygotowywane. Dopiero muzyka Kotońskiego do filmu Hanny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego *Albo rybka...* doczekała się realizacji w gotowym już Studio. Por. Włodzimierz Kotoński: op. cit.

Passacaglia na 40 z 5, Eugeniusza Rudnika *Dixi*, Bogusława Schaeffera *Symfonia i Assemblage* i Marka Chołonińskiego *Proces (dla K.)* (1980)

Technologie, jakie przyniósł ze sobą XX wiek zaczęły wyznaczać nowe tory współczesnej muzyki, a nowymi możliwościami jakie pojawiły się w studiach muzyki elektroakustycznej zaczęli interesować się także awangardowi kompozytorzy muzyki instrumentalnej.

Tape music

Inaczej niż w Europie, na gruncie muzyki amerykańskiej wewnętrzny podział działań elektroakustycznych ze względu na rodzaj użytego materiału nie wzbudzał tylu emocji. Powstał jedynie ogólny termin *tape music* (*muzyka na taśmę*) odnoszący się po prostu do rodzaju nośnika dźwięku. *Imaginary Landscape No. 5* (1952) był pierwszym utworem Johna Caga utwalonym na taśmie, a skomponowany jeszcze w tym samym roku *Williams Mix* eksponuje spójność materiału „konkretnego” i „elektronicznego”, ich nierozzerwalne powiązanie. Cage był również inspiratorem utworzenia grupy kompozytorskiej znanej pod nazwą *Project of Music for Magnetic Tape*. Oprócz Cage’a tworzyli ją Earl Brown, Morton Feldman, Christian Wolff i David Tudor.

Tymczasem przy środkach uniwersyteckich zaczęły powstawać coraz lepiej wyposażone studia muzyki elektronicznej. W Columbia University (Nowy Jork) przekształconym później w Columbia-Princeton Electronic Music Center, nad szeregiem utworów na taśmę pracowali Vladimir Ussachevsky i Otto Luening. Powstały tam ich liczne wspólne kompozycje (w tym *Rhapsodic Variations* i *Poem in Cycles and Bells* na taśmę i orkiestrę).

W 1955 roku firma RCA (Radio Corporation of America) zaprezentowała pierwszy w dziejach syntezator RCA Sound Synthesizer, w 1959 studio Columbia-Princeton dokonało zakupu nowszego modelu syntezatora RCA - Mark II. To ogromne urządzenie (gabarytami zbliżone do pierwszych komputerów) znacznie ułatwiło prace montażowe przy taśmie, poszerzyło spektrum brzmień, stworzyło też nieosiągalne wcześniej możliwości metryczne. Te ostatnie najbardziej zainteresowały „serialistów”; Milton Babbitt wykorzystał je w *Composition for Synthesizer* (1961) i *Ensemble for Synthesizer* (1964). Studio Columbia – Princeton było też miejscem realizacji kompozycji *Electronic Study No. 1*

Mario Davidovskiego, *Gargoyles for Violin Solo and Synthesized Sound* Otto Lueninga jak i drugiej, ostateczna wersja taśmy dla *Déserts* Edgara Varèse.

Co ciekawe, określenie „muzyka na taśmę” funkcjonuje nadal, mimo, że samo medium przechowujące dźwięk dawno już wyszło z użycia. Do wskazania kompozycji wykorzystującej elektronikę służy sformułowanie „na taśmę”, mówi się o „partii taśmy” w utworach łączących brzmienie „żywego” instrumentu i elektronicznych przetworzeń, czy to nagranych wcześniej, czy to przeprowadzanych w trakcie samego wykonania.

Muzyka akuzmatyczna

Relacja pomiędzy tym, co dźwięk oznacza, a jego abstrakcyjną, brzmieniową właściwością leży w sercu mającego nadejść rozwoju tak zwanej *muzyki akuzmatycznej* (acousmatic music). Muzyka akuzmatyczna⁸ (w gruncie polskim określenie to jest rzadko używane) istnieje tylko w gotowych nagraniach (np. na taśmie magnetycznej, płycie kompaktowej, twardym dysku komputera) i przeznaczona jest do słuchania z głośników. W muzyce tradycyjnej słuchacz ma wizualny dostęp do gestów „tworzących”, artykułujących muzykę. Inaczej w muzyce akuzmatycznej, która istnieje w formie nagrania, i jest przewidziana do słuchania poprzez głośniki - słuchacz odbiera ją nie widząc źródła, ani okoliczności powstawania dźwięków. Przez to muzyka akuzmatyczna znosi tradycyjne przesłanki odbioru muzyki.

Praca nad nagraniem materiałem w studio oraz wielokrotne przesłuchiwanie nagrania stwarza kompozytorowi lepsze warunki dla dokładniejszego zapoznania się ze specyfiką materiału dźwiękowego. Format nagrania pozwala z kolei na zawieranie w kompozycji dźwięków stworzonych w różnym czasie i w różnych systemach i oferuje największą elastyczność w zestawianiu i nakładaniu dźwięków. I tu pojawiają się dwie tendencje estetyczne. Jedna zmierza do poszerzania spektrum barw, druga posługuje się dźwiękami ze

⁸ Słowo „akuzmatyczna” odnosi się do *akusmaticoi*, uczniów Pitagorasa, którzy, by lepiej skoncentrować się na treści wykładu swego mistrza, słuchali go siedząc w absolutnej ciszy. Sam mistrz zaś przemawiał zza oddzielającego go od uczniów parawanu. Pierre Schaeffer porównuje magnetofon do parawanu Pitagorasa w swoim *Traité des objets musicaux* (1966).

świata rzeczywistego (włączając w to inne typy muzyki). Obie tendencje mogą iść w parze i wcale nie muszą być postrzegane jako dwa przeciwstawne bieguny⁹.

Muzyka przestrzenna

Ponieważ muzyka elektroakustyczna opiera się w dużym stopniu na głośnikach jako środku transmisji, niemal od początków jej istnienia zastanawiano się na kreatywnymi, wspomagającymi kompozycję sposobami posługiwania się przestrzenią dźwiękową przez nie tworzoną. Głośniki rozmieszczano w różnych odległościach od audytorium, zwrócone w różnych kierunkach i z uwzględnieniem różnic w czułości na poszczególne obszary częstotliwości. Dzięki temu muzyka zyskała „trzeci wymiar”, poszerzając stopień zaangażowania wyobraźni słuchających.

Na wystawie światowej EXPO'58 w Brukseli, w Pawilonie Philipsa miało miejsce słynne wykonanie skomponowanego specjalnie na tę okazję *Poematu elektronicznego* Edgara Varèse'a. Wykorzystano wtedy niezwykle projekt architektoniczny Iannis Xenakisa. Idea „muszli” stała się podstawą planu zagospodarowania przestrzeni: „Ponieważ pawilon zbudowany był na planie koła o ścianach hiperbolo–paraboloidalnych z trzema niesymetrycznie położonymi wierzchołkami, nie miał oczywiście żadnej osi symetrii, a w środku żadnych wydzielonych sektorów. Varèse postanowił więc wykorzystać spojenia ścian biegnące od podłogi śmiałymi łukami ku górze jako linie, które wyznaczać będą szkielet przestrzeni dźwiękowej. Wzdłuż tych linii umieszczonych zostało 350 głośników, na które kierowana była muzyka z trzech ścieżek magnetofonu”.¹⁰

W 1970 roku, również podczas wystawy światowej, w Osace, miała miejsce prezentacja utworów Karlheinz Stockhausena. Wykonywano m.in. jego *Hymnen*, *Kurzwellen*, *Spiral* na jednego solistę, *Telemusik*. Projekt architektoniczny, według zamysłu Stockhausena zrealizował F. Bornemann. Audytorium nadano kulisty kształt, wewnątrz którego umieszczono 50 głośników.

⁹ Simon Emmerson, Denis Smalley: *Electro-acoustic music*, w: *The New Grove Dictionary of Music*, Londyn 2001, str. 61.

¹⁰ Włodzimierz Kotoński: op. cit. str. 454

Podział zapisu partii taśmy na niezależne ścieżki, którym odpowiadają poszczególne kanały w urządzeniach zawiadujących transmisją dźwięku, pojawił się wraz z nadejściem systemu „stereo” i kwadrofonii. Wzbogaciło to w niezwykle sposób strukturę wykonania i możliwość programowania układów przestrzennych. Wielu kompozytorów preferuje pozostawienie pewnej dozy dowolności podczas wykonania, tak, by „sterowanie przestrzenią” było możliwe „na żywo”. Jednak dzięki wysiłkom członków studia GRAME z Lyonu, w 1986 roku pojawiło się nowe narzędzie pracy w studio - możliwość wcześniejszego programowania prezentacji przestrzennych. Wędrowanie dźwięków między kanałami mogło być ustalane nie w czasie samego wykonania, ale już podczas pracy nad utworem.

Muzyka komputerowa

Pierwszy utwór komputerowy to *Illiac Suite for String Quartet* (1956) Lejarena Hillera i Leonarda Isaacsona. ILLIAC jest nazwą komputera w Studio przy Uniwersytecie Illinois w USA, który dzięki specjalnemu programowi, stworzonemu na podstawie analiz stylometrycznych muzyki różnych okresów, wygenerował materiał dźwiękowy kwartetu (wykonywanego na żywo). W programie tym wykorzystano także wcześniejsze, niemuzyczne doświadczenia naukowe Hillera (na polu badań chemicznych), dotyczące rachunku prawdopodobieństwa. Informacje muzyczne pojawiały się w postaci kodu alfanumerycznego, który później ręcznie zamieniano na konwencjonalny zapis muzyczny.

Pierwsze próby komputerowej syntezy dźwięku miały miejsce w roku 1957 w Bell Telephone Laboratories w Murray Hill w New Jersey. Wkrótce zaczęły powstawać studia komputerowe, znacznie różniące się od swych poprzedników, elektronicznych studiów analogowych. Jednak w latach 70 i 80 stosowanie komputerów oznaczało konieczność oczekiwania na „obliczenia” maszyny; dopiero wraz z pojawieniem się bardziej zaawansowanych urządzeń elektronicznych kompozytorzy mogli usłyszeć efekt poddania dźwięków wszelakim procesom już w momencie wydania komputerowi instrukcji, czyli w tzw. czasie realnym (real time processing).

Obecnie technologia cyfrowa stosowana jest powszechnie, zarówno do wspomagania procesu kompozycyjnego, jak i do samej syntezy dźwięku. W bogato wyposażonych ośrodkach muzyki komputerowej, takich jak np. IRCAM w Paryżu, powstają nowe utwory,

nowe koncepcje, nowe brzmienia, zaawansowane programy do analizy i składania próbek dźwiękowych, projekty niezwykłych urządzeń peryferyjnych. Ten nurt znajduje się obecnie w stanie przyspieszonego, owocnego rozwoju.

Zastosowania komputerów wydają się być nieograniczone. Jako „wykonawca” komputer pojawił się na scenie w połowie lat 80-tych, kiedy udało się przełożyć na „język komputera” zależności między dźwiękami i kiedy można już było nimi sterować podczas koncertu „na żywo” (w czasie realnym). W ten sposób komputer mógł przyjąć rolę improwizatora. To poprowadziło wprost do „kompozycji interaktywnej”, w której wykonawca i komputer mają możliwość wglądu w dowolne elementy wykonania, a nawet możliwość wpływania na materiał dźwiękowy tworzony podczas koncertu na ustalonych wcześniej przez kompozytora zasadach.

Lata 90-te to znaczny rozwój oprogramowania, a co za tym idzie, możliwości zastosowania systemów komputerowych. Wykonawca może wpływać na warstwę elektroakustyczną w czasie realnym - dotyczy to również bardziej złożonych parametrów dźwiękowych, na przykład barwy. Jeśli utwór wymaga idealnej synchronizacji wykonawcy i warstwy elektroakustycznej (tzw. taśmy), można zastosować natychmiastowe jej uruchomienie za pomocą pojedynczego „kliknięcia”. Wprowadzenie metod kompresji dźwięku pozwoliło na przechowywanie danych (niekiedy o ogromnych rozmiarach) na twardym dysku komputera, a co za tym idzie umożliwiło dostęp do nich w każdym momencie.

Live electronic

Muzyka elektroniczna na żywo, czyli tzw. *live electronic music* (termin angielski jest szeroko stosowany) to obszar muzyki, gdzie technologia używana jest do generowania, transformacji i odtwarzania dźwięku (albo kombinacji tychże) podczas wykonania. Często stosuje połączenie instrumentu (lub głosu) z elektroniką. Bywa też, że kompozytor sięga po dźwięki środowiskowe lub tworzy instalację dźwiękową.

Istnieją dwa główne nurty wewnątrz tego gatunku. Jeden z nich skupia się bardziej na relacji dźwięku i jego przetworzonego odpowiednika. Drugi zajmował się wykorzystaniem

możliwości taśmy dla konstruowania struktury serialnej (warstwa elektroakustyczna spełniała tu rolę akompaniamentu (w *Kontakte* Stockhausen używa obydwu metod).

W *live electronic* dźwięk modyfikowany jest na stole mikserskim podczas wykonania (na podstawie charakterystyki spektralnej - filtracji, modulacji kołowej, fazowej, pozycji w przestrzeni, kształtu obwiedni, systemów echa i dodających opóźnień, a więc operacji pozwalających na nakładania i repetycje materiału). W pewnym momencie metody analogowe zastąpiono komputerowymi, co znacznie wzbogaciło zasób możliwości pracy nad dźwiękiem.

Sposób podejścia do dźwięku jako zdarzenia został ustandaryzowany dzięki przyjęciu po 1983 r. protokołu MIDI (Musical Instruments Digital Interface). Muzyka jest tu reprezentowana cyfrowo w formie „strumieni” (streams) lub „kanałów” (channels) określających zdarzenia pod względem wysokości, czasu trwania i poziomu dynamicznego. Umożliwia to kompozytorowi tworzenie i składowanie plików dźwiękowych, by później móc je wykorzystać podczas wykonania, wykorzystuje się je również do sterowania urządzeniami produkującymi dźwięk (syntezatory i samplery). „Sygnał” dotyczy spektralnych i okresowych aspektów charakterystyki dźwięku, głównie tego, co nazywamy „barwą”. Obie sfery nie mogą oczywiście funkcjonować oddzielnie. Istnieją jednak wyraźne różnice w podejściu do tego problemu. Wiele wczesnych kompozycji elektronicznych opartych na protokole MIDI koncentrowało się bądź to na „zdarzeniu”, bądź na „sygnale”. Integracja obu aspektów stała się możliwa dopiero dzięki dalszemu rozwojowi technologicznemu.

Sonoryzm

Chociaż sonoryzm wyodrębnił się - przy dużym współudziale polskich kompozytorów - jako samodzielny nurt dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, to jego źródła należy szukać we wcześniejszych projektach emancypacji „czystego” brzmienia. Należą do nich już wczesne próby wykorzystania ilustracyjnych walorów muzyki, oraz podniesienie kunsztu instrumentacyjnego w muzyce, wraz z usamodzielnieniem sonorystyki¹¹ u impresjonistów. Jednak sonorystyka i sonoryzm to nie to samo. Sonoryzm - to uznanie za pierwszoplanowy elementu brzmieniowego, wobec którego pozostałe mają mniej istotne znaczenie, lub wręcz w ogóle nie występują. Z reguły dzieła sonorystyczne tworzone są poza sferą melodyki, harmoniki, metrum, tematyczności itp. Dotychczasowe funkcje ekspresywne i narracyjne tych elementów przejmuje w nich samo brzmienie.

Pre-sonorystyczne elementy zawierają się już w wielorakich ideach i realizacjach nurtów i kierunków muzyki XX w. Do nich należy zaliczyć opisane już wcześniej działania futurystów, bruitystów i wynalazców nowych instrumentów, muzykę konkretną i elektroniczną, instrumenty preparowane, włączenie pozainstrumentalnych źródeł dźwięku, muzykę stochastyczną Xenakisa.

¹¹ Por. Józef Chomiński, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, Muzyka 1956 nr 3; Hanna Kostrzewska, *Sonorystyka*, Poznań 1994.

Sonorystyczne dokonania Pendereckiego, Serockiego, Góreckiego, Szalonia i innych polskich kompozytorów - okazały się decydującym czynnikiem przy wyodrębnianiu cech tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej. W ich utworach czysta brzmieniowość odsłania swój wyższy, głęboko muzyczny sens. Nie służy epatowaniu niezwykłością sposobów artykulacyjnych, lecz staje się składnikiem koniecznym dla zbudowania ekspresji wrażeniowej i formalnej rozwijającego się dzieła. Stąd też dzieła te w niewielkim stopniu posługują się technikami aleatorycznymi, preferując raczej kontrolę ciągłości narracyjnej. Mimo, że sam sonoryzm, jako nurt muzyki współczesnej przeszedł już do historii, to działania kompozytorów i wykonawców w sferze brzmienia są nadal aktualne i prawdopodobnie tak będzie też w przeszłości. Wielu kompozytorów zdaje się w swych utworach uwidaczniać, że to właśnie brzmienie jest elementem podstawowym, najsilniej powiązanym z samą istotą muzyczności.

Indeterminizm i aleatoryzm

Do połowy XX wieku zachodnia tradycja wymagała od utworu posiadania własnej, idealnej tożsamości, natomiast o kryterium oceny wykonania stanowił stopień w jakim tej tożsamości owe wykonanie odpowiadało. Rozwój notacji na przestrzeni wieków uwydatniał dążenie twórców do coraz to większej precyzji i oczywiście oczekiwanie jak najpełniejszej zgodności wykonania z zapisem. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiła się jednak nowa tendencja, stojąca w całkowitej opozycji do przedstawiania wykonawcom ścisłych instrukcji. Sięgnięcie po aleatoryzm, czyli pozbycie się w jakimś stopniu kontroli nad własnym utworem było świadomą decyzją jaką podjęli kompozytorzy. Przy czym inaczej miała się rzecz po dwóch stronach Atlantyku.

Najbardziej zaawansowaną, czy też najbardziej radykalną formę indeterminizmu zawarł w swych kompozycjach John Cage poprzez zastosowanie procedur przypadkowych (*chance operations*). Komponując *Music of Changes* rzucał monetą by wybrać, używając wcześniej sporządzonych zestawień, określony dźwięk i jego parametry. Natomiast niedoskonałości papieru nutowego wyznaczyły umiejscowienie nut w zapisie utworu *Atlas Eclipticalis*. Proces szerszego wdrażania do muzyki elementów indeterminizmu trwał w Stanach Zjednoczonych przynajmniej od czasów działalności nowojorskiej szkoły młodych

kompozytorów zwanej „Action Music”, skupionej wokół Cage’a. Łączyły ich wspólne przekonania estetyczne, zwłaszcza zaś dźwiękowy indeterminizm. Inspiracje działalnością malarskiej Szkoły Nowojorskiej (dążącej do uwolnienia jakości kolorystycznych od odniesień do rzeczywistości) znalazły odzwierciedlenie w zainteresowaniu dźwiękiem w jego czystej postaci. Pojawiło się pojęcie „zdarzenia dźwiękowego” – zjawiska powstałego niezależnie od tradycyjnych reguł kompozytorskich. Jest to wynikiem przesunięcia akcentu z efektu na proces, pozwolenie na muzyczne „dzianie się”.¹²

Morton Feldman, w swoich *Projections* (1950-51), odcina się od dążenia do precyzyjnego dookreślenia zależności pomiędzy dźwiękami i proponuje swobodne rzutowanie ich w czasie. Całość nabiera cech punktualizmu, jednak podstawą w żadnym wypadku nie jest seria, ale niuanse koloru. Feldman stworzył też na własny użytek *free-rhythm notation*, odzwierciedlenie pełnej indeterminacji rytmicznej w zapisie. W *Two Pianos* powierza wykonawcom tę samą partię, jednak każdy z nich prowadzi frazę wedle własnego uznania, przez co kompozytor uzyskuje efekt desynchronizacji.

Europejscy kompozytorzy podjęli koncepcję muzyki przypadkowej nieco później, od połowy lat pięćdziesiątych. Pod nazwą aleatoryzmu upowszechniano założenie nieprzewidywalności rezultatu w różnych parametrach kompozycji, bądź wykonania. W *Aleatorio* (1959) na kwartet smyczkowy Franco Evangelistiego każdy z instrumentalistów napotyka co pewien czas w swoim głosie trzy możliwości realizacyjne, o odmiennym materiale dźwiękowym, do wyboru. Kształt brzmieniowy takiego utworu będzie za każdym razem odmienny.

Aleatoryzm kontrolowany Witolda Lutosławskiego

¹² Por. Zbigniew Skowron: *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995

Witold Lutosławski prezentuje swe poglądy na temat aleatoryzmu w artykule *O roli elementu przypadku w technice komponowania*. W swoich utworach stosuje mniej radykalną jego postać, którą nazywa „aleatoryzmem ograniczonym”, „kontrolowanym”, „aleatoryzmem faktury”. Właśnie ten element zyskuje tutaj nowa jakość; kompozytor mówi o pewnej „niestabilności” faktury. Taki efekt pojawia się we fragmentach zbiorowego *ad libitum*, gdzie brak obiektywnego podziału czasowego sprawia, że „faktura rytmiczna osiąga pewna charakterystyczną „wiotkość”, niemożliwa do osiągnięcia w inny sposób”.¹³

Wielu kompozytorów zdecydowało się w pewnym momencie swojej twórczości na „skok w nieznane” i uwolnienie się od zbioru ograniczeń narosłego przez wieki kultywowania tradycji muzycznej. „Zacieśnienie uścisku” dało się odczuć zwłaszcza pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy rozwój muzyki serialnej osiągnął swoje apogeum i kiedy część kompozytorów uznała, że możliwości systemu serialnego, wnosząc kiedyś wiele w zakresie konstruowania utworu, teraz zdawały się już powoli wyczerpywać. Dążenie do swobody ujawniło się na wielu poziomach, docierając nawet do samego procesu kreacji, tworzenia trzonu utworu – jego formy. Jednak można spojrzeć inaczej na zależność między serializmem i aleatoryzmem. Paul Griffiths, autor książki *Modern Music and After*¹⁴ przedstawia ją bardziej jako kontynuację niż dialektykę. Unikanie rozbudowanych przebiegów formalnych było już obecne w kompozycjach serialnych. Można więc sobie wyobrazić przestawianie poszczególnych odcinków utworu bez utraty jego spójności. Również wszelakie permutacje stosowane na tym polu mogą być widziane jako poprzedzające tego rodzaju działania w obrębie formy.

Forma otwarta

W koncepcji formy otwartej kształt dzieła zależy w wielkim stopniu od wykonawcy, bo w jego gestii może leżeć dobór czy kolejność wykonania poszczególnych odcinków utworu, bądź też interpretacja symboli graficznych stanowiących jego zapis. Dotychczas, do połowy XX wieku zachodnia tradycja wymagała od utworu posiadanie jako najistotniejszej

¹³ Witold Lutosławski: *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, *Res Facta*, nr 1,

¹⁴ Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford, 1995. Griffiths jest też autorem hasła *Aleatory*, w: *The New Grove of Music*, Londyn 2001.

cechy możliwej do identyfikacji własnej, idealnej tożsamości, natomiast kryterium oceny wykonania stanowił stopień, w jakim tej tożsamości owe wykonanie odpowiadało.

Kompozytorzy europejscy pozostali wierni tej zasadzie, zachowując przynajmniej podstawowe założenie o pojmowaniu kompozycji jako dzieła odpowiadającego indywidualnemu zamysłowi twórcy. Choć niektóre aspekty kompozycji nie są z góry zdefiniowane, wykonawca zawsze realizuje intencje kompozytora.

Otwartość formy - w ujęciu podstawowym - polega na możliwości wyboru przez wykonawcę kolejności części, składających się na całość utworu. „Otwarte formy umożliwiają wzajemną korespondencję pomiędzy dyscypliną a swobodą, równowagę pomiędzy elementami stałymi a ruchomymi, pomiędzy materiałem ustalonym i przewidzianym a konstelacjami nieustalonymi i nieprzewidzianymi.”¹⁵ - pisze Bogusław Schaeffer. Z problemem formy otwartej wiąże się problem czasu i jego funkcjonowania w muzyce (czy też na odwrót). Na pewno jest on zmienny, nieokreślony, uzależniony od wykonawcy i od rodzaju kontaktu zaistniałego między nim a odbiorcami.¹⁶ Utwór wyrasta przecież z chwili, w której odbywa się jego wykonanie, a muzycy na scenie pozostają w innych niż zazwyczaj relacjach z publicznością. Wykonanie nie jest już odtwarzaniem utworu, ale autentyczna kreacją odbywającą się w czasie realnym, niekiedy z udziałem publiczności. Ukierunkowanie na to, co dzieje się „tu i teraz” wiąże się z nowym podejściem do sposobu istnienia muzyki w czasie, do rezygnacji z podporządkowania czasu rzeczywistego „spełnieniem się” określonej formy utworu.

Do klasyki gatunku przeszedł już *Klavierstück XI* Stockhausena (1956), podobnie jak *III Sonata fortepianowa* Bouleza (1957). Pierwszy utwór to 19 fragmentów muzycznych umieszczonych na pojedynczym arkuszu papieru przeznaczonych do samodzielnego „składania”, do ustalenia kolejności zdarzeń „na żywo” przez wykonawcę improwizującego ich układ w czasie koncertu. Boulez w *III Sonacie* sugeruje wykonawcy bardziej „przemyślany” dobór. Dzieło zawiera pięć części, z które mogą być grane w określonych wariantach, i których poszczególne fragmenty można dowolnie zestawiać bądź pomijać. Części skrajne mogą zamieniać się kolejnością, jednak środkowa, *Constellation*, zawsze pozostaje w centrum utworu.

¹⁵ Bogusław Schaeffer, *Otwarte formy*, w: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 177.

¹⁶ Bogusław Schaeffer: *Forma: jej renesans i zanik*, w: *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969.

Forma mobilna

„Mobile leżą na przecięciu form wieloznacznych i otwartych, niejako pośrodku tych formalnych metod realizacyjnych.”¹⁷ Twórcą tej odmiany formalnej, jak również całej serii utworów zwanych mobilami jest Roman Haubenstock-Ramati. W *Interpolation* na flet solo (1958), pierwszym utworze tego typu, flecista układa elementy utworu w trakcie gry. Niektóre fragmenty podczas wykonania nagrywane są na taśmę i w miarę jego przebiegu tworzą jeszcze drugą i trzecią warstwę dźwiękową. Podstawą idei *mobile* jest dostrzeżenie, w analogii do *mobile* w plastyce, istnienia nie tylko muzycznego przebiegu czasowego, ale także muzycznej przestrzeni. Kompozycja tego typu opiera się na formie, która poprzez oddziaływanie zewnętrzne zmienia nie tylko swój układ, ale też substancję. Henri Pousseur w „fantaisie variable du genre opera” *Votre Faust*, napisanej w ścisłej współpracy z autorem libretta Michel Butorem, posługuje się materiałem na tyle „homogenicznym”, że jakiegokolwiek ruchome jego potraktowanie nie wpływa na utwór dezintegrująco, a utwór nie traci na swej „rozpoznawalności”. Przy tym do podejmowania decyzji kompozytor wciąga publiczność. To ona, za każdym razem, poprzez głosowanie wybiera kierunek, w którym dzieło zmierza. Pod tym względem jest to krańcowy przykład zastosowania wariabilności wewnątrz formy mobilnej.

Muzyka graficzna

Stały proces nawarstwiania i komplikowania zapisu nutowego w muzyce XX wieku doprowadził w końcu do jego kryzysu. Kompozytorzy stanęli wobec wyboru - mogli nadal korzystać z systemu tradycyjnego (choć próby jego modyfikacji pociągały za sobą możliwość utraty czytelności), mogli też podjąć próbę stworzenia nowej notacji lub gruntownie zreformować zastaną. Powoli, wraz z poszukiwaniem nowych rozwiązań na różnych płaszczyznach dzieła, zaczęto odkrywać zalety zapisu graficznego. Stopniowo zaczęło wyłaniać się nowe spojrzenie na to jak dźwięk trwa i jak jego trwanie można przełożyć na przestrzeń.

¹⁷ Bogusław Schaeffer: *Mobile – collage - dekompozycja*, w: *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969. s. 89.

Muzyka graficzna to przede wszystkim wynik rezygnacji z dążenia do całkowitej, idealnej precyzji i zgodności wykonania z zapisem na rzecz przekazania sugestii jedynie i zachęcenia wykonawcy do przejścia inicjatywy. Chodzi o zamieszczenie szeregu sugestii co do czynności jakie wykonawca musi podjąć, bez dookreślania ostatecznego rezultatu dźwiękowego. Dialog kompozytora z wykonawcą poprzez nowy zapis opiera się na zaufaniu jego intuicji, zachęceniu go do samodzielnego dopełniania dzieła a nawet nadawania mu formy. Wieloznaczność notacji jest cechą bardzo pożądaną, a utwór i jego wykonanie traktowane są jako proces, nie zaś jako coś zamkniętego. Takie założenia pojawiają się wśród kompozytorów amerykańskich we wczesnych latach pięćdziesiątych.

December 1952 Earle Browna to klasyczny już przykład muzyki graficznej. Notację należy tu traktować raczej jako metaforę, sugerującą jedynie ogólny kształt utworu. Każdy z wykonawców może mieć własny sposób odczytania graficznej partytury, jedynym elementem ustalonym z góry ma być łączny czas wykonania. Brown podkreślał swoje przekonanie o niewymierności parametrów muzycznych. Nie dowierzał dokładności jakichkolwiek systemów skalarnych czy podziałów metrycznych, bowiem właściwości dźwięków są nieskończenie podzielne i stanowią niewymierne continua. W swoich utworach, dla oddania swobodnego układu trwał stosuje stworzoną na własny użytek formę zapisu *time notation*. Trwanie i czas jako wymiar, w którym istnieje muzyka są dla Browna kwestiami najwyższej wagi.¹⁸

John Cage, oprócz wprowadzenia notacji czasoprzestrzennej (gdzie jednostka rytmiczna lub czasowa odpowiada w zapisie odpowiedniej odległości) stworzył partytury graficzne oparte na różnych założeniach. Punktem wyjścia dla jego muzycznych działań był często rysunek lub też sam układ kartek papieru, na których zapisana jest partytura. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Cage'a inspirowała twórczość plastyczna. Miało to ogromne znaczenie nie tylko dla samej muzyki, ale także dla notacji. W muzyce graficznej „przezroczystość” semantyczna w pewien sposób zaciera się, a podkreślony zostaje również niemuzyczny charakter zapisu - niekiedy jego czysto wizualny sens.

Morton Feldman w swoich *Projections* oczekuje interpretacji wykonawczej w formie raczej nie uściślonej analogii, zakładając równocześnie, że każde wykonanie powinno różnić się od poprzedniego. W innych utworach notacja graficzna stosuje relatywne, ogólne

¹⁸ Zbigniew Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995.

symbole, które reprezentują niedookreślone, ogólnie sformułowane parametry muzyczne takie jak rejestr, artykulacja, czas trwania, itd. Wszelkie dookreślanie wysokości czy innych precyzyjnych zależności między dźwiękami było dla Feldmana niepotrzebne, wręcz niepożądane.

Partytury graficzne Sylvano Bussottiego, przekształcając notację tradycyjną tworzą zapis, gdzie „decydującą rolę odgrywa często znak plastyczny o charakterze niemal magicznym, który powinien inspirować wykonawcę do spontanicznej, bezpośredniej realizacji.”¹⁹ Tak dzieje się w słynnych *Five Pieces For David Tudor*, cyklu pięciu grafik, których sposób wykonania może być bardzo dowolny. Bogusław Schaeffer nazywa Bussottiego „projektantem muzyki”, któremu chodzi przede wszystkim o ewokowanie szczególnego rodzaju muzyki i muzycznej atmosfery.”²⁰

W pewnym momencie teoretycznych dociekań zaczęto przeciwstawiać grafikę (zbiór twórców estetycznych) notacji (zakres znaków semantycznych). Roman Haubenstock-Ramati, utwory którego często goszczą na koncertach Muzyki Centrum, pierwszy użył terminu „grafika muzyczna”. Był on jednak zdania, że takie przeciwstawienie nie ma sensu i należy raczej rozróżniać systemy znaków – jednoznaczne i wieloznaczne. A wieloznaczność jest esencjonalną cechą grafiki.

Na uwagę zasługują też utwory Anestisa Logothetisa, który przedstawił własne spojrzenie na teorię notacji graficznej, wyróżniając przy tym trzy główne typy znaków w nich używanych. Pierwszy z nich *[znaki parametryczne]* odnosi się do parametrów dźwięku (wysokość, dynamika, artykulacja wyrażone w nie-werbalnej, lecz sugestywnie wizualnej formie), drugi *[znaki asocjacyjne]* do skojarzeń między znakiem a określonym brzmieniem (np. okrąg dla „dźwięku, który krąży”), ten rodzaj znaków wnosił wiele do samej struktury utworów, poprzez wprowadzanie do zapisu nowych kategorii brzmienia, np. rozróżniając poziomy nasycenia alikwotowego dźwięku. Najbardziej nieoczekiwane rezultaty mogły wnieść do utworu oznaczenia sugerujące zaistnienie pewnej akcji, instrumentalnego ruchu, wzmożonej ekspresji. *Znaki akcji*, najbardziej plastyczne, mogły stanowić załączek

¹⁹ Adam Walaciński – Sylvano Bussotti, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Kraków 1979

²⁰ Bogusław Schaeffer – Sylvano Bussotti, w: *Kompozytorzy XX wieku*, tom II, Kraków 1990

niespodziewanych relacji między wykonawcami interpretującymi niekiedy, wydawałoby się, irracjonalne wskazówki kompozytora.²¹

Karlheinz Stockhausen widzi przejście od notacji tradycyjnej do graficznej jako kolejne stopnie dążenia do autonomizacji wykonania. Kulminacją tego procesu jest *muzyka czytana*, taka, której zapis nie musi być wykonywany, wystarczy samo czytanie symboli brzmień, przez co „muzyka wykonywana, ‘słuchana’ przestaje być jedynie zdublowaniem tego, co już i tak istniało zapisane: wykonanie zyskuje zatem pełną samodzielność znaczeniową.”²² Stockhausen jest twórcą pierwszej partytury dla kompozycji elektronicznej. Zdarzenia dźwiękowe przedstawiane są w ujęciu graficznym, „adekwatnym do nowych form twórczości”²³. *Studie II* (1954), zrealizowane w nieistniejącym już studiu eksperymentalnym Rozgłośni NWDR w Kolonii posiada niezwykle czytelny zapis, dzięki któremu jesteśmy w stanie nie tylko podążać za wydarzeniami, ale także oswoić się z obowiązującym w tym obszarze muzyki, odmiennym sposobem komponowania. Poszczególnym dźwiękom (wielotonom) odpowiada określony prostokąt. W sytuacji gdy dźwięki nakładają się na siebie ich powierzchnia staje się bardziej zaciemniona. Prostokątom częstotliwości odpowiada umieszczony w dole partytury zapis obwiedni dynamicznej, również wyrażony w postaci figur geometrycznych.

Bogusław Schaeffer wyróżnia następujące typy notacji muzyki graficznej: ekwiwalentną, aleatoryczną i akcyjną.²⁴ Pierwsza z nich opiera się na zasadzie, że znak graficzny może stanowić ekwiwalent parametru muzycznego, przyjęta zasada odczytywania - dyscyplinę wykonawczą. Schaeffer wskazuje tu na konieczność posiadania przez wykonawcę świadomości i umiejętności przekładu grafiki na język muzyczny. Problem ten nie dotyczy grafiki aleatorycznej, w której wykonawca ma wpływ na układ czasowy utworu, kształtuje jego formę dobierając kolejność poszczególnych układów. Interpretacja zapisu wiąże się więc zarówno z intuicyjnością, jak i względną obiektywnością wykonania. Bogatszy zasób znaków w zapisie graficznym to oczywiście więcej sugestii, świadome ich ograniczenie

²¹ Petr Kofroň – *Anestis Logothetis*, w: Książka programowa XXXIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień '96*

²² Wojciech Michniewski – *Próba określenia zasad funkcjonowania zapisu grafiki muzycznej* w; *Res Facta*, nr 8 s. 137

²³ Zbigniew Skowron – *Muzyka elektroakustyczna Stockhausena*, w: *Muzyka* 1981, nr. 1 i 2

²⁴ Bogusław Schaeffer : *Muzyka graficzna*, w: *Forum Musicum* nr 3, Kraków, 1968

sprzyja wieloznaczności interpretacji. Skojarzenie z aleatoryzmem wzmacnia jeszcze obecny tu element zaskoczenia, nieokreśloności i prowokowania.²⁵ Grafika akcyjna stanowi natomiast plan rozgrywającej się w czasie akcji, akcji muzycznej w szerszym wymiarze, gdzie „elementami muzycznymi są nie tylko dźwięki, ale i gesty, ruchy, być może materiał fonetyczny czy tekst.”²⁶

Erhard Karkoschka w swoim wnikliwym dziele poświęconym zagadnieniom notacji w muzyce XX wieku, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, dokonuje ogólnego podziału muzyki graficznej ze względu na jej stopniowe oddalanie się od dokładności w zapisie. Mamy więc notację precyzyjną, następnie ramową, gdzie możliwości wyboru ujęte są w granice pewnej przestrzeni, dalej notację wskazującą, przybliżającą jedynie sposób wykonania i odwołującą się do intuicji wykonawcy. Ostatnim stopniem tego uszeregowania jest grafika muzyczna - skrajne przeciwieństwo wyjściowej notacji precyzyjnej.

Happening, teatr instrumentalny

Relacje pomiędzy sceną a muzyką od wieków stanowiły ważny obszar dociekań i ścierania się różnych poglądów. Problem izolacji jednostki i chęci jej przewyciężenia był już od dawna kompozytorom dobrze znany, podobnie jak poczucie uwięzienia przejawów działalności artystycznej wewnątrz określonego porządku „przemysłu kulturalnego”. Wielu nie dowierzało komunikatywnej przydatności znanych form. W latach sześćdziesiątych jednak pozwolono sobie także na eksperyment związany z innym aspektem obecności muzyki na scenie – relacji wykonawców wobec publiczności, a właściwie zburzenia dzielącej ich b a r i e r y .

Instrumentalista będący na estradzie, podobnie jak aktor na scenie, ma możliwość kreowania koncepcji scenicznej, natomiast środki, jakich użyje, wobec braku tradycji w zakresie nowego przecież gatunku, nie są z góry określone. Tak powstał gatunek z pogranicza koncertu i spektaklu teatralnego, jakim jest teatr instrumentalny. Drugoplanowy element wykonania koncertowego, a więc jego strona wizualna, zyskał bardzo na znaczeniu. Kompozytorzy zaczęli traktować to co dzieje się podczas wykonania, a więc akcję sceniczną

²⁵ Bogusław Schaeffer: *Muzyka graficzna*, w: *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969

²⁶ Bogusław Schaeffer: *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków, 1975

w nowy, twórczy sposób, dostrzegając jej wielkie możliwości wzbogacenia ekspresji utworu. Zakładano, że koncepcja operowania materiałem ma być muzyczna, a nie teatralna. „Nie muzyka ma być podporządkowana teatralizacji, lecz elementy teatralne traktowane mają być muzycznie”, zaś atrakcyjność teatru instrumentalnego jest „tym silniejsza im bardziej muzyczna (a więc i mniej „teatralna”) jest koncepcja operowania materiałem kompozycji.”²⁷ Ruch zdaje się być podstawowym elementem odróżniającym działania z zakresu teatru muzycznego od konwencjonalnego wykonania podczas koncertu. Jest zarazem warunkiem zaistnienia „pewnego stosunku między przestrzenią muzyczną a przestrzenią rzeczywistą.”²⁸ Może wpływać na wszelkie parametry muzyczne, od artykulacji i dynamiki po układ rytmiczny. Wszelki ruch, gesty, słowa, tworzą zespół „efektów ubocznych”, zaś pojawianie się elementów niekoniecznych dla samego powstawania muzyki, a także „wciągnięcie do gry” publiczności zaczyna współtworzyć konkretną konstrukcję muzyczną.

Indeterminizm, spontaniczność, improwizacja grupowa - wszystko to składało się na swobodną strukturę pierwszych happeningów, tworzonych przez Johna Cage’a we współpracy z artystami z Black Mountain College²⁹. Happening, jako punkt wyjścia wykorzystuje akcje „sceniczną”. Jest to sfera traktowana najczęściej z dużą dozą umowności, w której różnorodność środków idzie w parze z wielością znaczeń i poziomów odbioru. „Wspólną cechą tych nowych rodzajów twórczości jest kreowanie zdarzeń (*events*), procesów i akcji na wzór sytuacji teatralnej, z udziałem grupy bądź pojedynczych wykonawców.”³⁰

Niezwykajne czynności wykonywane na scenie odnoszą się do zwyczajnych czynności codziennego życia i naturalnych procesów zachodzących w naturze. Tak dzieje się w *Water Music* (1952), *Sounds of Venice* (1959) i w *Theatre Piece* (1960) Cage’a. Na gruncie amerykańskim gatunek ten zyskał dużą popularność, za Cagem podążyli inni. W 1958 roku malarz Allan Kaprow, wprowadził termin *happening* do powszechnego obiegu. Szczególnie upodobał sobie tę formę twórczości George Brecht, kompozytor muzyki konceptualnej, który wykonawcom powierzał wyłącznie lakonicznie sformułowane dyspozycje słowne, opisujące rodzaj akcji do przeprowadzenia na scenie. Brecht tworzył też utwory w obrębie tzw.

²⁷ Bogusław Schaeffer: *Teatr instrumentalny*, w: *Muzyka graficzna*, w: *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969

²⁸ Mauricio Kagel: *Teatr instrumentalny*, w: *Res Facta* nr 3, s. 53

²⁹ Black Mountain Collage – słynna eksperymentalna szkoła artystyczna, założona z inicjatywy Josepha Albersa w 1933 roku. Kuźnia talentów awangardy amerykańskiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

³⁰ Zbigniew Skowron: *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków, 1995, str. 305

borderline art, z wykorzystaniem brzmień oscylujących na granicy słyszalności, na przykład wytwarzanych z pomocą grzebień (*Comb Music*), czy kapiącej wody (*Drip Music*). Swoistą grę z tradycyjnym wyobrażeniem roli instrumentów muzycznych wprowadził Brecht w *Symphony No. 1 (through a hole)* umieszczając wykonawców za ogromną fotografią orkiestry i pozostawiając im jedynie otwory w niej wycięte, by móc przełożyć przez nie instrumenty i zgrać staromodne melodie. W realizacji jego *Kwartetu smyczkowego* muzycy mają jedynie podać sobie dłonie, a w *Solo for Violin* skrzypce przechodzą skrupulatne zabiegi czyszczenia.

W *Match* (1964), napisanym dla trzech wykonawców (dwóch wiolonczelistów i perkusisty) Mauricio Kagel w sposobie wykorzystania możliwości wykonawczych, ze szczególnym uwzględnieniem niekonwencjonalnych metod gry na instrumentach, a także sięganiem po dodatkowe rekwizyty (gwizdki, grzechotki z kubków wypełnionych kostkami) zdecydowanie zmierza w kierunku obszarów teatru instrumentalnego. Podobnie w *Sur scene*, gdzie instrumentalistom towarzyszy trójka śpiewających i wypowiadających tekst aktorów.

Jest teatr instrumentalny „szczególną formą penetracji („wiwisekcji”) muzyki; pewnym, niespotykanym dotychczas w dziejach, sposobem docierania do wnętrza muzyki, odsłaniania jej tajemnic, korzeni, źródeł. Teatr instrumentalny jest to bowiem specjalny rodzaj rozgrywanego, żywego spektaklu o muzyce: spektaklu krytycznego i parodystycznego.”³¹ Poszerzenie spektrum wykorzystania mediów pozamuzycznych pojawia się w *Originale* Stockhausena, gdzie muzyczno-teatralną konstrukcję wspomaga plastyka. Natomiast w *Jabberwocky* Tomasa Marco oprócz instrumentalistów i partii taśmy pojawiają się jeszcze światła, przezroczka i 6 aparatów radiowych.

Robert Ashley, czołowy przedstawiciel amerykańskiej awangardy, współtwórca grupy „ONCE”, chętnie prezentuje w swoich utworach zainteresowanie zależnościami jakie występują między wykonawcami a także między wykonawcami a publicznością. W *Public Opinion Descends Upon Demonstrations* (1965) na dźwięki elektroniczne i słuchaczy powierza operatorowi dźwięku listę przewidywanych zachowań widowni, na które ten ma reagować odtwarzając uprzedni nagrany na taśmie efekty dźwiękowe. Kiedy obecność tego „dialogu” zostaje przez publiczność zauważona utwór zyskuje nowy wymiar, jakim może być włącznie się do jego współtworzenia słuchających.

³¹ Bogdan Pociąg: *Teatr instrumentalny – próby interpretacji*, w: *Forum Musicum* nr7, str. 29

Fluxus

Sama nazwa oznacza swobodny przepływ (fluxus, *łac.* – płynący), czy też w terminologii medycznej - krążenie płynów. Za twórcę tego międzynarodowego nurtu uznaje się Georga Maciunasa, który pisząc swój manifest artystyczny skupił się na potrzebie zbliżenia do siebie sztuki i życia (wedle hasła 'Art is Life, and Life is Art.'). Podejście do problemu było bardzo radykalne, artyści Fluxusu chcieli przeciwstawiać się izolacji sztuki, sytuacji, w której znalazła się zwłaszcza sama awangarda. Uważali, że nadawanie artystom statusu profesjonalisty jest zbędne, a nawet szkodliwe i chcieli by ich praca była powszechnie dostępna.

Pojawiło się wiele periodyków poświęconych propagowaniu działań Fluxusu. Zamieszczano w nich utwory muzyczne, poezję, sztukę konceptualną, eseje, artykuły, nagrania, fotografie i projekty choreograficzne. Oficjalnie ruch został powołany do życia w Galerie Parnass w Wuppertalu 9 lipca 1962 roku. Pierwszy koncert odbył się również tego samego roku w Niemczech (Wiesbaden). Grupa Fluxus podróżowała później po Europie, prezentując utwory między innymi Jamesa Tenneya, Nam June Paika, La Monte Younga, Allison Knowles i Yoko Ono. Wiele z nich opierało się na wydobywaniu niekonwencjonalnych brzmień (jak na przykład roztrzaskiwanie skrzypiec w *One for Violin Solo* Nam June Paika) w ramach realizacji krótkich instrukcji słownych opisujących określoną czynność do wykonania na scenie. Działania tego typu zyskały miano *events* – zdarzeń lub inaczej *short forms* – krótkich form. Najlepiej znanym przykładem jest chyba utwór nr 10 ze zbioru *Composition 1960* La Monte Younga. Zapis mówi tylko: "Draw a straight line and follow it" („Narysuj linię prostą i podążaj za nią). Inne reprezentatywne dla ducha Fluxusu utwory Younga często sięgały do operacji losowych (np. przy wykorzystaniu książki telefonicznej) lub inicjowaniu konkretnych akcji (rozniecanie ognia, wpuszczenie do sali motyli).

Multimedia

Działania multimedialne powstają dzięki połączeniu różnych dziedzin sztuki. Dobrze znane środki wykorzystywane przez muzykę, teatr, film, taniec, szeroko pojmowane formy plastyczne odpowiednio dobrane przez kompozytora tworzą samodzielną przestrzeń sztuki. Każda z dziedzin sztuki posiada określony swój język, ugruntowany przez tradycję lub też badający nowe obszary percepcji odbioru. Kompozytor/twórca może dokonać wyboru poszczególnych jego elementów i połączenia ich z elementami z zupełnie innego zakresu. Owe zróżnicowanie wewnętrzne stanowi o szczególnym charakterze tego gatunku - daje ogromne możliwości kreacji.

Być może zainteresowanie kompozytorów sferami pozadźwiękowymi pojawiło się na skutek dominacji nowego sposobu słuchania muzyki w sposób *akuzmatyczny*, z głośników. W tym wypadku widownia usadzona na miejscach musi zadowolić się jedynie wrażeniami słuchowymi (jest to sytuacja znacznie różniąca się od klasycznej sytuacji koncertowej, gdzie wydobywanie dźwięku jest poprzedzone odpowiednim gestem wykonawcy, a publiczność jest dobrze z tymi gestami oswojona) - zaczęto więc myśleć o „ożywieniu” tej formy prezentacji. I tak wielu kompozytorów zdecydowało się na eksperymenty, by wykorzystać mniej tradycyjne ustawienia i zaangażować inne media.

Wykonaniu słynnej *Symfonii dla samotnego człowieka* Schaeffera i Henry’ego (na wolnym powietrzu) w Waltham, w stanie Massachusetts (1952) towarzyszyła choreografia stworzona przez Merce’a Cunninghama. W latach sześćdziesiątych rozwija się działalność kompozytorów z San Francisco Tape Music Center, w którym kompozytorzy (m.in. Pauline Oliveiros, Ramon Sender i Morton Subotnick) współpracują z artystami reprezentującymi wszelkie inne dziedziny sztuki. W swoich działaniach łączą teatr instrumentalny z live electronic. Podobnie wykorzystują środki elektroakustyczne kompozytorzy grupy MEW („Musica Electronica Viva”), działającej pod koniec lat sześćdziesiątych w Rzymie i „ONCE” z University of Michigan w Ann Arbor.

Zastosowanie środków multimedialnych na szeroką skalę spowodowane zostało jednak postępem technologicznym: pojawieniem się wielkoformatowych rzutników, laserów, projektorów wideo, a także programów komputerowych sterujących tymi urządzeniami. Multimedia wykorzystywał między innymi Karlheinz Stockhausen (*Originale, Musikalisches Theater*), Maurizio Kagel (*Pandorabox, Antithese*) i Iannis Xenakis (*Polytope*). Stockhausen w utworze *Sternklang – Parkmusic für 5 Gruppen* (1971), użył grup wykonawców

rozmieszczonych w różnych punktach parku, dając słuchającym i oglądającym możliwość swobodnego przemieszczania, a więc tworzenia niejako „na własną rękę” swojej wersji przebiegu muzycznego. Dieter Schönbach jest autorem opery multimedialnej *Geschichte von einem Feuer* (1965). W Polsce Kazimierz Urbański (zajmujący się filmem) wspólnie z Bogusławem Schaefferem stworzył spektakl *Suita audio-kinetyczna*, zaś grupa „KEW”, prezentowała utwory Krzysztofa Knittla (*Punkty/linie* na taśmę, klarnet i slajdy, 1974) i Wojciecha Michniewskiego (*Szeptet*, 1974).

Ryszard Kluszczyński taki wczesny sposób ujmowania sztuki multimedialnej odróżnia od stanu obecnego, zdominowanego obecnością komputerów. „Dzisiejsze zjawiska multimedialne, to znaczy te, które nie kontynuują form tradycyjnych, lecz wyłaniają się ze współczesnych poszukiwań artystycznych, w bardzo znikomym stopniu (jeśli w ogóle) przypominają spektakle z lat siedemdziesiątych. Przede wszystkim, nie są już wcale spektaklami, to znaczy nie dzieją się „na żywo” i nie są jedynie przedmiotem obserwacji. Multimedia lat dziewięćdziesiątych są bowiem interaktywnie doświadczane przed ekranami monitorów komputerowych, a rozgrywają się w cyfrowych, wirtualnych przestworzach - w cyberprzestrzeni.” - pisze³². Diagnoza Kluszczyńskiego wydaje się zbyt radykalna w kontekście praktyki Muzyki Centrum, a szczególnie tych działań, które mieszczą się w nurcie audio art. Dla większości prezentacji multimedialnych na tych koncertach właśnie „dzianie się na żywo” stanowi główną zasadę, budująca napięcie, niespodzianki i zaskoczenia, a w sumie - doświadczenie obcowania z żywym dziełem sztuki.

2. Retrospektywa i awangarda - koncert jubileuszowy z okazji 25-lecia istnienia Muzyki Centrum

Jubileuszowy koncert z okazji 25-lecia istnienia Muzyki Centrum, odbył się 13. 06. 2002 roku , w Galerii Krzysztofory w Krakowie i zatytułowany został: *Retrospektywa i awangarda*. Oba człony tej nazwy wyrażają intencję zespołu - spojrzenia wstecz na ćwierćwiecze działalności, oraz zaakcentowanie idei głównej dla tych działań: idei awangardowości.

³² Ryszard Kluszczyński, *Film - wideo - multimedia*, Warszawa 1999, str. 213.

W obszernym programie trwającego ponad dwie godziny koncertu znalazły się dzieła eksponujące idee awangardowe najsilniej, pochodzące z kręgu muzyki konceptualnej, muzyki graficznej, aleatoryzmu i teatru instrumentalnego. Daty ich powstania, obejmujące okres późnych lat 60 i lat 70³³ wskazują na znamienne skoncentrowanie się na dokonaniach ostatniego już okresu radykalnej awangardy.

Konstelacja prezentowanych kompozytorów jest wielonarodowa, przy czym wśród twórców spoza Polski (David Cope, Roman Haubenstock-Ramati, Piotr Lachert, Anestis Logothetis, Luis de Pablo), dwaj są pochodzenia polskiego (Haubenstock i Lachert). Z kolei spośród rodzimych kompozytorów znajdujemy też „bardziej rodzimych“, bo wywodzących się z grupy Muzyka Centrum: Marka Chołoniewskiego Tomasza Lidę, Mariusza Pędziałka i najliczniej prezentowanego Kazimierza Pyzika (jest to zrozumiałe, gdyż Kazimierz Pyzik, należy do najaktywniejszych obecnie realizatorów i propagatorów dzieł należących do szeroko rozumianego nurtu muzyki akcji).

Projekt koncertu wskazuje na zaplanowanie pewnej dramaturgii, przy pozostawieniu jednak dużej swobody w sposobie jej zbudowania - zależnie od momentu i aktualnej sytuacji w planie gry, oraz zgodnie z naturą niezdeterminowanych formalnie utworów. „Jeszcze nie wiem, czy będzie jedna przerwa, czy będą dwie przerwy, i nie wiem dokładnie, w którym miejscu ...” - zapowiadał na wstępie Marek Chołoniewski i słowa te najlepiej oddają nieskrępowany, swobodny sposób realizacji koncertów Muzyki Centrum. W rezultacie takiego podejścia koncert nie tylko staje się ciągiem akcji teatralno-muzycznych, wynikających z programu, lecz też i sam, jako całość, okazuje się wielkim happeningiem.

Czasy trwania utworów (wyszczególnione poniżej), mieściły się średnio w zakresie ok. 7 minut; jedynie 2 pierwsze dzieła reprezentowały realizacje bardzo długie i bardzo krótkie (21' dla *Le Prie-Dieu sur la terrasse* oraz 2' dla *Towers*). Niektóre utwory były „wieloetapowe” pod względem rozwoju formy (*Act-If*, *Kwartet smyczkowo-dęty*, *Assemblages*, *Szkice*, *Media*), inne zaś zwarte, prezentowane jako skoncentrowana całość.

Dziewięcioro wykonawców obsługiwało w zmieniających się składach różne źródła dźwięku (podstawowe instrumentarium członków Muzyki Centrum podane jest poniżej w programie koncertu) i spełniało rozliczne czynności pozamuzyczne. Tylko czworo z nich brało udział w pierwszym, historycznym koncercie Muzyki Centrum w dniu 13. 06. 1977 w

³³ Przy wyłączeniu utworów Kazimierza Pyzika, nadal preferującego i twórczo rozwijającego ten styl.

Klubie Na Kotłowym przy ul. Westerplatte w Krakowie: Marek Chołoniewski , Mariusz Pędziałek, Kazimierz Pyzik i Barbara Wojciechowska-Voss.

Koncert był wielorako rejestrowany (nagranie, zdjęcia, wideo) i dzięki temu odtworzenie jego przebiegu jest w dużym stopniu możliwe. Materiał archiwalny pozwala dodatkowo na dokonanie wielu operacji analitycznych, które niedostępne są zazwyczaj przy pisaniu relacji „na żywo”. Z drugiej jednak strony, unikalna atmosfera koncertu-zdarzenia, utrwalona może być środkami technicznymi tylko do pewnego stopnia.

Układ koncertu jubileuszowego *Retrospektywa i awangarda*:

Luis de Pablo: <i>Le Prie-Dieu sur la terrasse</i> (1975)	21’
David Cope: <i>Towers</i> (1969)	2’
Kazimierz Pyzik: <i>Kwartet smyczkowo-dęty</i> (1982)	5’30’’
Piotr Lachert: <i>Des</i> (1976)	6’
Kazimierz Pyzik: <i>Progresja</i> (1983)	7’
Marek Chołoniewski: <i>Assemblages</i> (1975)	8’
Krzysztof Knittel: <i>Szkice</i> (1978)	6’
Kazimierz Pyzik/Mariusz Pędziałek: <i>Noga</i> (1979)	6’
Roman Haubenstock-Ramati: <i>Act-If</i> (1972)	10’
Tomasz Lida/Kazimierz Pyzik: <i>Random Music</i> (1979)	7’
Bogusław Schaeffer: <i>Media</i> (1967)	5’10’’
Anestis Logothetis: <i>Styx</i> (1968)	5’

Wykonawcy:

Marek Chołoniewski – elektronika
Mariusz Czarnecki – perkusja
Piotr Grodecki – fortepian
Tomasz Lida – skrzypce
Mariusz Pędziałek – obój
Jan Pilch – perkusja
Kazimierz Pyzik – wiolonczela
Olga Sz wajgier – głos
Barbara Wojciechowska - Voss – altówka

Luis de Pablo: *Le Prie-Dieu sur la terrasse* na perkusję (1975)

Le Prie-Dieu sur la terrasse (Kłęcznik na tarasie) to utwór, przeznaczony na perkusję, zapisany na 11 stronach partytury, o czasie trwania ok. 17'10". Podstawowe instrumentarium stanowią dwa amplifikowane, leżące wielkie bębny („tak duże jak to możliwe”), oraz mniejszy bęben z wiolonczelową struną przymocowaną do środka membrany. Pozostałe potrzebne akcesoria to m. in.: cow bells, smyczek wiolonczelowy, łańcuch żelazny o małych ogniwach, 20 małych monet, stoper.

Utwór podzielony jest na 19 części, tzw. *passages*, oznaczonych literami alfabetu od A do N. Należy je wykonywać kolejno, w podanym przez kompozytora czasie - średnio 1'15 na przestrzeni jednej strony. Każdy *passage* posiada zapis graficzny danego fragmentu utworu, oraz komentarz tekstowy, dotyczący działań, wykonywanych przez perkusistę. Teksty komentarzy (w języku angielskim) zawierają bardzo precyzyjne objaśnienia znaków graficznych, oraz opisują inne czynności, spoza notacji. Tekst i grafika uzupełniają się wzajemnie. Wielowarstwowy zapis utworu okazuje się bardzo praktyczną, skuteczną formą przekazu intencji kompozytora.



Przykł. 1. *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, notacja graficzna w *Passage M*.

Oto przykłady komentarzy słownych kompozytora:

- *Passage D*: “perkusista przyciska mocno membranę, aby bęben ‘odetchnął’ pięć razy. Rytm nieregularny, ale zawsze powolny. ‘Oddychanie’ bębna jest rezultatem wydostawania się powietrza - wskutek nacisku - przez otwory w instrumencie.”

- *Passage L*: “perkusista bierze pałeczkę i gra na dużym bębnie. Powinno się to odbyć bez przerwy pomiędzy tym odcinkiem a poprzednim”; “bębnienie palcami lewej ręki”; “wykonawca nachyla się w stronę bębna; odkłada pałeczki i gra dłońmi”; “nagle oddala się od membrany, bierze dwie pałki od bębna. Zaczyna grać na dużym bębnie”.

Le Prie-Dieu sur la terrasse był pierwszym utworem wieczoru. Na koncercie *Retrospektywa i awangarda* realizowana była wersja opracowana przez Jana Pilcha polegająca na: „skontrastowaniu ze sobą dwóch postaci. Jedna z nich pojawia się w bieli, druga w czerni. Chodzi o podkreślenie odrębności i wydobyć różnic ‘osobowości’ perkusyjnych obydwu wykonawców. Interpretacja utworu jest jak najbardziej zgodna z duchem teatru instrumentalnego”³⁴.

Wykonawcami byli Jan Pilch i Mariusz Czarnecki, ubrani w stroje przypominające habity (nawiązując w ten sposób do tytułu utworu) i wykonujący liczne działania muzyczne i pozamuzyczne w świetle reflektorów. W *Le Prie-Dieu sur la terrasse* ważne są nie tylko efekty dźwiękowe, ale też aktywność wizualna wykonawcy. Obaj perkusiści sprostali przyjętemu zadaniu, tworząc widowisko zajmujące, zagadkowe, a zarazem pełne skupienia. Wykonanie trwało 20’30”, a utwór został urozmaicony o efekty dodatkowe, takie jak rozsypanie na membranie mąki i wywołanie chmury pyłu drganiem dźwięku:

³⁴ Wypowiedź Jana Pilcha z dn. 08.11.2004.



Fot. 1. *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, finał utworu.

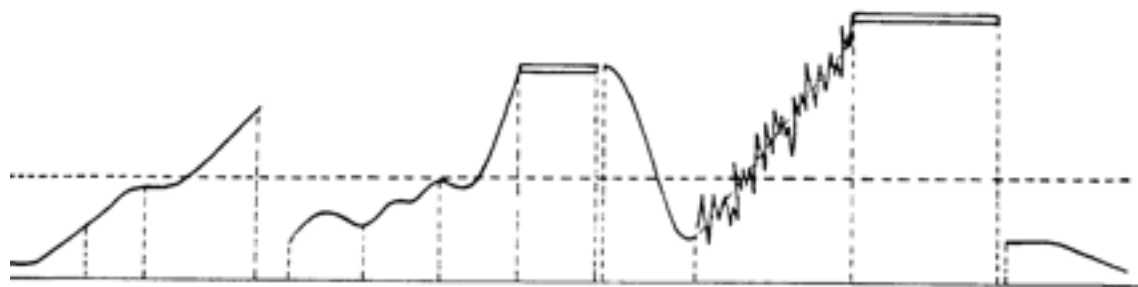
David Cope: *Towers* na dowolną obsadę (1969)

Partytura *Towers* zawiera 6 stron graficzno-tekstowego zapisu, wyznaczającego zmiany napięcia w przebiegu dzieła. Sfera graficzna notacji ma postać wykresu, w którym oś pionowa odnosi się do dynamiki i barwy dźwięku, zaś na oś pozioma do przebiegu czasu - w relacjach proporcyjnych. Wymiar pionowy zawiera dodatkowo kilka warstw: od dźwięków najniżej położonych, “bardzo miękkich, powolnych, subtelnych, niskich”, poprzez “średnie”, lokalizowane linią przerywaną, aż po “bardzo wysokie, głośne, chropowate, szybkie”.

Utwór opatrzony jest komentarzem kompozytora:

Towers przeznaczone są dla dowolnej liczby wykonawców, oraz wydających dźwięk instrumentów w dowolnej liczbie i rodzaju. Utwór może mieć dowolną długość, lecz działania muszą trwać wobec siebie relatywnie (np. przy 10' trwania całości, pierwsze crescendo powinno mieć odpowiednio długość ok. 5' 70"). Dyrygent powinien sygnalizować zakończenia sekcji i wskazywać crescendo, aby wykonawcy wiedzieli, w którym miejscu przebiegu właśnie się znajdują. Obszary dookreślone w partyturze powinny być realizowane tak dokładnie, jak to możliwe (wysokość, dynamika, itd.). Obszary pozostawiające swobodę (czas trwania, barwa, itd.) są całkowicie bez ograniczeń (np. 30' trwania w obsadzie na orkiestrę; 5' na live electronic; 18' na 8 głosów i perkusję; 8' na obiekty w pomieszczeniu; 1' na taśmę i TV - to są tylko przypadkowe przykłady). Dziękuję... Czas trwania powinien odpowiadać zainteresowaniu słuchaczy. Unikać nużenia odbiorców.

Formę utworu wyznaczają trzy wyróżniające się graficznie „wieże”; każda kolejna jest wobec poprzednich „wyższa” (a więc muzycznie intensywniejsza). Pierwsza z nich, najmniejsza, oddzielona jest od następnych cezurą ciszy, zaś dwie pozostałe (zajmujące po około półtorej strony) połączone są glissandowo. W zakończeniu utworu następuje powrót do pierwszego układu dźwiękowego.



Przykł. 2. *Towers*, warstwa graficzna zapisu.

Komentarze słowne przypisane są do każdego z odcinków graficznych i zawierają istotne, dookreślające realizację dzieła uwagi, np.: „nie grać 'nut', lecz efekty perkusyjne o nieokreślonej wysokości. Unikać gry na instrumencie w sposób wyuczony lub tradycyjny”. O charakterze wykonania decydują te właśnie, słowne wskazówki. *Towers* dają duże możliwości w zakresie wszechstronnego wykorzystania instrumentów. Sugerują wykonawcom sposoby budowania ekspresji za pomocą środków sonorystycznych. Dają sposobność zarówno do czysto technicznego opisu, jak i do działań wybitnie kreatywnych.

Tymczasem realizacja utworu przybrała w koncercie jubileuszowym formę dość niezwykłą. Na środku piwnicznego pomieszczenia w Krzysztoforach wykonawcy (Mariusz Czarnecki i Kazimierz Pyzik) zbudowali z kartonowych pudeł trzy „wieże”, przypominające swym konturem zarys partytury. Akcja budowania, poprawiania, dopasowywania - wypełniona była dźwiękami, jakie są w stanie wydać tekturowe pudełka. Po zrealizowaniu dzieła kartony zostały rozrzucone, częściowo w stronę publiczności, a potem usunięte poza miejsce gry. „W *Towers* realizacja Muzyki Centrum jest „niedźwiękowa” - mówi współautor tej koncepcji, Kazimierz Pyzik - dźwięki pojawiają się tylko „przy okazji”. Przez podążanie za partyturą i respektowanie idących do góry linii, następuje budowanie wież z kartonu, „glissanda”, potem końcowa kulminacja”.³⁵

³⁵ Wypowiedź Kazimierza Pyzika z dn. 17.11.2004.



Fot. 2. *Towers*, fragment akcji.

Trudno stwierdzić, skąd wzięła się tak radykalna interpretacja utworu, mająca cechy sprzeciwu i negacji wobec samej istoty tworzenia kulminacji z ekspresji brzmieniowych. Być może przyczyną było pewne znużenie tym właśnie dziełem, od lat wykonywanym w Krakowie przez różne zespoły - na ogół z klasy kameralistyki prof. Adama Kaczyńskiego³⁶, a także przez prowadzony przez niego zespół MW2³⁷. *Towers* znajdują się również w repertuarze Krakowskiego Kwartetu Obojowego, w którym grają członkowie Muzyki Centrum (Mariusz Pędziałek - obój, Tomasz Lida - skrzypce, Barbara Wojciechowska - altówka, Kazimierz Pyzik - wiolonczela) i były wielokrotnie przez ten zespół realizowane w konwencji sonorystycznej. Niewykluczone też, że realizatorzy przyjęli zasugerowaną przez kompozytora we wstępie wersję opartą o dźwięki konkretne („na obiekty w pomieszczeniu”).

W każdym razie spełniona została podstawowa idea tego dzieła: wyzwolenia u interpretatora własnej, niezwyklej inwencji twórczej. Nie można odmówić wykonawcom umiejętności konstruowania formy, choć owo konstruowanie przybrało postać w koncercie muzycznym nieoczekiwaną, bo dosłowną. Zdecydowanie przeważa w tej adaptacji strona

³⁶ Składy i daty prawykonania *Towers* przez studentów Katedry Interpretacji Muzyki Współczesnej Akademii Muzycznej w Krakowie podaje w swej pracy Katarzyna Marczak, *Nowe zadania - nowy wykonawca. Miejsce i rola wykonawcy w wybranych utworach muzyki współczesnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, praca magisterska, 1998.

³⁷ Nagranie *Towers* dokonane przez ten zespół znajduje się na płycie *Ensemble MW2* (1997), wyd. Vienna Modern Masters 2024.

wizualna zdarzenia, najbardziej może pokrewnego działaniom plastycznym: happeningowi, instalacji, environment.³⁸

„Czas trwania powinien być zależny od zainteresowania słuchaczy” - pisze kompozytor we wstępie. Jubileuszowe wykonanie *Towers* trwało niecałe dwie minuty.

Kazimierz Pyzik: *Kwartet smyczkowo-dęty* dla czterech wykonawców (1982)

Partytura utworu mieści się na jednej stronie zapisu i zawiera kolorową, mieszaną notację graficzno-nutową. U dołu znajduje się podstawowa uwaga, definiująca obsadę dzieła: “wykonanie wymaga zastosowania 4 pulpitów 2-rurkowych (2 wyloty)”. *Kwartet smyczkowo-dęty* jest więc utworem przeznaczonym na cztery pulpity do nut, z udziałem dodatkowych niezbędnych akcesoriów: smyczków i stroików obojowych - bez użycia instrumentów muzycznych.

„Wzorcowy” pulpit narysowany jest pośrodku strony jako schemat, opatrzony lokalizującymi jego części (z których się składa - w sensie dosłownym, ponieważ pulpit można rozłożyć) oznaczeniami w postaci liczb i liter. Oznaczenia te będą potem stosowane zarówno w części graficznej, jak i w nutowej partyturze.

W dolnej części, prócz nutowego zapisu rytmu, znajdujemy dookreślenia słowne, dotyczące zachowań wykonawców, np.: “stukać o podłogę”, „wstać”, “siaść”, “odkręcać śruby”, “wychodzić coraz wyżej na krzesło”, “całkowicie złożyć pulpit”. Części lewa i prawa zapisu nutowego są wobec siebie analogiczne, przy czym odcinki allegro moderato operują materiałem upodobnionym, zaś simile prestissimo są materiałowo tożsame. W górnej części zapisu przeważa zdecydowanie grafika, odnosząca się zarówno do zanotowanych symbolicznie konkretnych działań, jak i bliżej nieokreślonych akcji ruchowo-dźwiękowych.

Kazimierz Pyzik komentuje: „Utwór polega na ,graniu‘ na pulpitych poprzez usiłowanie wydobywania dźwięków instrumentów smyczkowych, perkusyjnych, dętych, itd. – pulpit jest substytutem każdej grupy instrumentów. Efekty dodatkowe: przy pulpicie rozkręca się tzw. motylek, służący do regulowania wysokości, który opada potem ruchem przypominającym stukanie dzięcioła. Niektóre elementy są zapisane, np. rytm walczyka, czy

³⁸ Wszelkie odgłosy związane z różnorodnym obchodzeniem się z papierem wykorzystuje czołowy przedstawiciel Fluxusu, Ben Patterson w utworze z gatunku *Paper Piece* (1960)

wspólne przyspieszanie. W części ruchowej zalecane są takie akcje, jak alternacja podnoszenia sztyftu i górnej części pulpitu, „piruety” pulpitem oraz użycie górnych części tak, jak by to były skrzydła ptaków, ze wzlotem poprzez wejście wykonawców na krzesła i wykonywanie ruchów wznoszących³⁹

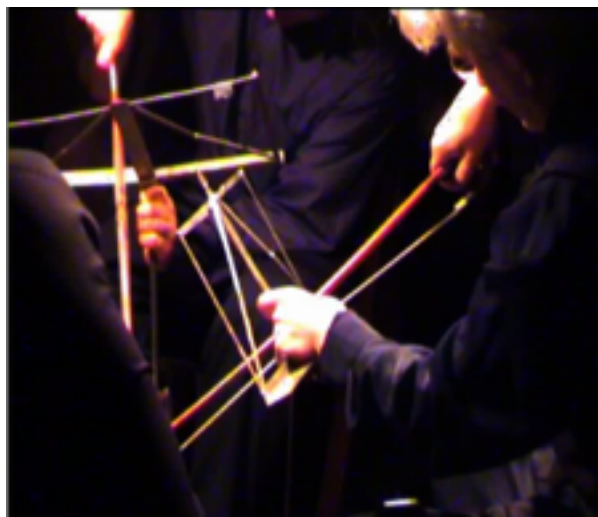


Przykł. 3. *Kwartet smyczkowo-dęty*, partytura utworu.

³⁹ Wypowiedź Kazimierza Pyzika z dn. 17.11.2004.

W omawianym wykonaniu *Kwartetu* wzięli udział: Marek Chołoniewski, Piotr Grodecki, Jan Pilch i Kazimierz Pyzik. Utwór jest wykonywany z nut, umieszczonych - wskutek zajęcia samych pulpity - na podłodze. Jako instrumentarium posłużyły lekkie pulpity metalowe o składanej powierzchni do nut, co daje o wiele więcej możliwości ruchowych i dźwiękowych w porównaniu z pulpitemi o stałym blacie, drewnianym lub metalowym.

Autorskie (z udziałem kompozytora) wykonanie, niezwykle dynamiczne i w dużej mierze spontaniczne, odznacza się zarazem niezwykle - jak na gatunek teatru instrumentalnego - uporządkowaniem w zakresie formy. Widoczna jest dbałość o zachowanie jasnej logiki przebiegu, z wyraźnym wydzieleniem części o różnym charakterze. Mamy więc odcinki: „smyczkowy” (rezonans metalu pobudzanego smyczkiem), „gwizdany”, „perkusyjno-staccatowy”, „monorytmiczny”, „dęty” (gra na stroikach włożonych w rurki), „polirytmiczny”, „ruchowy” (wstawanie, obroty) i finałowy, gdzie następuje „stretto” w postaci nagromadzenia wszystkich stosowanych środków w nieokiełznanej kulminacji. W tej realizacji całość trwała pięć i pół minuty.



Fot. 3. *Kwartet smyczkowo-dęty*, fragment „smyczkowy”.

Pulpit to rekwizyt tak oczywisty, że niemal niedostrzegany, a zarazem wspólny dla muzyków, niezależnie od instrumentów, na jakich grają. Okazuje się, że można być też - wirtuozem pulpitu.

Piotr Lachert: *Dés* na jeden lub więcej instrumentów (1976)

Partytura *Dés* (wydana w Brukseli w 1978⁴⁰) zawiera już na stronie tytułowej wskazówkę gatunkową: „theatre musical”. Bardzo szerokie pojęcie „teatru muzycznego” dookreślone jest przez samą treść utworu: okazuje się on zdarzeniem - happeningiem - teatrem instrumentalnym, z prekomponowanym zakresem działań, lecz o nieprzewidywalnym rozwoju.

Dés („dés” [fr.] znaczy „kości do gry”) dziełem aleatorycznym, o tekstowej notacji wskazującej rodzaj wykonywanych czynności, w którym niezdeterminowanie dotyczy sfery wykonawczej (a nie, jak to dzieje się w większości dzieł Cage’a - sfery komponowania). Istotą dzieła jest użycie kości do gry, służących do generowania operacji losowych, które wyznaczają z kolei pole działań. Każdy z wykonawców dokonuje 6 rzutów kośćmi, uzyskując w ten sposób instrukcje dla 6 rodzajów zachowań (a także pauz między nimi) w każdym odcinku. Oto przykłady tych czynności:



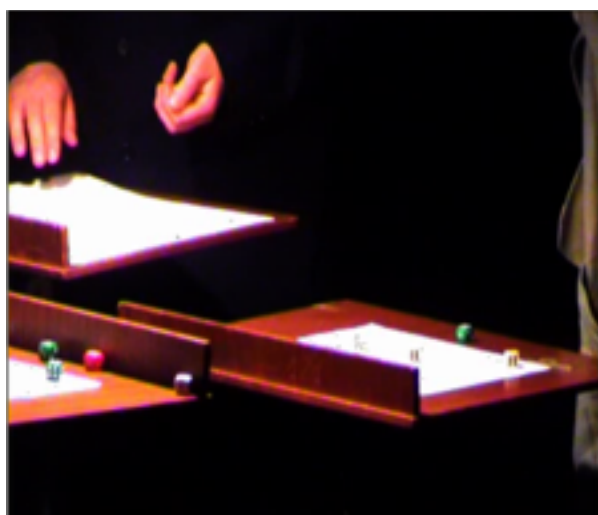
„długi dźwięk”, „kilka długich wznoszących się dźwięków, albo glissando głosem”, „grupa długich i bardzo wysokich dźwięków”, „gwizd, do końca oddechu”, „na jednym dźwięku (sprechgesang), powtórzyć kilka razy: ‘ten utwór powstał w Brukseli 5 grudnia 1976 roku i nazywa się Des a jego kompozytorem jest Piotr Lachert (w dowolnym języku)’”



„zwrócić głowę w stronę publiczności, uśmiechać się”, „podnieść się, obserwować się we własnej dłoni jak w lustrze, pokazać sobie język”, „odejść od instrumentu, otworzyć usta jak do ziewnięcia, podskoczyć kilka razy, zamknąć usta, wrócić”, „podrapać się w głowę: prawą ręką, lewą ręką, pauza, prawą ręką”, „ukłonić się publiczności, a następnie w cztery strony świata”, odejść od instrumentu, stanąć, wybrać dowolną osobę spośród publiczności, obserwować ją bez ruchu przez 10’, wrócić”.

⁴⁰ Jest to drugie wydanie, zawierające także *Pasjans* - utwór analogiczny, wykorzystujący losowe konfiguracje kart do gry.

Z początku wykonawcy starają się nie zdradzać istoty losowej sekwencji rozwojowych, rozpoczynając od gestów w ciszy. „Gra” w kości, ujawnia się w pełni dzięki rozsypaniu ich na podłogę pod koniec utworu (trwającego w tej realizacji ok. 6’), jako jeszcze jeden niespodziewany element.



Fot. 5. *Des*, rzut kośćmi.

Akcje siedmiorga wykonawców (Marek Chołoniewski, Piotr Grodecki, Mariusz Pędziałek, Kazimierz Pyzik, Olga Szwajgier, Barbara Wojciechowska - Voss) przeplatają się, dając przypadkowe kulminacje nakładających się wypowiedzi tekstowych, przejść i przebiegnięć w przestrzeni, „indiańskich” okrzyków itp. Zdarzają się momenty wylosowania tego samego układu i powielenia pewnych czynności przez różne osoby. W całości utwór stanowi jednak - dla odbiorcy - kalejdoskopowy kolaż zdarzeń, chociaż dla wykonawców, wszystkie one są zdeterminowane wylosowanym układem.

Kazimierz Pyzik: *Progresja* na fortepian i x rąk (1983)

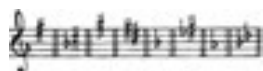
Utwór *Progresja* ujęty został w formie zapisu tekstowego. Zaopatrzony jest on we fragment notacji nutowej, zawierającej układ podstawowej progresji, która potem powinna być dalej kontynuowana. *Progresja* realizuje konsekwentnie, bez zważania na realne ograniczenia, zjawisko harmonicznego procesu dźwiękowego, określone w tytule. Istota utworu polega na zaprojektowaniu progresji nie kończącej się - potencjalnie wiecznej. Modelowa progresja Kazimierza Pyzika, której początek został wynotowany, ma kierunek opadający:



Przykł. 4. *Progresja*, wzór inicjalny procesu dźwiękowego.

W części tekstowej następuje opis - sposób wykonania utworu:

1. Utwór polega na powtarzaniu podanej progresji od możliwie najwyższych do możliwie najniższych rejestrów fortepianu, nawet jeśli część dźwięków będzie poza zasięgiem klawiatury.
2. Zwłaszcza przy długotrwałych wykonaniach wskazane są zmiany tonacji poprzez dodanie następujących znaków przykluczowych:



3. Utwór rozpoczyna jeden wykonawca, a następnie dochodzą z tą samą progresją unisono lub w tercji kolejno inni wykonawcy, kiedy tylko pojawi się nie zajęty przez nikogo fragment klawiatury.
4. Zamiast krzesła przy fortepianie umieszczona jest ławka, która pozwala swobodnie przemieszczać się wykonawcom z prawa na lewo.
5. Wykonawcy oczekujący na kontakt z klawiaturą mogą albo znajdować się wśród publiczności (np. na początku utworu), albo ustawić się na scenie w kolejce, a jeśli ukończyli grę z lewej strony klawiatury mogą ją kontynuować ruchowo (pantomimicznie) wokół fortepianu na jego obudowie lub w przestrzeni, po czym powracają znów do realizacji progresji na klawiaturze od najwyższych dźwięków.
6. Ilość okrążeń progresyjnych jest dowolna (możliwe są też wykonania ekstremalnie długie), ale ostatnie okrążenie powinno być zrealizowane przez wyczerpanie całej klawiatury przez wykonawców, którzy kolejno upadają po lewej stronie fortepianu na podłogę po zakończeniu swej partii.
7. Kompozytor dopuszcza możliwość dodatkowych akcji teatralnych podkreślających istotę utworu.

Do realizacji *Progresji* podczas koncertu jubileuszowego, posłużył syntezator Yamaha DX7. Krótka klawiatura tego instrumentu spotęgowała efekt sytuacyjnego i muzycznego spiętrzenia (progresje realizowane są jako stretto) oraz natłoku działań.

Funkcję inicjatora progresji powierzono Markowi Chołoniewskiemu, do którego dołączali kolejno pozostali członkowie zespołu i który został w końcu zepchnięty z krótkiej ławki, by przejść znów na koniec kolejki i włączyć się do kolejnego przebiegu niekończącego się procesu dźwiękowego. Efektowne padanie i spiętrzanie się na podłodze kolejno wpadających na siebie wykonawców rozpoczęło się w piątej minucie trwającego 7^o utworu i zaowocowało efektowną, iście gombrowiczowską „kupą” znużonych bezdusznym mechanizmem dźwiękowym muzyków .



Fot. 6. *Progresja*, realizacja symultaniczna.

„*Progresja* - była przedtem wiele razy wykonywana, ale nie w Krakowie. Zdarzały się wykonania, gdzie publiczność, wspólnie z wykonawcami „grała” w powietrzu progresję. Czasem kolejni wykonawcy przychodzili po prostu spośród publiczności i wchodzili na scenę, gdzie zaczynali grać... Niektórzy widzą w tym utworze nawiązanie do cyklu narodzin i śmierci.” - tak komentuje swój utwór Kazimierz Pyzik⁴¹.

⁴¹ Wypowiedź z dn. 17.11.2004

Można spojrzeć na *Progresję* jak na grę z tradycją barokowych chwytów muzycznych i metodologią nauczania Harmonii⁴². Nade wszystko jednak jest to po prostu happening - zdarzenie rozgrywające się w dwu przestrzeniach: wizualnej (kolejka wejść, spadanie) i dźwiękowej (konkretny materiał dźwiękowy).

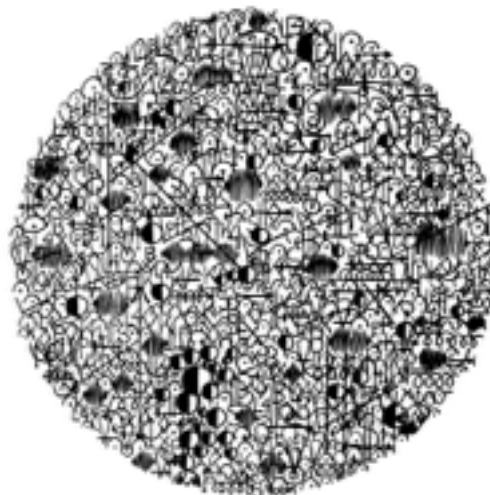
Marek Chołoniewski: *Assemblages* dla konkretnych wykonawców (1975)

Assemblages jest cyklem utworów przeznaczonych na różne instrumenty. Każdorazowo zapis utworu stanowi podobna grafika o gęstej, lecz ażurowej kolistej fakturze, formowana na ogół cienką kreską i wypełniona układem kilkunastu form znakowych⁴³. Tytuł takiego solowego dzieła przyjmuje brzmienie związane z nazwą instrumentu. *Assemblage* na skrzypce nazywa się *Vnoblage*, na wiolonczelę *Cellblage* itp. Oto przykład zapisu utworów na obój (*Oboblage*) i na altówkę (*Vlablage*):

a)



b)



Przykł. 5. a) *Oboblage*, b) *Vlablage*.

Dla każdego z instrumentów dobrany jest nieco inny zasób znaków graficznych. Dotyczą one nie tylko środków instrumentalnych, możliwych do wykonania, lub szczególnie preferowanych. Pełnią one też rolę aluzyjną wobec cech osobistych i specyficznych

⁴² Kazimierz Pyzik jest pedagogiem Państwowego Liceum Muzycznego im. F. Chopina w Krakowie. Na prowadzonych przez niego zajęciach Improwizacji miały miejsce warsztatowe wykonania *Progresji*

⁴³ Układ taki przypomina niektóre zapisy poezji konkretnej, np. grafiki Kriweta, wypełnione znakami literowymi. Por. Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Wiedeń 1966, str. 117.

umiejętności muzyków z kręgu Muzyki Centrum, dobrze przecież kompozytorowi znanych. Zapis każdego z instrumentów zaopatrzony jest dodatkowo we własną (półkoliście uformowaną), instrukcję odczytywania partytury. Dla oboju (*Oboblage*) wygląda ona następująco:



Przykł. 6. *Oboblage*, objaśnienie znaków.

W objaśnieniach do utworu Marek Chołoniewski nazywa *Assemblages* “teatrem opisanym” - w znaczeniu gatunku teatru instrumentalnego, zaopatrzonego w szczegółowy opis czynności. Wymagane jest od wykonawcy pewne ograniczenie własnej inwencji improwizacyjnej i poddanie się semantyce zapisu.

Assemblages mogą też funkcjonować jako dzieło symultaniczne, wykonywane jednocześnie przez większą ilość głosów. Taką też postać przyjęły podczas koncertu jubileuszowego. W realizacji wziął udział cały zespół Muzyki Centrum.

Dość długie przygotowanie do utworu (ustawienie pulpitów, strojenie, próba nagłośnienia), posłużyło mimowolnie - i zapewne nieprzypadkowo - do zaprezentowania wobec blisko siedzącej publiczności, szczególnego zapisu graficznego, naniesionego na powierzchnię dużych płacht tekturowych. Trwająca prawie 8 minut realizacja wypełniona została ciągiem różnorodnych, mieszających się ze sobą czynności, zarówno dźwiękowych, jak i teatralnych, z dużą ilością ruchu (w tym np. czołganie się Kazimierza Pyzika z wiolonczelą), z muzycznymi odcinkami solowymi, ale też i z porządkującym całość powtarzaniem się niektórych (stosownie do zapisu) sekwencji.



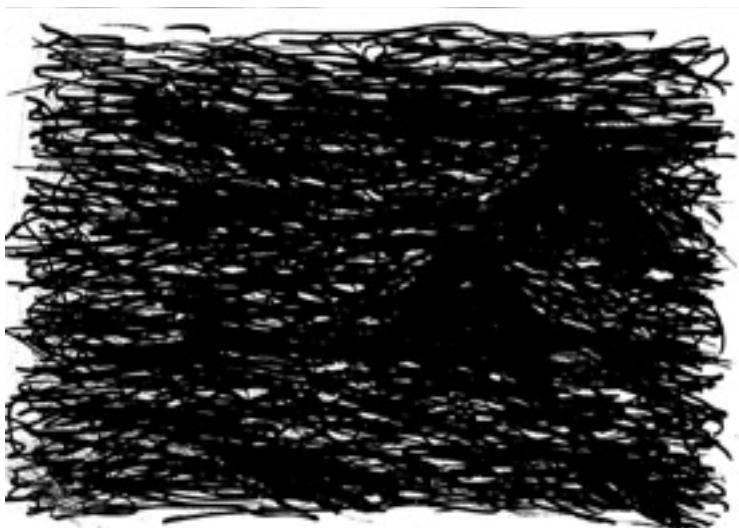
Fot. 7. *Assemblages*, realizacja zapisu graficznego.

Słowo *assemblage* (asamblaż - fr.: zbiór) - stanowi nazwę jednego z ważnych nurtów we współczesnej sztuce plastycznej. Jego podstawową cechą jest nagromadzenie gotowych przedmiotów lub ich fragmentów w zaskakujący sposób⁴⁴, z możliwością przemieszczania elementów. Za prekursora uważa się Kurta Schwittersa (1877-1948), który zestawiał na płaszczyźnie np. pokrywki do konserw.

Assemblages Marek Chołoniewskiego są zgromadzeniem środków artystycznego wyrazu, charakterystycznych dla poszczególnych instrumentów i znanych mu osób, z dodaniem quasi-teatralnej akcji.

⁴⁴ „ASAMBLAŻ: jeden ze współczesnych środków wypowiedzi artystycznej, zbiór elementów - gotowych przedmiotów lub fragmentów rzeczy - naklejanych na podłoże lub zestawianych w przestrzeni.” - *Historia sztuki 1000-2000*, red. Alain Merot, Warszawa 1998.

Krzysztof Knittel: *Szkice* dla dowolnych wykonawców (1978)



Przykł. 7. *Szkice*, jedna z czterech stron zapisu.

Szkice utrwalone zostały w postaci „minimalistycznego” gąszczy czarnych linii (przykł.8), narzuconego na cztery podłużne smugi barwne (tu niewidoczne). W swym objaśnieniu, dołączonym do utworu, kompozytor pisze, że *Szkice*

mogą być grane przez jedną osobę
lub przez grupę osób

grający nie muszą być muzykami

każdy wybiera szkice i sam ustala ich porządek
niezależnie od innych -
może też zagrać tylko jeden z nich

wyбір rysunku i tempa odczytywania jest dowolny

wybrane szkice lub fragmenty
mogą być powtarzane

czas trwania jest otwarty.

Nawet tak swobodna formuła wykonania okazała się dla pełnych inwencji muzyków Muzyki Centrum niewystarczająca. Swe działania instrumentalne i pozainstrumentalne wzbogacili o dodatkowe interpretacje znaczeniowe i posłużyli się dodatkowo gumowymi balonikami w kolorach, odpowiadających barwom smug w zapisie. „To był pomysł

wykonawców z Muzyki Centrum, aby zamieścić dźwięki wypuszczających powietrze baloników, w miarę możliwości w czterech zawartych w partyturze kolorach“ - komentuje utwór Mariusz Pędziałek.

Szkice zrealizował skład Kwartetu obojowego (zespołu kameralnego, składającego się z instrumentalistów Muzyki Centrum): Mariusz Pędziałek (ob), Tomasz Lida (vn), Barbara Wojciechowska-Voss (vl), Kazimierz Pyzik (vc). Wrażenie nieustannego narastania radosnej ekspresji spotęgowane zostało bardzo prostym rozpoczęciem: graniem gam, w sposób manifestujący ich ćwiczebny charakter. Następujące potem kolażowe nakładanie na siebie prostych przebiegów, intensyfikacja zdarzeń dźwiękowych, odcinki legatowe i staccatowe i wreszcie akcje ruchowe - prowadzą do stanu wyczerpania wszystkich dostępnych środków. W tym momencie pojawienie się nadmuchiwanym, „grających” baloników okazuje się trafnym środkiem dalszej kontynuacji.



Fot. 8. *Szkice*, początek utworu.

W zgiełku nadmuchiwania, piszczenia i pękania balonów, pojawiających się w coraz większej ilości, przerzucanych w stronę publiczności i z powrotem, rodzi się spontaniczny nastrój fiesty - naturalny, ponieważ cały ten koncert jest świętem. Po sześciu minutach crescendo zdarzeń nadchodzi właściwy moment na ogłoszenie przerwy - dokonuje go Marek Chołoniewski.

Kazimierz Pyzik/Mariusz Pędziałek: *Noga* na dwa równoliczne zespoły instrumentalne (1979)

Utwór *Noga* posiada partyturę w całości tekstową. Zawiera ona zarówno opis przebiegu akcji, jak i wykaz środków, potrzebnych do wykonania. Oto ważniejsze fragmenty tej instrukcji:

1. Utwór polega na rywalizacji dwóch zespołów instrumentalnych wymienionych na afiszu, które ku zaskoczeniu audytorium rozgrywają między sobą mecz piłkarski.

5. Utwór oprócz warstwy wizualnej posiada związaną z przebiegiem akcji na „boisku” rozbudowaną warstwę muzyczną. Są to przetwarzane na żywo (live electronic) materiały dźwiękowe będące (dowolnie wybranymi) nagraniami muzyki J. S. Bacha i P. Czajkowskiego, a także dodatkowe dźwięki elektroniczne.

- a. Materiał dźwiękowy z muzyką Bacha pojawia się w momencie przejęcia piłki przez jedną drużynę, a Czajkowskiego, gdy piłkę posiada drugi zespół. W momencie starć oba rodzaje materiałów są odtwarzane równocześnie.
- b. Materiały te ulegają różnym przetworzeniom (zmiana prędkości, dynamiki, tonacji, modulacja kołowa, itp.) w zależności od różnych parametrów lotu piłki (szybkość, odbijanie, wysokość „nad murawą”, rotacja).
- c. Przetworzenia te mogą się odbywać w prostej wersji – czysto mechanicznie poprzez manualną obsługę miksera, syntezatora i klawiatur MIDI, albo poprzez wysoce zaawansowane technologie przetwarzania dźwięku z użyciem komputerów i sensorów.
- d. Utwór zawiera dodatkowe gotowe sygnały dźwiękowe generowane elektronicznie odpowiadające poszczególnym elementom meczu:

Gol = szum (naśladujący aplauz kibiców)

Out = krótki dźwięk powtarzany na jednej wysokości

Corner = dźwięk pulsujący, ondulujący

Faul = dźwięk „glissujący”

„Spalony” = nagłe wyłączenie muzyki ze spowolnieniem obrotów

Opis ten odsłania właściwe znaczenie tytułu (potocznie: piłka nożna), lecz przede wszystkim akcentuje element tu niespodziewany: wymaganą obecność muzycznych dzieł historycznych. Muzyka „klasyczna” skonfrontowana zostaje z dyscypliną sportową - obie zaś są rodzajem gry. Ten właśnie moment wyznacza podstawową przestrzeń znaczeniową dzieła.

W małej przestrzeni piwnicy Krzysztoforów, z czynną wystawą obrazów na ścianach,

akcje piłkarskie musiały być z konieczności powściągliwe. Ustawiono jednak dwie małe bramki, pojawiła się prawdziwa piłka, zaś w zminimalizowanym składzie obu drużyn wzięli udział: Tomasz Lida, Mariusz Pędziałek, Kazimierz Pyzik i Barbara Wojciechowska - Voss. Sędziował Jan Pilch, wyposażony w duże (formatu A4), żółte i czerwone kartki oraz w hałasujący cow bell. Warstwę dźwiękową nagrań obsługiwał Marek Chołoniewski. Z umieszczonych po przeciwległych stronach sali głośników odtwarzał on utwory Bacha lub Czajkowskiego zgodnie z instrukcją: zależnie od tego, która drużyna była „przy piłce”. Mecz został przerwany wskutek uderzenia piłki w jeden z obrazów - piłkarska zabawa trwała w sumie, z żywym aplauzem publiczności, ponad 6 minut.



Fot. 9. *Noga*, fragment „mecz”.

Struktura utworu powoduje, że *Koncert brandenburski* Bacha, oraz *Koncert fortepianowy* Czajkowskiego - odtwarzane podczas tej akcji - przyjmują funkcję swoistego „dopingu” dla każdej z drużyn. Spośród wszystkich elementów utworu najbardziej „naturalnie” brzmią w tej sytuacji dźwięki elektroniczne, oraz dźwięki elektronicznych przetworzeń - tak zwyczajne i naturalne w cyklach koncertowych Muzyki Centrum.

Przenikanie dwu kodów - sztuki (muzyka) i życia (mecz) – wewnątrz utworu Pyzika jest drogą do unaocznienia prawdy o absurdalnej naturze pewnych „prostych mechanizmów”. I choć wykonanie *Nogi* podczas koncertu jubileuszowego nie objęło ostatniego punktu przewidzianego (jako opcja) przez kompozytora:

6. Tak jak bywa się to w transmisjach telewizyjnych, w przerwie „meczu“ odbywa się losowanie liczb gry analogicznej do Totolotka, przypominającej nazwą uczestniczący w koncercie zespół lub organizatora imprezy np. dla *Muzyki Centrum* może to być losowanie *Centrum-Lotka*. Losowanie to powinno wprowadzić element farsy, ukazujący „niesprawiedliwość“ i wręcz „fałszerstwo“ tego typu gier.

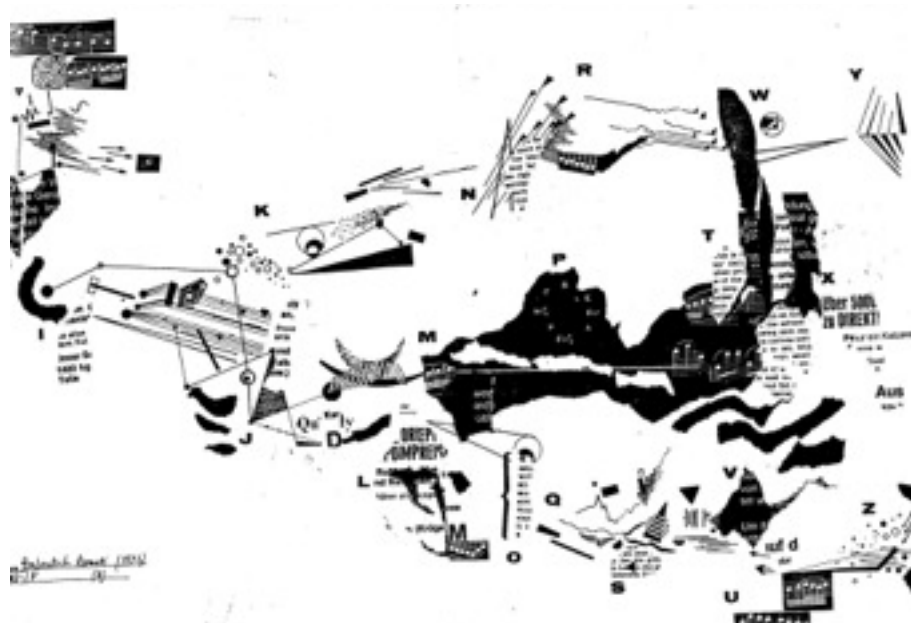
przekaz tego dzieła pozostaje zachowany.

Roman Haubenstock-Ramati: *Act-If* - grafika muzyczna (1972)

Zapis *Act-If* należy do bardziej nietypowych - w porównaniu z *Mobilami* Haubenstocka-Ramatiego - partytur. Jest to graficzny kolaż, zmontowany z fragmentów nut, strzępów gazetowych w językach niemieckim i angielskim, z pojedynczych liter, prostych figur geometrycznych i wreszcie z układów linii sugerujących zdarzenia muzyczne. Taka, pozbawiona dalszych objaśnień partytura, otwiera przed wykonawcami szerokie pole potencjalnych działań. Tytuł utworu można rozumieć dwojako. Zależnie od wyboru jednego z wklejonych do partytury języków, usłyszymy: *działaj-jeśli*, lub *aktywnie* (aktiv)⁴⁵.

Partytura Ramatiiego należy - wśród licznych przykładów muzyki graficznej - do zapisów wyjątkowo nieprzeładowanych, przejrzystych. Suma powierzchni zajętej przez notację, oraz niezapisanej, jest w przybliżeniu ta sama. Gra między czarnym i białym przenosi się też na drobniejsze elementy zapisu, zawierające obraz negatywowowy. Wskutek tego, oraz wskutek rozciągłości układu, partytura przyjmuje postać pewnej zagmatwanej trasy do przebycia. Wykonanie może podążać tym śladem i ułożyć na kształt podróży.

⁴⁵ Możliwe jest jeszcze polskie znaczenie z żargonu komunistów, nieobce przecież Ramatiemu (opuścił Polskę w 1950): *aktyw* (grupa ludzi, prowadząca innych ku wyznaczonemu celowi).



Przykł. 8. *Act-If*, druga strona partytury.

Czynność przemierzania trasy realizuje na początku Barbara Wojciechowska-Voss, poruszająca się na małym rowerze i konsultująca plan miasta z osobami spośród publiczności. Zatopiona w szumie miasta (odtwarzanym z taśmy) grupa męska (Tomasz Lida, Mariusz Pędziałek, Kazimierz Pyzik), tworzy sytuację „kawiarnianą”: sztuczne ognie, jakimi się „zaciągają”, imitują papierosy, pulpity są ladą barową. Za chwilę wykonywany będzie (zapowiedziany przedtem) „utwór w utworze”: również Haubenstocka-Ramatiego *Multiple* (partytura graficzna), tu realizowany przez obój i wiolonczelę. Następują dalsze akcje: zamocowanie w sali sznurków do prania, suszenie na nich gazet (aluzja do gazetowych kolaży w partyturze), sekwencja „perkusyjna” na aluminiowych tacach, „kwartet” grający czterema smyczkami na jednej wiolonczeli, łowienie ryb za pomocą smyczków ze zwolnionym z jednej strony włosiem itp. Wszystkie te elementy są umotywowane fragmentami zapisu i w nim posiadają źródło inspiracji.



Fot. 10. *Act-If*, Kazimierz Pyzik i brzęczące „1400 kg” z zapisu partytury.

Mimo obecności dźwięków elektronicznych z taśmy oraz fragmentu czysto instrumentalnego, w utworze przeważają dźwięki naturalne, towarzyszące wykonywanym czynnościom z użyciem różnego rodzaju przedmiotów. Całość trwała ponad 10 minut.

Tomasz Lida/Kazimierz Pyzik: *Random Music* na dowolną obsadę (1979)

Random Music zanotowana jest w postaci zwięzłej, słownej instrukcji. Stanowi pewien konceptualny projekt, który może być realizowany na różne sposoby. Oto zapis utworu:

1. Utwór rozpoczyna się od wejścia „dyrygenta“ (może nim być dowolny instrumentalista), który podchodzi do pulpitu i po ukłonach do publiczności skierowanych w różne części sali pokazuje partyturę *IX Symfonii* L.van Beethovena.
2. „Dyrygent“ ucisza publiczność i biorąc batutę do ręki długo koncentruje się na tekście otwartej partytury. Mimika twarzy wyraża wielkie skupienie (np. spojrzenia pełne ekspresji, charakterystyczne głośnie czerpanie powietrza nosem, szerokie otwarcie ust itp.).
3. „Dyrygent“ nagle drze egzemplarz swojej partytury na drobne kawałki (warto użyć zdefektowanej lub specjalnie spreparowanej partytury). Jednocześnie wchodzi inni muzycy na salę, wnosząc dużą ilość dowolnych nut, które następnie również drą i namawiają do tego publiczność.
4. Gdy publiczność przejmuję tę akcję, muzycy wnoszą na salę kilka ogromnych tektur nasmarowanych wolno schnącym klejem.
5. Kawałki podartych nut są rzucane przypadkowo na przygotowane tektury, tworząc rodzaj kolażowych partii instrumentalnych.
6. Muzycy wykonują *a vista* powstałą w ten sposób kompozycję.

Utwór został wykonany w składzie Kwartetu Obojowego: Mariusz Pędziałek (ob), Barbara Wojciechowska-Voss (vl), Kazimierz Pyzik (vc), Tomasz Lida (tp). Ekspozycja wobec publiczności strony tytułowej wybranego utworu: *Koncertu skrzypcowego* Beethovena, trwało ponad dwie minuty. Potem akcja potoczyła się już szybciej. Po krótkiej ekspozycji, z tematem głównym *Koncertu* (granym na oboju), następuje darcie nut i kolejne wymienione w zapisie utworu czynności, przeplatane gorącym sporem między wykonawcami o właściwą kolejność wykonywania, ponieważ każdy z nich dysponuje teraz odrębnym tekstem. Siedmiominutowe wykonanie wystarczyło do przedstawienia idei utworu, która przyjęta została bez protestów przeciw niszczeniu dzieła wielkiego kompozytora, lecz z rozbawieniem. W ciągu narracyjnym koncertu utwór ten odebrany został jako swego rodzaju scherzo.



Fot. 11. *Random Music*, „dekonstrukcja” materiału nutowego.

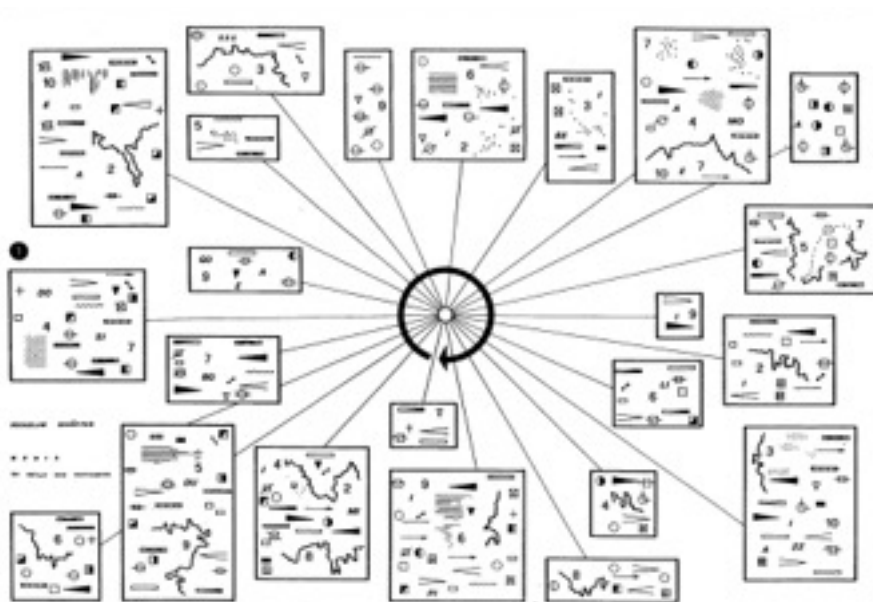
„Pomysły na utwory *Random Music*, *Noga* i *—* - powstały podczas jednego dnia“ - wspomina Kazimierz Pyzik⁴⁶. Tak też są te utwory odbierane: jako pomysły. Tytuł *Random Music* (*Muzyka przypadkowa*) jest nieco mylący, gdyż kieruje uwagę na sam proces powstawania aleatorycznej struktury dźwiękowej. Jednak akt dewastacji zapisu muzycznego, który przypomina wczesno-awangardowe gesty zanegowania tradycji w sztuce („palenie muzeów”), nie jest tu najważniejszy. W rzeczywistości utwór jest nam o wiele bliższy, bo prezentuje chętnie stosowaną w muzyce postmodernistycznej metodę dekonstrukcji: rozproszenia i złożenia materiału w nową całość, odległą od stanu wyjściowego.

Bogusław Schaeffer: *Media* na głosy i instrumenty (1967)

Partytura *Mediów* zawiera 12 stron graficznego zapisu, w formie: notacji ramowej⁴⁷, uporządkowanej promienistym układem wyznaczonej kolejności wykonania. Każdą ze stron można traktować jako osobny „głos” instrumentalny lub wokalny.

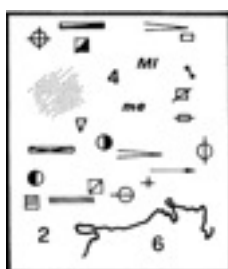
⁴⁶ Wypowiedź z dn. 17.11.2004.

⁴⁷ Termin Erharda Karkoschki, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Wiedeń 1966.



Przykł. 10. *Media*, pierwsza strona partytury.

Prócz sugestii obsadowej („for voices and instruments”), utwór nie daje żadnych dalszych wskazówek wykonawczych. Można więc podstawić pod stale powtarzające się typy znaków dowolne działania muzyczne, bądź pozamuzyczne, pozostające w bliskim lub też odległym związku wobec elementów notacji tradycyjnej. W ramach można wyróżnić kilka zasadniczych oznaczeń różnej wielkości: kółka i kwadraty, strzałki, linie faliste, proste linie zbieżne i rozbieżne, oraz ich kombinacje, z użyciem kontrastowania czarno-białego, cyfry i litery.



Przykł. 11. *Media*, fragment ze str. 9.

W wykonaniu wzięli udział wszyscy wykonawcy (9 osób), rozmieszczeni w sposób nikogo nie wyróżniający, blisko siebie. Za linią pulpitów muzycy ulokowani byli w dwu

rzędach. W pierwszym zasiedli: Kazimierz Pyzik (vc), Olga Szwajgier (voc), Marek Chołoniewski (dyr., synt.), Tomasz Lida (vn), Piotr Grodecki (voc, synt.). W drugim, na stojąco realizowali swe partie: Barbara Wojciechowska -Voss (vl), Mariusz Czarnecki (bt), Jan Pilch (bt), Mariusz Pędziątek (ob). Zajmujący centralne miejsce Marek Chołoniewski pełnił rolę dyrygenta, synchronizując działania muzyków.

Wykonanie przebiegało w kilku fazach: powściągliwe, urywane dźwięki, powstanie, odwrócenie się tyłem (w ciszy), powrót, gesty: ręce w górze, poszukiwanie źródła dźwięku, mierzenie smyczkiem, odgłosy przedmiotów różnego rodzaju, wygłaszanie tekstów: do publiczności i do siebie, działania: instrumentalne, wokalne, ciche gwizdanie, nieregularne oddechy, gwar, gestykulacja, mimika itp., ukłon końcowy - odebrany z zaskoczeniem, wobec niepewności co do jego ewentualnego statusu jako elementu dzieła. Dominowały pauzy i fermaty, rozdzielające niespodziewane erupcje dźwięków, gestów, zachowań. Całość trwała 5'10". „Ewentualne przesunięcia, czy niesynchroniczności były nie tyle nieuniknione, co nawet porządane“ – wspomina Marek Chołoniewski.⁴⁸



Fot. 12 *Media*, „żywy obraz” jako umowny odpowiednik znaku graficznego.

W sumie, koncepcja realizacyjna swą powściągliwością nawiązuje do *Le Prie-Dieu sur la terrasse* Luisa de Pablo, zaś akcentowaniem wspólnoty działań do *Kwartetu smyczkowo-dętego* Kazimierza Pyzika. Wizualnie, ustawienie zespołu przypomina układ zbiorowego

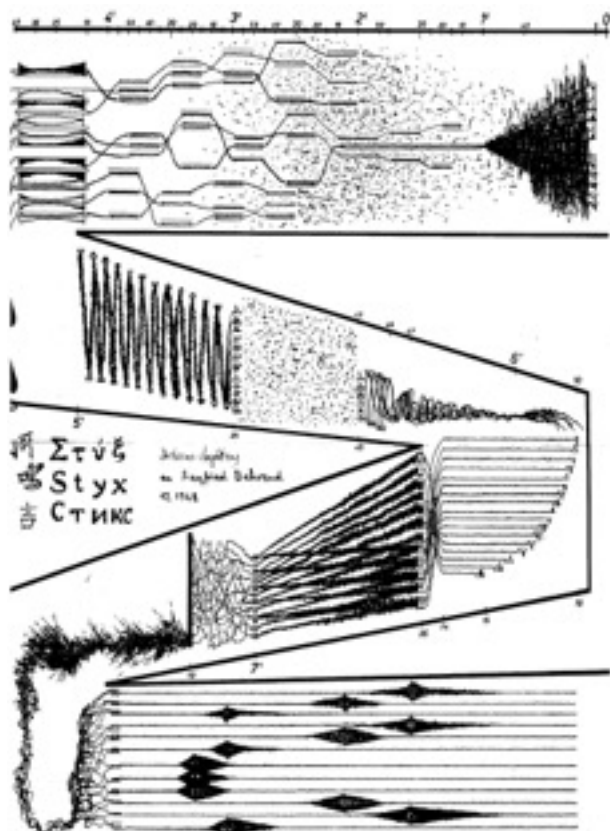
⁴⁸ Wypowiedź z dn. 30.11.2004.

zdjęcia pamiątkowego. Dźwiękowo, pełen skupienia oszczędny w środkach wyraz całości pozwala nakierować uwagę ku istocie brzmienia. W idei, utwór ten dla koncertu staje się centralny: przez uczestnictwo w nim wszystkich wykonawców, przez ich fizyczną bliskość, przez naturalną w nim rolę Marka Chołoniewskiego jako dysponenta działań - i przez osobę kompozytora, Bogusława Schaeffera, będącego nieformalnym patronem grupy.

Anestis Logothetis: *Styx* (1968)

Notacja utworów Anestis Logothetisa posiada cechy wybitnie indywidualne, łatwo rozpoznawalne. Również i *Styx* zanotowany jest w sposób dla jego grafik typowy: partytura staje się przede wszystkim odzwierciedleniem procesu dźwiękowego rozgrywającego się w czasie. W zapisie znajdujemy szereg znaków, stanowiących asocjacje wobec zapisu nutowego, wiązki ciągłych linii, nakazujących kontynuację przyjętych sposobów prowadzenia dźwięku, a także różnicowania wertykalne i diagonalne, sugerujące zmiany wysokości dźwięków oraz rejestrów. Zaznaczone są w minutach i sekundach etapy czasowego przebiegu wykonania. „Tytuł *Styx* określa znaczenie dzieła w trzech zakresach: początkowa litera (w grece sigma), wyznacza: 1) kierunek czytania, i przez to; 2) optyczną formę kompozycji, zarazem jednak; 3) także akustyczny przepływ dźwięków, które nieustannie i wciąż przechodzą od zakłóceń ku różnego rodzaju ciszom, stając się przez to dźwiękowym urealnieniem zawartości znaczeniowej słowa ‘styx’” - pisze w objaśnieniu do partytury kompozytor.

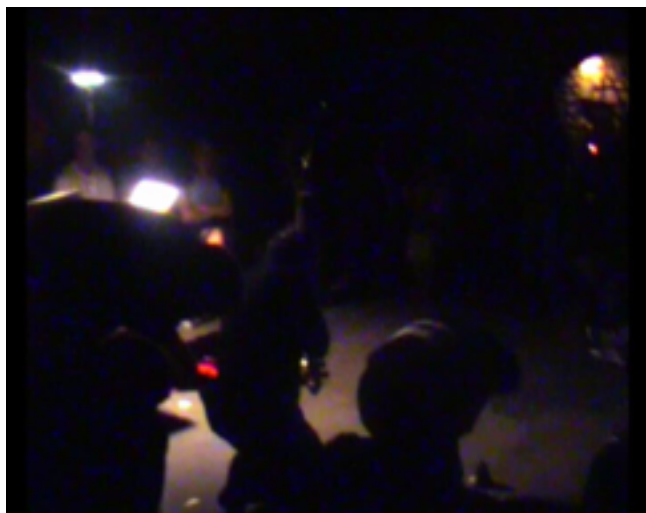
Szlak, jaki tworzy zgodne z zapisem odczytywanie dzieła, kreśli meander o trzech zakolach, składając się w sumie na powiększoną literę E (sigma). Idea meandra nie jest obca Logothetisowi (por. jego utwór *Mäandros*, 1969 - na planie meandra ślimakowatego), zaś traktowanie grafiki muzycznej jako szlaku (a nie płaszczyzny) jest obecne we wszystkich jego dziełach, z *Odyseją* (1964) na czele.



Przykł. 11. *Styx*, zapis utworu.

W swym objaśnieniu kompozytor zamieszcza ten sam, co zazwyczaj zestaw znaków, podzielonych na: symbole wysokościowe („Tonhöhen-Symbolen”), sygnały działań („Aktions-Signalen”) i czynniki skojarzeniowe („Assoziations-Faktoren”). Regulują one odczytanie dzieła na różnych poziomach; od całościowego kształtowania formy, poprzez wyznaczenie charakteru grup dźwiękowych, po elementarne parametry trwał, wysokości, dynamiki i artykulacji.

Trwające 5 minut wykonanie odbyło się w ciemności. Interpretacja podążyła raczej tropem tytułu, a nie perypetii wynikających z samego zapisu. Skojarzenia ze starogrecką rzeką zmarłych, ewokowały nastrój żałobny, powiązany z całym zasobem odpowiednich gestów rytualnych. Z ciemności rozlegają się więc płacze, jęki i lamenty, a pierwsze zapalenie świeczki ukazuje wykonawców w pozycji klęczącej, w postawie błagalnej. Wszystkie powściągliwe czynności spaja wysoki, metaliczny dźwięk tremolando na talerzach, z rzadkimi odezwaniem wiolonczeli pizzicato, trzymanej główką w dół, jak emblemat na drzewcu w pochodzie procesji.



Fot. 13. *Syx*, pierwsze rozświetlenie.

Końcowe przejście całej grupy wykonawców Muzyki Centrum w majestatycznej procesji okazuje się też ich ostatecznym opuszczeniem przestrzeni gry. To znak końca utworu i zarazem całego koncertu.

* * *

Koncert, prezentujący własny dorobek z okazji jubileuszu, a więc w sytuacji wyjątkowo uroczystej, nie jest z pewnością zwykłym tylko pokazem dzieł i umiejętności wykonawców. Z natury rzeczy taka uroczystość ma znaczenie symboliczne: jest zarówno świętem, jak i manifestem pewnej postawy. Obie te sfery koncert jubileuszowy Muzyki Centrum przenosi w sposób wyraźny i są one nietrudne do odczytania.

Jako święto, koncert w Krzysztoforach okazał tę stronę aktywności, która jest czystą radością i żywiołowością twórczej energii. Bez oficjalnych przemówień, wręczania nagród, przypominania zasług, Marek Chołoniewski w krótkim słowie wprowadzającym - takim, jakim zwykle poprzedza koncerty Muzyki Centrum - wspomniał jedynie o jubileuszowej okazji, przechodząc od razu do zapowiedzi programu. Jubileusz jako uroczystość pozbawiony został zwyczajowej ceremonialności, akcentując w zamian atmosferę spotkania, tak charakterystyczną w normalnych działaniach zespołu.

Funkcję manifestu spełnia sam program koncertu. Odsłania on niedwuznacznie nurt przez Muzykę Centrum preferowany: są to dzieła teatru instrumentalnego, które najczęściej przynależą też do muzyki graficznej. Spośród 12 zaprezentowanych utworów wszystkie były partyturami graficznymi lub tekstowymi, wszystkie też wymagały eksponowanych działań pozamuzycznych. Stanowią one kwintesencję awangardy, uchwyconą w jej momencie ostatniego rozkwitu.

Teatr instrumentalny to forma niezwykle atrakcyjna, ale też niosąca z sobą liczne zobowiązania. Głównym z nich jest zasada kreatywności. Postawa zwykłego interpretatora muzyki tutaj nie wystarcza, gdyż wymaga się od niego czegoś więcej niż interpretacji: współtworzenia dzieła. To właśnie do wykonawcy należy uprzednie „prekomponowanie” i przygotowanie środków (sytuacji, instrumentów, akcesoriów, rekwizytów, charakteru narracji, układu formy itp.). Do jego zadań należy dokonanie samodzielnego, analitycznego spojrzenia na dzieło i własnego zweryfikowania otrzymanego materiału, aby w rezultacie zaproponować postać realizacyjną interesującą dla odbiorców i zarazem satysfakcjonującą (np. w sensie wirtuozostwa instrumentalnego, środków aktorskich, pomysłowości inscenizacyjnej) dla siebie samego.

Czasem utwory graficzne sprawiają wrażenie (wskutek zaplanowanej złożoności środków) dzieł chaotycznych, niedokomponowanych i jako projekt twórczy banalnych. W rzeczywistości wymagają one niezwyklej dyscypliny formalnej, rozległej wyobraźni, wykraczającej poza to, czego wymaga się zwykle od kompozytora operującego tylko materiałem dźwiękowym. Siła i atrakcyjność dobrze skomponowanych i dobrze wykonanych tego rodzaju dzieł polega właśnie na nadaniu im nadrzędnego sensu, wyrażanego zasobem niezwyklej może, lecz usprawiedliwionych w danej sytuacji środków.

Najczęściej utwory notowane graficznie zarysowują ścisły projekt muzyczno-formalny i właśnie forma jest dla nich punktem wyjścia, elementem nadrzędnym i konstruktywnym. Takiej formie, przejrzystej i naocznej - dzięki możliwości całościowego oglądu - podlegają pozostałe składniki utworu i jej właśnie służą. Sama grafika natomiast posiada niezwykle istotną funkcję inspirującą: nie pozbawiającą wykonawcy swobody, gdyż nie jest ona systemem rozkazów (tak, jak dzieje się to w notacji tradycyjnej), lecz porządkującą przepływ zdarzeń w osi czasu.

Słowo retrospektywa pojawiło się w tytule koncertu celowo. Wskazuje ono na motyw nostalgiczny wyboru repertuarowego, na samoograniczanie się do staromodnych już nieco środków, bez użycia nowoczesnej technologii i bez "ulepszania" dawnych interpretacji. Koncert udowodnił, że zarówno gatunek teatru instrumentalnego, jak i samo wykonawstwo - przynoszą pewną prawdę, która zostaje zachowana i jest atrakcyjna, niezależnie od czasu prezentacji.

III. Zwrot postmodernistyczny – w stronę Audio Art

1. Główne nurty postmodernistycznego dyskursu

Postmodernizm rozumiany tutaj będzie jako nazwa aktualnej dla nas formacji stylistycznej, której początek można datować od lat sześćdziesiątych XX w. Termin postmodernizm rozumiany jest rozmaicie, najczęściej w zależności od dziedziny, którą zajmuje się używający go autor. Najobszerniejsza jest wykładnia filozoficzna postmodernizmu, głównie myślicieli francuskich (Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze, i in.). Trafniejsze nieraz bywają jednak, nie tak już liczne, ujęcia na gruncie literatury i innych dziedzin sztuki, oraz nauk społecznych (Hassan, Eco, Higgins, Virillo, Jencks).

W rozwoju sztuki na przestrzeni ubiegłego wieku postmodernizm jest wyrazem reakcji na kryzys światopoglądu i autorytetu kulturowego awangardowej sztuki lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Zespół wartości, kojarzony z projektem modernistycznym, w latach sześćdziesiątych zaczął tracić na znaczeniu. Osłabła wiara w postęp i prawdę absolutną, w priorytet logiki, racjonalności i naukowości. Elitarny charakter sztuki i postulaty wyraźnego oddzielania jej od życia ustąpiły nowemu spojrzeniu, kształtowanemu przez bardziej egalitarystyczne tendencje światopoglądowe. Również wykorzystywanie coraz to nowszych technologii do produkcji i przetwarzania dźwięku, przy równoczesnym ograniczeniu ich dostępności podkreślało - w schyłkowym okresie moderny - ekskluzywny charakter samego tworzenia.

Uniwersalny wówczas język sztuki – abstrakcja - stała się obowiązującym standardem. Wewnętrzna dbałość o zróżnicowanie (poprzez negację podobieństw i powtórzeń) paradoksalnie doprowadziła do ujednorodnienia ogólnego charakteru sztuki nowoczesnej. Powoli zaczęto patrzeć w innym kierunku, poszukując dróg wyjścia z alienacji i mechanizacji, w jakich znalazła się sztuka lat 50-tych. Rodzaj zmian podyktowany był raczej samoświadomością niż buntem, dlatego samo przejście od nowoczesności do ponowoczesności miało raczej charakter ewolucyjny.

Cała formacja postmodernistyczna rozwija się w trzech równoległych nurtach, które określone tu będą (przy braku ogólnie przyjętej terminologii) jako minimalizm, postmoderna i późny modernizm. W każdym z nich stopień opozycji wobec uprzedniej formacji awangardowej (modernistycznej) jest różny; najsilniej wyraża się on w nurcie minimalizmu, najsłabiej w działaniach późnych modernistów.

Również w twórczości kompozytorskiej minimalizm, postmoderna, oraz multimedialna awangarda, przeplatają się, składając się na całościowy obraz muzyki postmodernistycznej.

Postmoderna

Termin „postmoderna” używany jest w literaturze przedmiotu zamiennie z terminem „postmodernizm”⁴⁹, na oznaczenie tego samego - w przybliżeniu - zakresu pojęć; tutaj będzie on wydzielony i umieszczony w kontekście dwu innych terminów, współtworzących obecną świadomość postmodernistyczną: minimalizmu i późnego modernizmu.

Andrzej Szahaj w artykule *Co to jest postmodernizm?* wyróżnia pięć cech, znamionujących postmodernistyczną innowacyjność w zakresie sztuki:

... (myśl modernistyczna) poddała tu negacji modernistyczne przesądzenia dotyczące:

1. roli nowości i oryginalności w sztuce,
2. znaczenia awangardy i możliwości postępu w sztuce,
3. możliwości i potrzeby eksploracji podmiotowości artysty, twórczego znaczenia transgresji i autentyczności,
4. konieczności politycznego zaangażowania sztuki, pełnienia przez nią funkcji emancypacyjnej,
5. wyrażenia granicy pomiędzy sztuką wysoką a sztuką popularną.⁵⁰

Eksperymentowanie straciło na znaczeniu, a dążenie do nowości i ulepszania ustąpiło miejsca różnego rodzaju nawiązaniom do przeszłości. Spuściznę historyczną zaczęto jednak traktować fragmentarycznie, układając poszczególne elementy niczym różnorodne klocki. Rozpoczęto grę cytatów, powtórzeń i pastiszów. Miejsce niewzruszonych modernistycznych idei zajęło ironiczne spojrzenie i chłodny dystans wobec przedstawiania jakichkolwiek racji. Akcent przesunął się z dążenia do jedności i spójności materiału (np. muzycznego) na eksponowanie różności i różnorodności. Stąd eklektyzm, fragmentaryzacja, porzucenie „wielkich narracji”⁵¹. Porzucono też polityczne zaangażowanie, którego rolę przejęła raczej obserwacja skali absurdu współczesnego i historycznego świata. Ponadto, poprzez chęć „zbliżenia się do życia” nawiązano dialog z kulturą „niską” czerpiąc z niej w mniej lub

⁴⁹ Np. *Unsere postmoderne Moderne (Nasza postmoderna moderna)* - tytuł książki Wolfganga Welscha, Weinheim 1988.

⁵⁰ Andrzej Szahaj - *Co to jest postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, Kraków 2003, str. 49

⁵¹ W ten sposób określa Jean-François Lyotard wielkie idee epoki nowożytnej (por. J.-F. Lyotard: *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997).

bardziej bezpośredni sposób. Postmodernizm docenia różnorodność „zewnątrzną”, wielość punktów widzenia. Stawia na pluralizm kulturowy i korzysta z dynamiki wyzwanej przez sprzeczności. Do głosu dochodzą różnice statusu, płci, rasy, pochodzenia. Sztukę zaczyna interesować indywidualność doświadczeń i lokalny kontekst.

Niemniej jednak idee nowoczesności zostały przez postmodernę w pewien sposób wchłonięte i przetrawione. Dotyczy to także zaplecza technologicznego awangardy. „...pluralizm postmodernejszej nadbudowy uzyskuje jednolitą moderną bazę. W każdym razie postmoderna wielość idei okazuje się drugą stroną technologicznej jedności i na odwrót.” - pisze Bogdan Baran⁵². Postęp technologiczny, wyrażający się m. in. w rozwoju multimedii, ma podstawowe znaczenie także dla postmodernego nurtu audio art, propagowanego przez Marka Chołoniewskiego. O ile dla modernizmu najważniejsza była przyszłość, postmoderna koncentruje się, a może bardziej dekoncentruje w teraźniejszości, sięgając po to, co już było. W ten sposób oba stanowiska zwracają się ku sobie. „Przeszłość trzeba zrewidować podchodząc do niej ironicznie i bez złudzeń - nie można jej bowiem unicestwić, gdyż to doprowadziłoby do zamilknięcia.”⁵³ Główne składniki tzw. kondycji postmodernistycznej (określenie Lyotarda)⁵⁴ zdefiniowane zostały przez filozofów i artystów działających w łonie tego nurtu. Spośród nich warto wymienić charakterystyczne pojęcia: podwójne kodowanie, dekonstrukcja, małe narracje, intertekstualność, simulacrum, kłacze.

Koncepcja podwójnego kodowania dzieła postmodernistycznego zastosowana została początkowo przez Charlesa Jencksa⁵⁵ dla opisanie ponowoczesnej architektury. Dotyczy ona współobecności w strukturze budynku dwóch kodów: nowoczesnego (np. beton, stal, barwione szkło, proste kształty geometryczne) i tradycyjnego (ganki, wykusze, dachówki, itp.). Odpowiednikiem podwójnego zakodowania muzycznego dzieła postmodernego będzie jednoczesna obecność materiału „nowoczesnego”, np. atonalnego lub sonorystycznego oraz tradycyjnego, w postaci cytatu, pastiszu, czy stylizacji.

⁵² Bogdan Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.

⁵³ Romana Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993, wyd. Instytut Kultury, s. 85.

⁵⁴ François Lyotard: *Kondycja ponowoczesna*, Paryż 1979, wyd. polskie Warszawa, 1997

⁵⁵ Charles Jencks: *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987

Dekonstrukcja jest terminem Jacquesa Derridy. Chociaż sam autor wystrzega się⁵⁶ (zgodnie z postmodernistyczną zasadą rozmycia) jego definiowania, pojęcie to rozumiane jest najczęściej jako określenie pewnej metody, prowadzącej do uzyskania dzieła o postmodernistycznym rozmyciu-rozplenieniu (*dissemination*). W najkrótszy sposób można ją przedstawić jako czynność analizy i składania uzyskanych elementów w nowy, nieoczekiwany sposób (w literaturze dekonstrukcja - pod nazwą reinterpretacji - odnosi się najczęściej do nowego odczytania dawnych analiz). Jako przykłady zastosowania metody dekonstrukcyjnej w muzyce mogą służyć dzieła Pawła Szymańskiego i Pawła Mykietyna⁵⁷.

François Lyotard proponował swą interpretację postmodernizmu wychodząc od zjawiska tzw. metanarracji, czyli wielkich idei, wokół których koncentrowała się dotychczas działalność kulturowa. Obecnie, jak zauważa, koncepcja wielkich, uniwersalnych idei jest nie do utrzymania. Należy koncentrować się na małych narracjach takich jak koncepcja małej ojczyzny, horyzont własnych zainteresowań, itp.

Intertekstualność oznacza równoprawność i stałą wymiennność tzw. tekstów kultury, którymi są między innymi dzieła sztuki. Wynika stąd, iż żaden tekst nie może posiadać swojego ściśle określonego znaczenia. Teksty odsyłają do innych tekstów, te zaś znów do jeszcze innych, zaś wszystko to tworzy sieć odniesień, pozbawioną centrum.

Simulacrum (łac. udawanie) to jedna z podstawowych strategii postmodernistycznych. Jean Baudrillard, opisując jej założenia, przytacza przykład dokładnej mapy nie istniejącego terytorium. Dzieło zawieszone jest w swej własnej rzeczywistości, która do niczego konkretnego się nie odnosi, równocześnie przypomina jednak coś znajomego, a więc nie jest nam obca.

Kłącze (termin Gillesa Deleuze'a) jest metaforą nieuchwytności i splątania znaczeń tworu postmodernistycznego. Metafora Deleuze'a stanowi analogię do pojęcia sieci, niechętnie używanego przez filozofów postmoderny, z powodu silnego ugruntowania w obszarze nowych technologii.

⁵⁶ por. *List do japońskiego przyjaciela*, w: Michał P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, Bydgoszcz 1997.

⁵⁷ Dekonstrukcyjnej analizy dzieł Mykietyna dokonuje Beata Fiugajska, *Sposoby realizacji techniki dekonstrukcji Derridy w kompozycjach Pawła Mykietyna*, Akademia Muzyczna w Krakowie, praca magisterska, 2004.

Palimpsest (w średniowieczu: rękopis, naniesiony na pergaminie, z którego starto poprzedni tekst, prześwitujący jednak w pewnych miejscach), stanowi metaforę „dawnego”, które przebija się przez materię dzieła nowo powstałego.

W muzyce idee postmoderny przejawiają się na różne sposoby, które można interpretować w przytoczonych tu kategoriach. Zawsze jednak będzie chodzić o pewnego rodzaju odwołanie się do tradycji muzycznej⁵⁸. Może być ono nostalgiczne, ironiczne lub poważne (w poważny sposób traktując zazwyczaj tradycję muzyczna kompozytorzy polscy).

W postmodernym nurcie uobecnienia tradycji muzycznej mieści się twórczość większości współczesnych kompozytorów, spośród których można wymienić Johna Adamsa, Luciano Berio, Cornelisa de Bondta, Johna Corigliano, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Pawła Mykietyna, Arvo Pärta, Krzysztofa Pendereckiego, Marka Polishooka, Poula Rudersa, Alfreda Schnittke, Pawła Szymańskiego i wielu innych.

Minimalizm

Postępująca alienacja muzyki II awangardy mająca swe przyczyny w stosowaniu techniki serialnej i procedur aleatorycznych, zrodziła w latach 60-tych wśród twórców potrzebę zmiany. Potrzeba ta wyraziła się na kilka sposobów, głównie przez zwrot do elementów najprostszych muzyki (minimalizm). Chociaż w latach 60-tych i 70-tych muzyka minimalistyczna była łączona ze sztuką minimalistyczną w plastyce, wkrótce rozpoznano w niej antidotum na postawę zarówno serialistyczną jak i indeterministyczną.

Nawiązując do sztuk plastycznych, minimaliści podkreślali wagę odbioru dzieła nieskażonego konwencjonalną interpretacją, gdzie „rzecz nie ma sugerować czegokolwiek innego niż samej siebie”. Minimalizm to styl kompozycji ze świadomym, zamierzonym dążeniem do upraszczania środków rytmicznych, melodycznych i harmoniczych. Silny wpływ miały tutaj inspiracje wywodzące się z jazzu, muzyki rockowej i kultur pozaeuropejskich. Najdobitniej świadczy o tym dążenie do regularności i ciągłości, do strukturalnej i fakturalnej prostoty.

⁵⁸ Por. Romana Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993, wyd. Instytut Kultury.

Czołowe postaci minimalizmu – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich i Philip Glass - reprezentują jedno pokolenie muzyków wychowanych w multikulturowym środowisku Stanów Zjednoczonych. Trzeba jednak zauważyć, że również inni twórcy, działający równolegle lub nawet wcześniej, stosowali technikę elementarnych brzmień. Byli to m.in.: Giacinto Scielisi, Morton Feldman, György Ligeti, a w Polsce Zygmunt Krauze, Henryk Mikołaj Górecki, Tomasz Sikorski.

Minimalizm w wydaniu każdego z tych kompozytorów był nieco odmienny. Różnice brały się z rodzaju inspiracji, a te znów były dwójakiego rodzaju: konstruktywistyczne, zbieżne z ideą minimal art w sztukach plastycznych albo ideologiczne, wynikające z fascynacji kulturą i duchowością Dalekiego Wschodu. Krauze i La Monte Young wyszli od idei jedności: u La Monte Younga chodziło o pojedynczy, niski, jak najdłużej brzmiący dźwięk, u Krauzego o jednię płaszczyzny brzmienia (unizm inspirowany plastycznymi ideami Strzemińskiego). Morton Feldman preferował muzykę wyciszoną, uspokojoną, pozbawioną wyróżniających się zdarzeń (*King of Denmark*, *White Patterns*). U Tomasza Sikorskiego i H. M. Góreckiego ograniczenie się do kilku zaledwie modeli interwałowo-fakturalnych powtarzanych w długich odcinkach czasu powodowało wrażenie formy statycznej, bezrozwojowej, choć o dużym ładunku ekspresywnym (pauzy generalne i nagłe odcinki ciszy, gwałtowne zmiany dynamiczne). U Góreckiego dołącza się jeszcze czynnik konstruktywistyczny wyrażony powolnym, stopniowym rozwijaniem formy (*Refren* na orkiestrę, 1965). U Sikorskiego zasadą kompozycyjną stał się efekt echa, powtarzanych uporczywie odbić tego samego układu interwałowego. Do tego typu kompozytorów należał Scielisi (*Anahit*) a także Cage w niektórych utworach (*Music for Meditation*).

W tym kontekście „klasyczny” minimalizm amerykański różni się kwestią bardzo istotną - tonalnością. Już pierwszy minimalistyczny utwór Rileya, *In C* (1964), był wyrazem manifestacyjnego powrotu do tonalności w najprostszej, najbardziej plakatowej postaci, jaką odzwierciedla tonacja C-dur. Minimalizm amerykański (Rileya, Reicha i Glassa) stanowił więc odrębną propozycję stylistyczną i techniczną, w której trwały puls rytmiczny oraz stabilność tonalna zadecydowały o dużej przystępności tej muzyki dla szerokich rzesz słuchaczy. Nie znaczy to jednak, że muzyka tych czterech kompozytorów jest nieodróżnialna i stanowi monolit stylistyczny. Przeciwnie, każdy z tych twórców wykazuje swe indywidualne cechy.

Redukcja jest specyfiką twórczości La Monte Younga, skupionego na eksponowaniu długotrwałych dźwięków. W jego utworach statyczność harmoniki i dynamiki pozwala skoncentrować się na obecności dźwięku, jego wewnętrznym życiu i nieuchronnych, drobnych zmianach w czasie. Podstawową inspirację stanowiły dla niego słuchane w dzieciństwie, nieustannie brzęczące długie dźwięki linii wysokiego napięcia, transformatorów, słupów telegraficznych. Zafascynowany tym zjawiskiem przeniósł go do praktyki muzycznej jako swój główny wkład w działania neodadaistycznej grupy Fluxus.

Koncerty zespołu Younga *The Theatre of Eternal Music*, realizowały w utworach tytułowanych zazwyczaj czasem ich prezentacji (np. 9.27.27-10.06.41 PM NYC) jeden podstawowy model: nieprzerwane trwanie niskiego tonu burdonowego (tzw. drone) i nałożonej nań melizmatycznej linii wokalne, rozwijającej się w nieskończonych sekwencjach, dążących do punktów alikwotowych tonu podstawowego. W *The Tortoise, his Dreams and Journeys* (*Żółw, jego sny i podróże*), stanowiącego studium nieskończoności czasu, Young przypisuje tonowi podstawowemu metaforyczne znaczenie bycia pierwszym dźwiękiem w życiu Żółwia („the first sound in Tortoise life”). W innych utworach Young rozwija swe działania w zakresie mikrotonowych odchyłeń wysokościowych (*The Well Tuned Piano*, 196) oraz długich dźwięków o nieograniczonym czasie trwania (*The Four Dreams of China*).

Dla Terry Riley'a ważne były młodzieńcze doświadczenia kolażowego montowania taśmy w studio elektronicznym. Z tej właśnie inspiracji powstało *In C*. „Tym, co łączyło koncepcje minimal music, była zasada powtarzalności. Podczas gdy u Younga zyskała ona mniej uchwytnie znaczenie, ustępując miejsca samemu trwaniu, Riley nadał jej sens pierwszoplanowy, tyleż w sferze konstrukcji toku dźwiękowego, co i w percepcji. Konstrukcyjny sens repetycji w utworach Riley'a polega na skojarzeniu jej z komórkami interwałowymi, które kompozytor oddaje niejako do dyspozycji wykonawcy.”⁵⁹ W *In C* takich komórek jest 53, a wykonawcy mogą powtarzać je dowolną ilość razy. Później Riley skoncentrował się na rozwijaniu modalności nowego typu w swych skalowych, niekończących się improwizacjach na instrumentach klawiszowych i na saksofonie (*The Rainbow in Curved Air* - 1968, *Poppy Nogood and the Phantom Band* - 1969).

⁵⁹ Zbigniew Skowron: *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków, 1995, str. 359

Również dla Steve'a Reicha decydujące były doświadczenia wyniesione ze studia. Zjawisko stopniowo narastającej niesynchroniczności tego samego nagrania odtwarzanego równocześnie z dwóch różnych urządzeń doprowadziło go do idei tzw. *phase music*. Przeniesienie techniki stopniowego różnicowania tempa na instrumenty tradycyjne dało muzyce minimalistycznej nowy impuls. Z kolei te doświadczenia z nowymi ukształtowaniami melodycznymi powstającymi w skutek niesynchronicznego przebiegu melodycznego w różnych głosach zapoczątkowało technikę *pattern music* Reicha. Ten dojrzały już pomysł opisał Reich w swym minimalistycznym manifestie *Music as a Gradual Process* (*Muzyka jako proces stopniowy*⁶⁰). Ów proces porównuje do wahadła lub klepsydry, których ruch spowodowany przez początkowy impuls dalej przebiega już samoistnie. Powolność i minimalność zmian pozwalają skupić uwagę i podążać za szczegółami. Reich wyraźnie określa własne pojmowanie pojęcia „procesu”. Dla Cage'a były to zabiegi prekompozycyjne i stanowiły raczej „źródło” rozwiązań, podczas gdy dla minimalistów proces jest „podmiotem”, jest nim sama muzyka.

Wkład Philipa Glassa w nurt minimalistyczny polega głównie na zastosowaniu tzw. rytmów addytywnych oraz blokowej zmienności harmoniczej (bez procesu modulacji). Zasadę rytmów addytywnych poznał Glass podczas pobytu w Afryce i na Bliskim Wschodzie. W fakturze minimalistycznej powoduje ona stałą fluktuację rytmiczną (brak stałego metrum) przy niezmienności przyjętego motywu melodycznego. Popularność Glassa zapoczątkowała opera *Einstein On The Beach*, w pełni wykorzystująca wymienione tu środki techniczne. Faktury Glassa, tonalne i pulsujące nieregularnym rytmem, tworzą muzykę najbardziej zmasowaną i złożoną spośród kompozytorów minimalizmu amerykańskiego.

Obecnie technika minimalistyczna ma już szerokie grono naśladowców oraz kompozytorów, którzy ją przetwarzają na swój indywidualny sposób. Należy do nich zaliczyć Michaela Nymana, Louisa Andriessena, Meredith Monk, Davida Hykesa. Spośród tych nowych rozwinięć wyróżnia się swą energią rytmiczną styl Louisa Andriessena, który dał początek stylowi tzw. szkoły haskiej. David Hykes przedstawia długie brzmienia chórálne (najczęściej w sakralnych wnętrzach o długim pogłosie) oparte na szeregach alikwotowych.

⁶⁰ Steve Reich: *Music as a Gradual Process* (1968), z tekstu do płyty *Steve Reich & Musicians*, Deutsche Grammophon, 1974.

Minimalistyczność Meredith Monk polega na jej zwróceniu się do najpierwotniejszych składników wokalnoci człowieka: ze śpiewu, szeptu, krzyku, wygłosów emocjonalnych (*Songs of the Hill*). Michael Nyman, autor podstawowej książki na temat muzycznej awangardy⁶¹, sam jako kompozytor zajmuje postawę wobec niej opozycyjną; podąża śladem glassowskich uproszczeń tonalnych i wczesnoromantycznej ekspresji.

Późny modernizm

“Termin ‘późny modernizm’ powstał w roku 1977 jako wygodna etykieta służąca odróżnieniu jednej grupy twórczych architektów od innej, z którą byli często myleni — od postmodernistów (...) Architektura postmodernistyczna jest „podwójnie zakodowana”, na pół modernistyczna, na pół inna (na ogół tradycyjna), usiłuje porozumieć się i z szeroko rozumianą publicznością, i z zainteresowaną mniejszością, na ogół z architektami. Z kolei architektura późnomodernistyczna, ‘pojedynczo zakodowana’, doprowadza idee i formy modernizmu do formy krańcowej, przesadzając w podkreślaniu struktury i technologicznego obrazu budynku, próbując w ten sposób dostarczyć rozrywki lub przyjemności estetycznej.”⁶²

W swej *Architekturze późnego modernizmu* Charles Jencks charakteryzuje nowoczesną architekturę w kategoriach kontynuacji postawy awangardowej. Użycie nowoczesnych materiałów i śmiałe projektowanie nie są - według niego - wyrazem konserwatyzmu, lecz dowodem na niczym nieskrępowaną niezależność i innowacyjność artystów. Wiara w technologię i postęp nie musi być obecnie bynajmniej dogmatem, lecz zwyczajnym przekonaniem tych twórców, których nie interesuje zawracanie wstecz - ku tradycji (postmoderna) i ku samoograniczeniom („minimalizm”, architektura ekologiczna). Rozpoznanie Jencksa są gruntownie uzasadnione, kompetentne (jest on przecież autorem także *Architektury postmodernistycznej*) i użyteczne w zastosowaniu do aktualnej praktyki muzycznej.

⁶¹ Michael Nyman, *Experimental music. Cage and beyond*, Nowy Jork 1974.

⁶² Charles Jencks: *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989, str. 8.

Przejawy późnego modernizmu są w dziedzinie muzyki wielostronne. Najsilniej rozpoznać je można w twórczości, związanej z nowoczesnymi technologiami. Dzięki komputerom otworzyła się na nowo (po kryzysie wynikłym z ograniczeń syntezatorów analogowych) sfera syntezy dźwięku, rozwijana głównie w dużych centrach, dysponujących maszynami dużej mocy obliczeniowej. Komputery wspomagają też sam proces komponowania, sterują urządzeniami multimedialnymi, włączane w są w zasób środków muzycznych jako kolejny instrument - pojawiło się ostatnio nawet pojęcie muzyki laptopowej.

Od lat siedemdziesiątych nowym projektem „późnego modernizmu” stała się koncepcja muzyki spektralnej, polegająca na instrumentalnym modelowaniu komputerowo zanalizowanych próbek dźwiękowych. Nurt ten rozwijany jest po śmierci Geralda Griseya (1946-1998), przez jego przyjaciół i uczniów i przenosi się coraz bardziej poza Francję.

Późnomodernistycznym wreszcie przejawem współobecności środków wyrazu jest audio art, nurt w założeniach progresywny, wynalazczy (nawet w sensie wynalazków technicznych), niezależny od zastanych sposobów kategoryzowania sztuki, jako dziedziny podzielonej na plastykę, teatr, literaturę, muzykę itd. Audio art łączy te obszary jako pewną oczywistość, bez odwoływania się do „trójjedynnej chorei” czy idei Gesamtkunstwerk, czyli bez intencji ustanowienia sztuki synkretycznej. Odzwierciedlona zostaje tu naturalna wielość mediów, jakimi obecnie się posługujemy.

Nieprzypadkowo postmodernistyczna zmiana dominanty repertuarowej przez Muzykę Centrum dokonała się dzięki przeniesieniu akcentu z obszaru awangardowego w późnomodernistyczny nurt audio art. Muzyka Centrum pozostaje - niezależnie od zmian w pozostałych nurtach muzyki - formacją proawangardową, zawsze nowoczesną, pozbawioną zarazem postserialnego konserwatyzmu modernistycznego, jaki można zaobserwować w wielu zachodnich ośrodkach muzycznych.

2. Audio Art

Prekursorzy i podstawy nurtu audio art

Audio Art jest eksperymentalną i postmodernistyczną sztuką przełomu wieków. Audio Art to integracja sztuk wizualnych z dźwiękowymi. Audio Art występuje w formie koncertów, performance i instalacji. Audio Art tworzy nową koncepcję źródła dźwięku: obiektu i instrumentu muzycznego w określonej przestrzeni i czasie. Audio Art jest sztuką personalną: kompozytor, konstruktor i wykonawca unifikują cały proces tworzenia i wykonania dzieła. Audio Art używa prostej i zaawansowanej technologii.⁶³

Źródła kierunku audio art⁶⁴ można szukać w wielu zjawiskach artystycznych XX wieku powstałych dzięki eksperymentalnym skłonnościom ich twórców. Generalnie, tradycja audio artu wywodzi się z 3 rodzajów działań:

- przedmiotów dźwiękowych (nowe instrumenty i instalacje dźwiękowe)
- zdarzeń muzycznych (dada, fluxus, happening)
- mediów elektronicznych (instrumenty elektryczne, syntezatory, komputery, multimedia)

Już na początku XX wieku chęć sięgnięcia po nowe rozwiązania z wykorzystaniem rodzącej się technologii elektronicznej, doprowadziła do powstania szeregu wynalazków. Theremin (1919), fale Martenota (1928), trautionium (1928), organy Hammonda (1929), rhythmicon (1932), clavioline (1941) i inne zapomniane już instrumenty elektroniczne, przetrwały szlak nowym brzmieniom, chociaż nie znalazły wówczas powszechnego uznania i włączenia do szeroko używanego instrumentarium.

⁶³ Marek Chołoniewski, program festiwalu Audio Art *Muzyka bez granic*, Kraków, jesień 2004.

⁶⁴ Pisownia z małych liter (audio art) stosowana będzie jako nazwa tego nurtu artystycznego, zaś w wersji Audio Art oznaczać będzie nazwę festiwalu.

Luigi Russolo, muzyk i artysta plastyk, autor manifestu futurystycznego (*L'arte dei rumori*, 1913), mówiącego o potrzebie zaistnienia barw szmerowych we współczesnym brzmieniu orkiestrowym zajmował się konstruowaniem urządzeń emitujących różne rodzaje „hałasów“, tzw. *intonarumori*⁶⁵. Były więc instrumenty „wyjące“ (*thulatori*), „warkoczące“ (*rombatori*), „trzaskające“ (*scoppiatori*), „świszczące“ (*sibilatori*). Fascynacja dźwiękami nowego rodzaju dała początek bruityzmowi (le bruit – hałas, szmer), ten z kolei stał się inspiracją dla innych kompozytorów, m.in. Edgara Varése, Johna Cage'a i Pierre Henri. Samo zaś późniejsze zainteresowanie bruityzmem pojawiło się dzięki twórcy *musique concrete*, Pierre Schaefferowi. Russolo, we współpracy z poetą, twórcą włoskiego futuryzmu Filippo Tommaso Marinettim prezentował swoje instrumenty w serii koncertów bruitystycznych, jakie odbywały się w Mediolanie, Paryżu i Londynie. Osobliwość konstrukcji *intonarumori* i specjalny sposób gry (kompozytor sam obsługiwał mechanizmy wydobywające dźwięk) decyduje o tym, że mogą one uchodzić za pierwowzór instalacji dźwiękowych, stanowiących dziś dużą część projektów audio artu.

Konstruowaniem instrumentów opartych na własnych założeniach estetycznych jak i zbudowanym przez siebie systemie dźwiękowym zajmował się również Harry Partch. Projektowanie i wykonywanie instrumentarium wspierało jego ideę *corporeal music* - muzyki jednorodnej, zintegrowanej, skonkretyzowanej, eksponującej silny związek między dźwiękiem, słowem, akcją i tańcem. Instrumenty były same w sobie niezwykle interesujące wizualnie, towarzyszyła im zaś odbiegająca od tradycyjnej specjalna technika wykonawcza.

Pokrewna tym zabiegom jest preparacja instrumentów. John Cage w utworze *Bacchanale* (1940), w celu urozmaicenia barwy, a zarazem zaskoczenia słuchaczy dźwiękami wydobywającymi się z fortepianu, których nikt się nie spodziewał, umieścił wewnątrz instrumentu niewielkie przedmioty - kawałki papieru, plastiku i metalu. Preparacja fortepianu zawierała w sobie element zaskoczenia, wyrwania odbiorcy z utartych szlaków konwencji i oczywistych wniosków. Ten właśnie moment, podobnie jak jednoczesne wykorzystywanie środków typowych dla różnych dziedzin sztuki, zbliża audio art do działalności artystów kręgu Fluxus. I choć ci drudzy skupiali się raczej na jednym (akcyjnym, teatralnym) filarze kombinacji dźwięk – obraz – akcja, ich propozycje można uznać za prekursorskie projekty audio artu.

⁶⁵ „Hałasofony”, por. W. Kotoński: *Muzyka elektroniczna*, PWM Kraków, 2002, wyd. II – uzupełnione

W *Motor Vehicle Sundown* (Zmierzch pojazdów silnikowych - performance z 1958 roku), George Brecht rozdaje wykonawcom (kierowcom samochodów) szereg instrukcji dotyczących sposobu korzystania z aut, odpowiednio: zmian świateł, włączenia sygnałów dźwiękowych, otwierania czy zamykania drzwi. Nie do końca jeszcze rozwinięty i nie w pełni wykorzystany pierwiastek muzyczny, który w wielu późniejszych pracach stanie się niezwykle istotny, zostaje tu jedynie zasygnalizowany. Trudno stwierdzić, czy samochody traktowane są więc jako rekwizyt teatralny, instrument muzyczny czy wreszcie obiekt plastyczny. Takie podejście było już bliskie innemu ruchowi awangardowemu o nazwie *environments*.

Przy tworzeniu *environments* podstawą jest wyjście z konwencjonalnej przestrzeni wykonawczej i wytworzenie własnego sztucznego otoczenia, podczas gdy akcja sama w sobie pozostaje na dalszym planie. Pierwsze tego typu konstrukcje tworzyli filmowiec Jordan Belson i kompozytor Henry Jacobs, prezentując swoje dokonania na Wystawie Światowej w Brukseli w 1958 roku. Na podobnej zasadzie współlistnieją elementy muzyki i architektury w *Poème électronique* Varèse'a, prezentowanym w specjalnie projektowanym przez Le Corbusiera i Iannis Xenakisa pawilonie, podczas tej samej wystawy. Frederic Rzewski, związany z grupą „musica elettronica viva”, jest autorem utworu *Sound Pool* (1968), który rozgrywa się na ulicach Rzymu i Wenecji, eksplorując sytuacje przechodzenia z otaczającego hałasu ulicznego do harmonijnych brzmień. „Otoczenia” tworzyli też członkowie eksperymentującej w wielu dziedzinach grupy „ONCE”, zwłaszcza malarz współzałożyciel – Milton Cohen. Z tradycji *environments* wyrastają tak popularne obecnie w działaniach plastycznych instalacje.

Istnieje wiele poziomów powiązań sztuki z technologią. Początkowo odkrycia naukowe stanowiły po prostu inspirację dla twórców, w pewnym jednak momencie sztuka i nauka podjęły zintegrowaną pracę. Zaawansowane badania w wielkich studiach elektronicznych, coraz większa doskonałość w tworzeniu iluzji rzeczywistości, jej transformowaniu, wzmacnianiu rozmaitych parametrów, poszerzaniu możliwości zasięgu oddziaływania i komunikacji między poszczególnymi elementami, wszystko to stało się przedmiotem dążeń tzw. *high technology*.

Podjęcie do relacji między sztuką technologią wykazuje też pewną ewolucję. Na początku był okres zauroczenia, kiedy chętnie eksponowano element technologiczny. Później, dzięki zwiększającej się różnorodności środków, do kompozytora (twórcy) należał już bardziej odpowiedni ich dobór. Udoskonalano urządzenia imitujące rzeczywistość (np. naturalne brzmienia instrumentów czy głosu) lub stwarzano zupełnie nowe. Obecnie, przekraczając ten etap, sztuka przeszła już do fazy „wyprzedzania” rzeczywistości, tworzenia nowych jakości brzmieniowych, „lepszonych niż rzeczywistość”, tworzenia „nowych światów”. Technologia może więc zostać przez sztukę wchłonięta, stając się jej instrumentem, przedłużeniem. O specyfice wzajemnych oddziaływań występujących między wynalazkiem a kulturą/społeczeństwem/sztuką pisze w artykule *Mediacja i medializacja* Piotr Krajewski⁶⁶:

Chociaż sam wynalazek pozostaje efektem technicznego odkrycia, jego społeczne znaczenie kształtuje się pod wpływem złożonych praktyk, które są w zasadniczy sposób wynikiem porządku kulturowego lub natury ludzkiej. Istnieje zatem wielopoziomowe, rozległe sprzężenie zwrotne, warunkujące przyjęcie i upowszechnienie nowej technologii, obejmujące ogólne czynniki rozwoju kultury, społeczeństwa i determinant natury ludzkiej, a zatem czynniki, które zawsze były ukryte w ludziach, nieustannie znajdując i konfiguruje środki dla swej manifestacji.

Przedstawiony poniżej diagram Marka Chołoniewskiego eksponuje współlistnienie dwóch źródeł i sposobów patrzenia na Audio Art. Z lewej strony znajduje się zespół cech przyporządkowujących dzieło do sfery muzycznej, z prawej punktem wyjścia jest strona wizualna, obszar działania artystów plastyków. Pośrodku zaś znajduje się zespół cech najbardziej reprezentatywnych dla Audio Art:

AUDIO ART

muzyka

sztuki wizualne

audio art

Źródło

⁶⁶ Piotr Krajewski: *Mediacja i medializacja*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M. A. Potocka, Kraków, 2003.

nowy instrument

obiekt dźwiękowy

instalacja dźwiękowa

Autor

kompozytor

performer

konstruktor

Forma wykonania

koncert

performance

wystawa

Czas i przestrzeń

jednokrotne w czasie i
przestrzeni

wielokrotne w czasie, jednorodne w przestrzeni

Technologia

(HighFi) live electronics

(LowFi) konstrukcje mechaniczne technologie mieszane

W Audio Art występują często autorzy muzyki tworzonej w studiach elektronicznych, niejednokrotnie nie zadawalający się realizacją muzyki na taśmie z powodu braku żywego wykonania. Do tej grupy dołączają również artyści nie-muzycy (naukowcy i konstruktorzy), których ciekawość i chęć poszerzenia obszarów swojej pracy twórczej prowadzi do podobnych rozwiązań. Płaszczyznę odniesień również cechuje różnorodność. „Nie ma jednej zasady. Może to być wybór jakiegoś jednego, określonego elementu, na którym następuje całkowite skupienie (czy wręcz zatrzymanie) połączone z pewnego rodzaju medytacją“. Może to być również rzucenie działań na pełną ekspresję, gdzie ilość następujących po sobie zdarzeń jest tak ogromna, że jesteśmy w stanie podążać tylko za częścią z nich... Większość pokazywanych na festiwalu projektów łączy to, że są całkiem różne. Taka jest zasada.“ - mówi Marek Chołoniewski.⁶⁷ Niektórzy odwołują się do klasyki, inni do kultury etnicznej, jeszcze inni poszukują inspiracji w nowoczesnych technologiach.

⁶⁷ Marek Chołoniewski, wypowiedź w reportażu *Audio Art Festival, Kraków 2003*, TVP 3 Kraków - dla programu 2, 2003

Charakterystyczne dla audio art jest łączenie ról konstruktora instrumentu, kompozytora i wykonawcy. Założony w 1967 roku przez Louisa Andriessena, Petera Schata i Reinberta de Leeuw holenderski instytut STEIM (STudio for Electro-Instrumental Music) swoją działalność oparł na zasadach, zgodnie z którymi kompozytor jest również wykonawcą („composer is also a performer“), a komponowanie muzyki wymaga też zaprojektowania odpowiedniego instrumentu („composing music also means designing the right musical instrument“).

Elementem wyzwalaającym dźwięk jest najczęściej jakiś rodzaj ruchu (*Holosound* grupy Logos Duo, *Speaker swinging* Gordona Monahana, *Dark & Light Zone* Marka Chołoniewskiego), kierunek oddziaływania przebiega więc od wrażenia wzrokowego do efektu dźwiękowego. Jednak zdarza się też, że kompozytor wykorzystuje odwrotną zależność. Tak dzieje się w *Passages* Marka Chołoniewskiego. Tworzenie tego utworu odbywa się „na żywo“, a komponowanie i wykonanie są ze sobą silnie związane - wykonawcy grając włączają się w proces kompozycyjny i na żywo tworzą tradycyjną partyturę, którą bez przygotowania wykonują. „Poszukiwanie jest pewną postawą twórczą, która charakteryzuje większość artystów występujących na festiwalu Audio Art. Sam festiwal jest prezentacją różnych form, z których zasadniczą jest dźwięk – dźwięk pochodzący z instalacji dźwiękowej, dźwięk towarzyszący obrazowi, dźwięk, który pojawia się w naturalny sposób jako rezonans otoczenia.“⁶⁸ - dopowiada Chołoniewski.

Tomasz Chołoniewski w pracy *Nowe instrumenty, nowe brzmienia w nurcie Audio Art* zwraca uwagę na fakt współlistnienia trzech esencjalnych składników tworzących audio art – warstwy dźwiękowej, wizualnej i akcyjnej. W wyniku ich połączenia audio art staje się sztuką synkretyczną, choć bywa, że mamy do czynienia tylko z dwoma wspomnianymi składnikami na raz (najczęściej jest to muzyka i obraz). Obecność wielu obszarów sztuki (np. muzyki, instalacji, performance’u, teatru, rzeźby, teatru czy malarstwa) łączona jest w jedną całość tak, że nie odczuwa się w niej dominacji jednej sfery nad inną. Można tu mówić o kreacji „totalnej”, wymagającej również stworzenia odpowiedniej logiki oddziaływań poszczególnych sfer na siebie nawzajem. Związek przyczynowo-skutkowy jest chętnie przez twórców eksponowany. Całość bowiem tworzy kompleksowy, zamknięty obieg, choć

⁶⁸ Marek Chołoniewski, wypowiedź w reportażu *Audio Art Festival, Kraków 2003*, TVP 3 Kraków - dla programu 2, 2003

uzyskanie pełnego wglądu w działające tu mechanizmy może zabrać obserwatorom trochę czasu.

W audio art „źródłem dźwięku jest przedmiot, obiekt o nowym, określonym znaczeniu, jest częścią instalacji dźwiękowej, jest nowym instrumentem muzycznym. Audio Art jest obecnie połączeniem sztuki wizualnej i dźwiękowej, zawiera elementy performance i instalacji dźwiękowej. Audio Art jest sztuką zunifikowaną poprzez jej personalizację - twórca Audio Art jest równocześnie kompozytorem, konstruktorem i wykonawcą” - pisze Marek Chołoniewski⁶⁹. W ten sposób okazuje się, że jeden z najbardziej współczesnych i radykalnych nurtów, jakim jest audio art, przywraca odwieczną tradycję muzyka-twórcy - kompozytora, wykonawcy, a często też i konstruktora instrumentów w jednej osobie. Jeśli przyjąć tą perspektywę, to i same niezwykle instrumenty-instalacje audio artu przestają szokować. Reprezentują one po prostu takie instrumentarium, jakie jest dziś możliwe do uzyskania dzięki środkom, jakie oferuje współczesna cywilizacja.

Festiwal Audio Art: trzy sylwetki

Twórczość Audio Art stanowi potężną część repertuaru Muzyki Centrum. Elementem decydującym o specyfice tego nurtu jest rodzaj wykonania. Kompozytor i wykonawca występuje tu w jednej osobie. Łącząc te dwie funkcje może przekazywać swą wizję utworu bezpośrednio. Silnie akcentowany aspekt dominacji indywidualnego przekazu wiąże się zarazem z przejściem pełnej za niego odpowiedzialności.

Kreatywność wykonawcza jest przez stowarzyszenie bardzo doceniana i chętnie eksponowana na koncertach. Świadczy o tym już sam repertuar Muzyki Centrum Ensemble. Koncerty budowane są na kształt quasi-kompozycji, a twórcze podejście do prezentowanych utworów przejawia się też w częstym sięganiu po dodatkowe środki wyrazu – scenografię, aranżowanie pewnych sytuacji podczas koncertów, wzbogacanie wykonań warstwą elektroniczną i multimedialną. Znamienne hasło towarzyszące festiwalowi Audio Art - „muzyka bez granic” („No Borders in Music”) zdaje się dobrze tę ideę oddawać.

Godfried Willem Raes

⁶⁹ Marek Chołoniewski, program festiwalu Audio Art *Muzyka bez granic*, Kraków, jesień 2002.

Godfried Willem Raes (ur. 1952 roku w Gandawie), studiował kompozycję, grę na fortepianie, klarnecie i perkusji w Królewskim Konserwatorium Muzycznym, a także muzykologię i filozofię na tamtejszym Uniwersytecie. Jego praca doktorska dotyczyła zagadnień technologicznych związanych z wirtualnymi instrumentami. Twórczość Raesa obejmuje kompozycję, konstruowanie nowych instrumentów muzycznych i sztukę performance. Jest jedną z najbardziej zasłużonych postaci dla rozwoju nowej muzyki w Belgii. W latach siedemdziesiątych zajmował się tworzeniem programów koncertów dla Towarzystwa Filharmonicznego w Palais des Beaux Arts w Brukseli. Jest założycielem Fundacji Logos – najprężniej działającego ośrodka w Belgii, którego działalność skupia się na organizowaniu koncertów. Zaprojektował także dla jej potrzeb specjalną salę koncertową w kształcie czworościanu. Za ten projekt został uhonorowany nagrodą Tech-Art.

Holosound to ultradźwiękowy system do kontrolowania muzyki skonstruowany przez Raesa w 1972 roku. Został wykorzystany w dwóch projektach Logos Duo – *Holosound* i *A Book of Moves*. Logos Duo, czyli Godfried Willem Raes i Moniek Darge został zaproszony przez Muzykę Centrum do wykonania tych dzieł, w 1989 i 1993 roku.

Performance intermedialny *Holosound* (1978) został zaprezentowany w Krakowie jeszcze przed powstaniem festiwalu, w ramach luźnej serii koncertów Audio Art w roku 1989. Performance składa się z dwóch części. W pierwszej z nich, system jaki twórcy stworzyli dla potrzeb swojego występu zajmuje się przetwarzaniem każdego wykonywanego ruchu na dźwięk. Istnieje umowna, ograniczona do dwóch okręgów przestrzeń, w której porusza się jeden z wykonawców (Raes). Wszystkie jego ruchy, od delikatnych po bardzo dynamiczne znajdują natychmiastowe przełożenie na dźwięk. Jest to możliwe dzięki zawieszonemu nad sceną nadajnikowi ultradźwiękowemu, który moduluje określone częstotliwości i trzem odpowiadającym mu odbiornikom umieszczonym na dole. Fala ultradźwiękowa pochodząca z nadajnika, natrafiając na ruch podlega efektowi Dopplera, natomiast powolnemu ruchowi ciała towarzyszy zmiana wysokości dźwięku. W ten sposób wykonawca posługuje się przestrzenią jak instrumentem. Zadaniem drugiej osoby występującej w tym projekcie (Darge) jest użycie systemu komputerowego do kontrolowania i miksowania dźwięku. W części drugiej połączenie odbiorników ultradźwiękowych i specjalnych przetworników magnetycznych powoduje powstawanie wibracji, wywołując przy tym niezwykle ciekawy

efekt – wzmocnienie sygnału akustycznego konkretnych obiektów. Twórcy wykorzystują tu przedmioty codziennego użytku, a także różnego rodzaju sprężyny i metalowe taśmy.



fot. 14. Logos Duo, *Holosound*

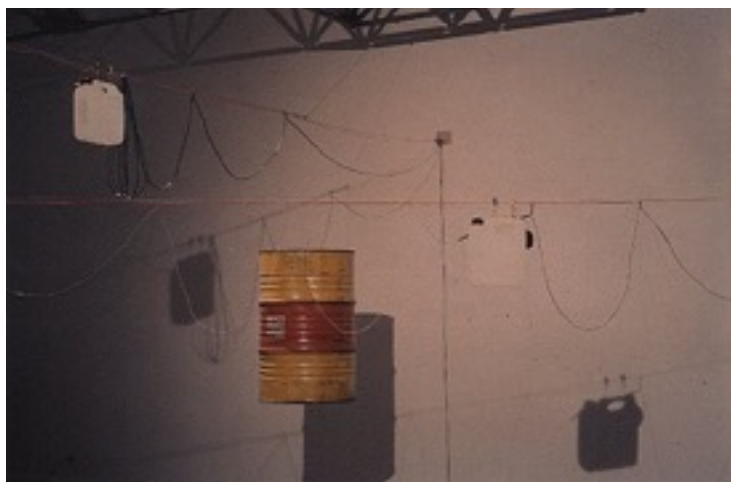
A Book of Moves (1992) składa się z pięciu części. Każda z nich, na wzór książki, tworzy jeden „rozdział” („chapter”), zawierający w sobie mniejsze utwory. Wykorzystano tu znów system Holosound, ale w nowszej, ulepszonej wersji. Konkretnie parametry ruchu przekładane są na dźwięk poprzez szereg zaprojektowanych uprzednio wirtualnych instrumentów. W poszczególnych częściach utworu o rodzaju pojawiających się dźwięków decydują różne, mniej lub bardziej skomplikowane algorytmy sterujące. Do najprostszych należą te, w których masa ciała poruszającego się wykonawcy decyduje o dynamice, bezwzględna prędkość ruchu – o rejestrze, natomiast przyspieszenie lub zwolnienie ruchu o wysokości dźwięku. Wykonanie *A Book of Moves* na festiwalu odbyło się w Teatrze Bückleina w listopadzie 1993 roku.

Rolf Langebartels

Rolf Langebartels urodził się w miejscowości Mirow w Niemczech w 1941 roku. Jego działalność artystyczna skupia się na tworzeniu instalacji. Znany jest przede wszystkim z budowania tzw. rzeźb dźwiękowych i kinetycznych, istniejących w swym autonomicznym układzie czasowym. Rytm odgrywa w nim szczególną rolę, a każda rzeźba reaguje nań w

szczególny dla siebie sposób. Wewnątrz instalacji wprowadzany jest więc element ruchu, światła, a także dźwięki, wyzwalane na różne sposoby. Swoje prace prezentuje na koncertach i salach wystawowych wielu miejsc na świecie, m.in. w Galerie Satellite w Paryżu i Galerie Emmer w Berlinie. Langebartels jest prezesem stowarzyszenia artystycznego Kunstverein Giannozzo działającego w Berlinie, dawnej Galerie Giannozzo założonej przez niego w 1978 roku.

7 listopada 1994 roku w Galerii Krzysztofory uruchomiono instalację Rolfa Langebartelsa *Cable car music* (1987). Tytuł odnosi się do wiszącego pojazdu napędzanego małym motorkiem i przemieszczającego się po metalowym kablu, nawiązując przy tym do idei kolejki linowej. Wibracje jakie temu ruchowi towarzyszą, przechwytywane są przez mikrofon i przekazywane dalej do głośników. Te z kolei, umieszczone na małych kółeczkach także się poruszają, używając do tego innej sieci kabli. Płynące z głośników dźwięki powodują dalsze wibracje kabli. Langebartels czasami modyfikuje poszczególne elementy tej instalacji, na przykład doczepia do pojazdu inne przedmioty. Pomysł przemieszczających się obiektów wzdłuż kabli został jeszcze później przez twórcę wykorzystany w instalacji *Out of the blue* (1991).



fot. 15. Rolf Langebartels – *Cable car music*

Inna instalacja tego autora, przedstawiona na festiwalu (14.11.1997) nosi nazwę *Falling* (*Spadanie*). Tytułowe „spadanie” odbywa się w ramach pięciu rzeźb, gdzie

zawieszone na nitce piłeczki pingpongowe opadają nagle na znajdujące się pod nimi metalowe dyski. Towarzyszą temu dźwięki o różnej wysokości i barwie, przypisane do każdej z poszczególnych rzeźb. Po wciągnięciu piłeczki do góry sytuacja się powtarza. Każda z nich wykonuje swój ruch w różnym czasie. Może również sobą oddziaływać na piłeczki wokół, ponieważ dźwięk, który wyzwala w momencie kontaktu z dyskiem może zatrzymać w połowie ich opadanie.

Erno Király

Király, z pochodzenia Węgier, urodził się w Jugosławii w miejscowości Subotica w 1919 roku. W młodości opanował grę na gitarze, klawirze, akordeonie, trąbce, waltorni, a także ukończył kurs przygotowujący do dyrygowania chórem. Jest autorem wielu prac z zakresu etnomuzykologii, opublikowanych przez m.in. Serbską Akademię Nauk i Sztuk i Instytut Muzykologii Węgierskiej Akademii Nauk. Obszarem jego zainteresowań był krąg węgierskiej muzyki ludowej. Zgromadził ogromną kolekcję oryginalnych instrumentów ludowych. Fascynacja dorobkiem etnicznym jego rodzimego kraju znalazła potem kontynuację w jego dalszej drodze twórczej. W latach sześćdziesiątych zaczął komponować utwory elektroniczne. Jest członkiem Związku Kompozytorów Serbskich i Węgierskiej Akademii Sztuk. Niezwykle interesującym obszarem jego dorobku są kompozycje graficzne, wykorzystujące kształty figur geometrycznych i kolorowe zdjęcia roślin. Realizuje je za pomocą własnoręcznie skonstruowanych instrumentów.

Erno Király gościł na festiwalu Audio Art w 1999 roku. Podczas koncertu, jaki odbył się 5 listopada w Goethe Institut Király zaprezentował stworzone przez siebie instrumenty – *cytrofon* i *tablofon*. Király zbudował *cytrofon* w oparciu o węgierską odmianę cytry i posługuje się nim od połowy lat siedemdziesiątych. Tworzy go pięć połączonych ze sobą cytr w różnych rozmiarach. Taki połączony instrument posiada pięćdziesiąt osiem nastrojonych w skali pentatonicznej strun (A-C-D-E-G, progami umieszczonymi w niektórych miejscach w odległości ćwierćtonu) i skalę sięgającą pięciu oktaw (E₁-gis³). Dla wzmocnienia dynamiki, *cytrofon* posiada 16 przetworników amplifikujących wydobywane dźwięki. Jak w przypadku każdego tworzonego od podstaw lub odkrywanego na nowo instrumentu, technika gry nie poddaje się ograniczeniom kanonu tradycyjnych metod. Oprócz gry palcami, smyczkiem czy specjalnym plektronem, Király używa także różnego rodzaju pałeczek, a także niewielkich

przedmiotów umieszczanych bądź też mocowanych na strunach. Taka preparacja poszerza i tak już wielkie możliwości brzmieniowe tego instrumentu. Ponadto mogą na nim równocześnie grać dwie osoby.



fot. 16. Erno Király i jego *cytrofon*



fot. 17. Erno Király – fragment *tablofonu*

Skonstruowany w tym samym okresie (w latach siedemdziesiątych) *tablofon* łączy w sobie dwie funkcje. Wynikają one z jego dwuczęściowej budowy. Na górze tablicy wykonanej z blachy cynowej o wymiarach 50 x 70 cm, grubości 1 mm znajduje się płaszczyzna do rysowania, u dołu rozpięto struny oraz umieszczono różnego rodzaju obiekty mogące wydawać dźwięki.

Brzmienie *tablofonu* również wzmocniono, używając w tym celu odpowiednich przystawek. Najciekawszym aspektem tego instrumentu jest sposób jego wykorzystania. Grać na nim może jedna lub dwie osoby. W pierwszym wypadku osoba grająca ma możliwość kreacji na dwóch poziomach – dźwiękowym i wizualnym. Tworzoną przez siebie muzykę może dowolnie wyrażać także w rysunkach czy tekstach. „Rysownik też może być zainspirowany słyszanyymi dźwiękami. Może urzeczywistnić to pewien rodzaj dialogu, kanonu a nawet niezależnej kreacji”.⁷⁰ Także odwrotnie - wytworzone obrazy mogą stanowić bodziec dla powstającej warstwy dźwiękowej. Kiedy na *tablofonie* gra dwóch artystów, mogą inspirować siebie nawzajem, prowadząc w ten sposób dialog, czy też rodzaj kanonu.

⁷⁰ Erno Király, tekst wklejki do płyty *Phoenix – the music of Erno Kiraly*, ReR Megacorp 1996 LC 2677.

IV. Muzyka Centrum - zjawisko wyjątkowe

Muzyka Centrum - jako stowarzyszenie muzyczne - należy do pewnego typu instytucji o ugruntowanej już w życiu kulturalnym XX wieku tradycji. Wśród muzycznych stowarzyszeń było też kilka propagujących twórczość współczesną. Ich działalność w większości przypadków nie wykraczała poza zasięg lokalny, ograniczała się czasem nawet do kompozytorów jednego kraju, niekiedy jednak miała zasięg ogólny, europejski. Znaczenie tych stowarzyszeń było bardzo zróżnicowane, a niektóre z nich, jak np. francuskie Niezależne Stowarzyszenie Muzyczne (SIM), czy wiedeńskie Stowarzyszenie Prywatnych Wykonań Muzycznych wpisały się do historii muzyki ubiegłego stulecia.

Société Musicale Indépendante (SMI - Niezależne Stowarzyszenie Muzyczne), utworzone pod przewodnictwem Gabriela Faurého w 1909 roku w Paryżu, zachwiało nieco istniejącym wówczas we Francji porządkiem organizacji życia muzycznego. Skupiało zdeklarowanych modernistów i było głosem sprzeciwu dla działalności Société Nationale de la Musique (Stowarzyszenia Narodowego), zdominowanego przez Vincenta d'Indy'ego, które z biegiem lat stało się bastionem konserwatyzmu. Organizowano liczne koncerty, przynoszące w programach pierwsze wykonania utworów czołówki francuskiej sceny muzycznej między innymi: Maurice Ravela, Charlesa Koechlina, Florenta Schmitta. Współpracował z Niezależnym Stowarzyszeniem również Claude Debussy. Działalność SMI wygasła stopniowo po I wojnie światowej.⁷¹

Dość niezwykle założenia legły u podstaw programu działalności Stowarzyszenia Prywatnych Wykonań Muzycznych (Verein für musikalische Privataufführungen) zorganizowanego przez Arnolda Schönberga w Wiedniu w roku 1918. Schönberg powołał je do życia nie dla propagowania własnych utworów, ale z pragnienia „dokładnego poznania realnego kształtu dźwiękowego wielu kontrowersyjnych nowoczesnych dzieł”⁷². Skupiające ściśle grono koneserów i entuzjastów muzyki współczesnej, stowarzyszenie organizowało zamknięte koncerty, dostępne tylko dla jego członków. Zarówno krytyka jak aprobata dzieł, wszelkie komentarze, a nawet oklaski były nie dozwolone. Krytycy muzyczni nie mieli wstępu na wieczory Stowarzyszenia, bo nie wolno było recenzować ich w prasie.

⁷¹ Stefan Jarociński, *Debussy – kronika życia, dzieła, epoki*, PWM Kraków, 1972.

⁷² Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schönberg*, PWM Kraków, 1987, str. 65.

Dogłębne zapoznanie się z utworem było dla Schönberga sprawą o kluczowym znaczeniu. Największy nacisk kładziono na dobre przygotowanie wykonań, partytury studiowano bardzo dokładnie z najwyższą dbałością o szczegóły. Częste, intensywne próby prowadził sam Schönberg, lub też ktoś z jego najbliższego otoczenia, Alban Berg czy Anton Webern. Wśród wielu wykonawców – głównie muzyków wiedeńskich – byli również artyści związani z kręgiem Schönbergowskim, jak np. pianista Eduard Steuermann czy skrzypek Rudolf Kolisch, założyciel słynnego kwartetu. Repertuar koncertów był bardzo szeroki, a o doborze utworów nie decydował ani ich styl, ani stopień radykalizmu. Najczęściej wykonywanym kompozytorem był szczególnie przez Schönberga ceniony Max Reger, a po nim Claude Debussy. Obok dzieł wybitnych kompozytorów, takich jak Ravel, Strawiński, Bartók, Mahler czy Skriabin pojawiały się też utwory twórców dziś już zapomnianych. W programach dominowały oczywiście utwory kameralne i solowe, ale pojawiały się też utwory symfoniczne (m.in. IV, VI i VII Symfonia Mahlera, *Sinfonia domestica*, *Symfonia alpejska* R. Straussa, *Morze* Debussy’ego) wykonywane w specjalnie w tym celu przygotowywanych aranżacjach na zespoły kameralne⁷³. W wyniku postępującej inflacji i kryzysu finansowego Stowarzyszenie zawiesiło swą działalność w grudniu 1921 roku.

W okresie międzywojennym wielu młodych muzyków polskich, chcąc uwolnić się od dominujących wówczas wpływów kręgu austriacko-niemieckiego, a także by zdobyć potrzebne wykształcenie i zapoznać się z współczesnymi technikami kompozytorskimi udawało się licznie do Paryża. Studia pod kierunkiem znakomitości francuskiej pedagogiki muzycznej (m.in. Nadii Boulanger, Alberta Roussela, Florenta Schmitta) stanowiły dla nich upragnioną alternatywę. Paryż w tym czasie był miejscem, którego atmosfera dobitnie wyrażała niechęć do neoromantyzmu, ekspresjonizmu, ale też do dodekafonii, a więc wszelkich przejawów myśli muzycznej niemieckiego rodowodu. W muzyce, podobnie jak w życiu codziennym, przedwojennego Paryża dbano o lekkość, harmonię i przyjemność, jaką niesie ze sobą świetne opanowanie warsztatu. Największy podziw wzbudzał wówczas wzór neoklasyczny Igora Strawińskiego propagowany przez Nadię Boulanger. A co do twórców: „należało mieć szerokie horyzonty i nie słuchać nikogo”⁷⁴.

⁷³ Informacja prof. Adama Walacińskiego.

⁷⁴ Zygmunt Mycielski: *Jeszcze o Stowarzyszeniu Młodych Muzyków*, Ruch Muzyczny nr 9, 1977.

W 1927 roku, dzięki staraniom Piotra Perkowskiego założono Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. Jego powstanie było potwierdzeniem polskiej obecności w kręgu muzyki francuskiej, a przyjęcie przez Ignacego Paderewskiego godności honorowego prezesa przydawało stowarzyszeniu prestiżu. Członkami zostawali kompozytorzy i wykonawcy już mieszkający w Paryżu, ale także ci, którzy stale „napływali” z Polski. By wymienić najznamienitszych: Grażyna Bacewicz, Stanisław Wiechowicz, Andrzej Panufnik, Roman Palester, Antoni Szałowski, Stefan Kisielewski, Michał Spisak. Organizowanie koncertów i włączanie się w życie muzyczne Paryża były dla pokolenia „międzywojennego” czymś oczywistym i na pewno bardzo owocnym. Poza możliwościami zdobywania wykształcenia Paryż „odegrał tu inną niż rzemieślniczą tylko rolę”, miał swoją „atmosferę”, która „jest ważniejsza w sztuce niż pilne szkolarstwo”⁷⁵

Warto też przypomnieć jeszcze stowarzyszenie o nieporównanie mniejszym znaczeniu, ale ważne dla lokalnego środowiska muzycznego. W Krakowie, na początku lat trzydziestych zarówno poziom życia muzycznego jak i sytuacja na rynku pracy wydawał się nikogo nie zadowalać. Zmęczeni tym faktem młodzi kompozytorzy i wykonawcy zaczęli myśleć o powołaniu do życia organizacji, która miałaby za zadanie wspierać idee twórcze i umożliwiać ich realizację. Stowarzyszenie Młodych Muzyków (SMM) początkowo stanowiła dziewięć-osobowa grupa członków – założycieli. Wśród nich należeli się m.in. Jan Hoffman (główny inicjator), Artur Malawski i Adam Rieger. W miarę rozwoju działalności, grono skupionych wokół stowarzyszenia artystów powiększało się, a o przyjęcie członkostwa honorowego poproszono Karola Szymanowskiego. SMM zajmowało się organizowaniem koncertów kameralnych, recitali, a także koncertów kompozytorskich. Dla wielu twórców – zwłaszcza młodszych - była to pierwsza szansa usłyszenia własnych kompozycji. Możliwość wynajęcia własnej, niewielkiej sali przy ul. Sławkowskiej i pozyskanie koncertowego fortepianu sprzyjało rozwojowi działalności SMM, które wkrótce skupiało nie tylko młodych muzyków, ale stało się stowarzyszeniem ogólnośrodowiskowym. W porozumieniu z kuratorium stowarzyszenie prowadziło również szeroko zakrojoną akcję koncertów szkolnych na terenie Krakowa i województwa krakowskiego⁷⁶.

⁷⁵ Por. Zygmunt Mycielski: op. cit.

⁷⁶ Por. Mieczysław Drobner: *Stowarzyszenie Młodych Muzyków*, w: *Kraków Muzyczny 1918-1939*, pod red. Mieczysława Drobnera i Tadeusza Przybylskiego, Kraków 1980

Założenia artystyczne i programowe Muzyki Centrum sugeruje sama nazwa stowarzyszenia. Tworzy je grupa artystów, a najważniejszym obszarem ich działalności jest niewątpliwie muzyka. Słowo *centrum* przynosi dodatkowo skojarzenia z konkretną strukturą, instytucją typu centrum kulturalnego. Jednak sformułowanie Muzyka Centrum wyraża także - a może przede wszystkim - pewną ideę. Zgodnie z nią, występujące w nazwie słowo *centrum* można potraktować jako metaforę „tego co istotne“, elementu głównego, esencjalnego⁷⁷. Poszukiwanie i prezentacja momentu centralnego w zakresie muzyki współczesnej zdaje się być najważniejszym dążeniem członków stowarzyszenia, a wyrazów tego dążenia można szukać na różnych płaszczyznach jego działalności. Wiemy już, że ideą naczelną działań Muzyki Centrum okazało się - po latach intensywnej działalności - uznanie sztuki za pewien obszar działalności poznawczej, w której twórczość stanowi dziedzinę badań, poszerzającej wiedzę zarówno o badanym obszarze (muzyka), jak i o nas samych, oraz o otaczającym nas świecie.

Odzwierciedleniem takiej postawy jest nieprzypadkowy repertuar wykonywanych dzieł. Repertuar koncertowy jest zwykle wyrazem jakichś intencji i niesie ze sobą szerokie spektrum zagadnień muzyczno-estetycznych. Utwory dobierane są najściślej według warstwy znaczeniowej i poznawczej, jaką ze sobą wnoszą. Najczęściej chodzi o dzieła stanowiące próbę odpowiedzi na wynikające ze stanu muzyki współczesnej zagadnienia, czasem też o sposobność rozwiązania postawionych wcześniej problemów artystycznych. Kalendarium koncertów (por. dział Dokumentacja) wskazuje, iż takie właśnie kryteria decydują o zaistnieniu dzieła podczas koncertu Muzyki Centrum.

⁷⁷ „Centralny `łac. *centralis*` – 2. mający główne znaczenie; główny, zasadniczy, przewodni, (...)“ - *Słownik wyrazów obcych*, PWN Warszawa, 1971.

Panorama prezentowanych przez Muzykę Centrum utworów jest bardzo szeroka. Niezmiernie ważne zdaje się być prezentowanie niesłyszanych wcześniej utworów; prawykonania stanowią stały element akcji koncertowych. To jedno z głównych założeń działalności stowarzyszenia. Większość zawartych w repertuarze Muzyki Centrum kompozycji pozwala na znaczną swobodę interpretacji czy też wręcz ich współtworzenie. Utworów serialnych jest niewiele, natomiast znacznie więcej kompozycji muzyki graficznej, teatru instrumentalnego i happeningów. Trudno wykazać też jakieś preferencje w pojawianiu się dzieł kompozytorów różnej narodowości. W koncercie jubileuszowym znajdowały się utwory kompozytorów amerykańskich, belgijskich, austriackich, hiszpańskich, polskich i wielu innych.

Samo wykonywanie utworów zdaje się mieć dla członków Muzyki Centrum większe znaczenie od ich komponowania, mimo że część z muzyków jest przecież kompozytorami. „Różny jest wiek kompozytorów - ja jestem w tym gronie najstarszy, co jest dość interesujące, bo jeszcze nie tak dawno byłem w podobnych gronach najmłodszy.” - napomyka Bogusław Schaeffer⁷⁸. Oczywiście, dzieła członków stowarzyszenia pojawiają się na koncertach, jednak zamysł artystyczny grupy nie stawia sobie na celu promocji własnej twórczości. Prezentacja muzyki „na żywo” - wykonywanie utworów podczas koncertów - odgrywa kluczową rolę w aktywności stowarzyszenia. Muzyka XX wieku stawia często zupełnie nieoczekiwane problemy realizacyjne, prowadząc przez to w nieznane dotąd sfery. Nie dla wszystkich muzyków jest to sytuacja komfortowa. Ogromnej ścisłości w wykonaniu wymagają utwory serialne, ze względu na ilość szczegółowych wskazówek co do ich wykonania. Dowolność wykonawcza, jeżeli nie całkowicie wykluczona, jest świadomie ograniczona do minimum.⁷⁹ Przede wszystkim zaś, technika serialna zawęża zakres swobody interpretacyjnej.

Z tego być może powodu muzycy stowarzyszenia preferują kompozycje indeterministyczne, w których inwencja własna interpretatora ma kluczowe znaczenie. Rolą kompozytora jest podanie wykonawcom pewnego rodzaju bodźca prowokującego działanie. Kompozytor niejako godzi się na bycie „współautorem” tego, co realnie pojawi się na

⁷⁸ Bogusław Schaeffer, tekst do płyty *Muzyka Centrum* (1994).

⁷⁹ Postulat całkowitego panowania nad materiałem dźwiękowym doprowadził Karlheinz Stockhausena, czołowej postaci serializmu, do eksperymentów w studio elektroakustycznym. Eksperymenty te wiązały się z odrzuceniem tradycji instrumentalnej i miały na celu doprowadzenie do sytuacji pełnej tożsamości dzieła z jego wykonaniem.

koncercie jako jego utwór. Od kreatywności wykonawców, a często też spontaniczności i „radości grania“ zależy bardzo wiele – są to elementy stanowiące wręcz warunek zaistnienia dzieła. „Radość to bardzo ważna wartość muzyki, wszystko jedno, czy gra się Bacha, Chopina czy Schaeffera. Do tego potrzebny jest zarówno warsztat, jak i pasja“.⁸⁰

Jednym z ważnych doświadczeń wykonawczych Muzyki Centrum okazało się praktyczne wykazanie trwałości muzyki niezdeterminowanej - formuły samoaktualizującej się. Sprawa dotyczy zrzucenia bagażu uwarunkowań stylistycznych, czyli utożsamiania czasu i kontekstu utworów pochodzących z czasów drugiej awangardy z obowiązującym wówczas sonorystyczno-postserialnym językiem muzycznym. Muzyka Centrum w swych wykonaniach prezentowała inne podejście do realizacji tych utworów - dowodem jest odległe od oczekiwań wykonanie *Towers Cope'a* podczas koncertu jubileuszowego. W ten sposób styl wykonania nie określał już czasu powstania utworu, lecz twórcze podejście interpretacyjne, podkreślając „ponadhistoryczną” wartość tego rodzaju kompozycji.

Gdy porównamy repertuar, zakres działania i preferencje gatunkowe Muzyki Centrum z kontekstem najnowszej muzyki światowej, wówczas odsłaniają się pewne przesunięcia i niesynchroniczności. Stowarzyszenie rozpoczęło swą działalność już w okresie rozkwitu i upowszechniania się nowego, postmodernistycznego paradygmatu artystycznego. Programy koncertowe z pierwszego okresu działalności Muzyki Centrum wykazują jednak zdecydowaną przewagę utworów awangardowych, czyli modernistycznych: radykalnych, nowoczesnych, przynależnych w swych ideach i technikach stylowi powojennej nowej muzyki, a więc formacji już wówczas „nieaktualnej”.

Można wymienić kilka przyczyn takiego stanu rzeczy: stan świadomości sztuki współczesnej (muzycznej) w Polsce, nieobecność repertuaru współczesnego w instytucjach oficjalnych, niska recepcja muzyki nowoczesnej i niski stopień jej upowszechnienia w mediach, ograniczona dostępność materiałów nutowych, duża atrakcyjność radykalnych, wirtuozowskich w swym projekcie dzieł, a także utrwalone awangardowe tradycje w kulturze Krakowa i wyrobiona publiczność w tym mieście.

„Trudny do zaakceptowania był fakt, iż poza "świętami" muzyki współczesnej, organizowanymi w postaci festiwalu: Warszawska Jesień, wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej czy Poznańska Wiosna Muzyki nie istnieje dzień powszedni muzyki

⁸⁰ Wypowiedź Mariusza Pędziałka z dn. 25.10.2003.

nowej, prawie zupełnie brakuje pozycji z II poł. XX w. w programach koncertów tak symfonicznych jak i kameralnych.”⁸¹ - wspomina Marek Chołoniewski. Regularna, stała akcja koncertowa Muzyki Centrum niesie ze sobą szczególnie wartościową ideę upowszechniania muzyki współczesnej. Trudno przecenić wagę działań tego typu. Gdy przyjrzeć się stanowi świadomości społecznej dotyczącej współczesnych zagadnień artystycznych, czy obecności sztuki w życiu społecznym trzeba by stwierdzić, że istnieją one tylko w formie szczątkowej, niepełnej, niewystarczającej. Znikoma jest ilość inicjatyw upowszechniania sztuki w ogóle. Nie jest ona obecna w tzw. „życiu codziennym“, mediach, powszechnej edukacji. Panuje więc pogląd, że sztuka to obszar elitarny, dla jednych trudny i niedostępny, dla innych nie mający żadnego znaczenia. Otwarty charakter akcji koncertowych Muzyki Centrum jest świadomą i bezpośrednią odpowiedzią na ten stan rzeczy. Sztuka jest przecież pewnym sposobem określania (i poznawania) świata oraz drogą indywidualnej ekspresji (i odbioru). Swoją działalnością stowarzyszenie wypełnia rolę innych (powołanych przez państwo) instytucji: szkół powszechnych i muzycznych i ministerstwa kultury. Sztuka, a w tym muzyka współczesna znajduje tam szczególnie mało miejsca. Zapoznanie się ze stanem sztuki najnowszej było w PRL niezwykle utrudnione. Obraz Zachodu był z zasady fałszowany, działała cenzura i zakaz wyjazdów, korespondencja była utrudniona, a dostęp do partytur i nagrań - prawie żaden. Wobec tych, którzy mogli mieć jakiś kontakt z zagranicą, skutecznie działała bariera finansowa. W krajach obozu socjalistycznego Polska była jednak pozytywnym wyjątkiem: posiadała festiwal Warszawska Jesień, oferujący raz w roku przegląd twórczości światowej. Drugi wyjątek stanowiła właśnie Muzyka Centrum - dzięki niej Kraków stał się jedynym miastem Europy wschodniej, posiadającym stałą akcję koncertową muzyki awangardowej. Stałe obcowanie z muzyką nowoczesną nie dziwiło może w Paryżu (IRCAM), Kolonii (koncerty studia) czy Londynie (Scratch Orchestra/Fires of London), jednak za „żelazną kurtyną“ było czymś niezwykle. Działalność Muzyki Centrum okazała się nie do przecenienia; nowa muzyka żyła w rytmie kalendarza koncertów, oferując wykonania i przede wszystkim prawykonania muzyki z reguły radykalnie stawiającej i rozwiązującej problemy artystyczne. Repertuar awangardowy reprezentował więc w działaniach Muzyki Centrum to, co najtrudniejsze, najbardziej zaawansowane. „Muzyka Centrum ... położyła podwaliny pod nowe rozumienie etyczne muzyki. Owe ponad 220

⁸¹ Wypowiedź Marka Chołoniewskiego z dn. 17.10.2003.

koncertów, które mamy na swoim koncie, to nie produkcja wykonawcza, lecz w dużej mierze bezinteresowna proca nad utworami, które nie miały żadnej tradycji wykonawczej i musiały być od początku rozszyfrowywane w ich potencjale ekspresyjnym i czysto technicznym.” - pisał w 1994 roku Bogusław Schaeffer⁸²

Inna przyczyna „nadreprezentacji” dzieł muzycznej awangardy bierze się z powodu prozaicznego: skromnego zasobu dostępnych nut. Biblioteki najlepiej zaopatrzonych instytucji, a więc Akademii Muzycznych, czy nawet Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, posiadały niewielkie zbiory partytur współczesnych. Większość nut używanych w koncertach pochodziła z rąk prywatnych, w tym w dużej części od Bogusława Schaeffera i Józefa Patkowskiego.

Akcent, położony w programach Muzyki Centrum na awangardę, nie był bynajmniej rzeczą wymuszoną. Dzieła nowej muzyki były po prostu tym, co członkowie grupy, jako wykonawcy i twórcy, cenili i lubili najbardziej. Muzyka nowoczesna stanowiła więc nie tylko obszar wybrany do zaprezentowania, lecz także wyraz własnych fascynacji, zmagania i triumfów w obszarze skrajnie trudnej muzyki. Działalność taka rymowała się zresztą z awangardową tradycją w kulturze Krakowa, obecną w tym mieście na przestrzeni całego XX w. Muzyka Centrum mogła zawsze liczyć na zaintrygowaną nieznanymi propozycjami publiczność.

W latach osiemdziesiątych orientacje postmodernistyczną coraz silniej reprezentował nurt multimedialny: projekty późnych modernistów ucieleśnione w dziełach związanych z elektroniką. Ta tendencja uległa wzmocnieniu w latach 90., prowadząc w końcu do stałej obecności festiwalu Audio Art. Podstawowa idea festiwalu Audio Art, czyli prezentacja dźwięku wzbogaconego zarówno przez obecność sztuk wizualnych, jak i przez wydobywanie znaczenia otaczającej rzeczywistości oraz relacji czasowych i ponadprzestrzennych (cyberprzestrzennych), powoduje, że Muzyka Centrum przyjęła w tym nurcie linię działań najbardziej zaawansowanych.

Fluxus - płynący strumień wyzwolonej i nieokiełznanej sztuki Zachodu lat 60-tych przeobraził się w końcu w pełną dystansu i zobiektywizowanej refleksji postawę postmodernistyczną. Awangardowa ekspresja, radykalny styl i bezpośredni przekaz ustąpił miejsca kolejnej zmianie punku widzenia. Co ciekawe, podobną drogę przeszła Muzyka

⁸² Bogusław Schaeffer, tekst do płyty *Muzyka Centrum* (1994).

Centrum. Będąc z początku grupą wykonawców muzyki współczesnej o specyficznym charakterze, w której swobodnie wyrażała się indywidualność poszczególnych jej członków, przekształciła się w formę wspólnej platformy doświadczeń. Jednak - jak zauważa Kazimierz Pyzik - „Muzycy Muzyki Centrum nie bardzo oddzielali istotę fluxusu od teatru instrumentalnego. Nie było świadomości fluxusu, ale były działania. Teatr instrumentalny ma swoją fabułę, fluxus polega na jednej myśli przedstawiającej jakąś prawdę”.⁸³

Gdy szukamy istoty działalności Muzyki Centrum, spośród wielu możliwości wybija się idea spotkania. Spotkanie - stanowi dominantę i sens występów Muzyki Centrum. Spotkanie – rozumieć należy wielostronnie, ponieważ cała działalność stowarzyszenia i każdy z koncertów to seria spotkań ze sobą wykonawców, publiczności, oraz spotkań z muzyką. Dwie pierwsze sfery są kontaktami „przyjacielskimi”. Skład zespołu Muzyki Centrum jest niewielki i dobrze publiczności znany, gdyż są to muzycy, których się lubi i których się podziwia. Piotr Grodecki, Mariusz Pędziałek, Jan Pilch, Kazimierz Pyzik, Olga Sz wajgier, to czołowi wykonawcy - uczestnicy współczesnego życia muzycznego w Polsce i zagranicą w repertuarze nie tylko awangardowym. Prowadzą oni aktywną działalność także poza Muzyką Centrum jako soliści, lub animatorzy własnych zespołów.

Z drugiej strony - publiczność Muzyki Centrum też jest w pewien sposób „ta sama”: to ludzie różnych profesji, często artyści (plastycy, aktorzy, literaci), zainteresowani tym, co tworzy się aktualnie w obszarze muzyki, spragnieni kontaktu ze sztuką autentyczną: spoza kultury popularnej i spoza kultury historycznej. „W rezultacie spotkania nie jesteśmy już tacy sami jak przed spotkaniem. Im bardziej doniosłe spotkanie, tym poważniejsze przeobrażenia zarówno w podświadomości, jak na różnych piętrach świadomości.”⁸⁴ - stwierdza twórca inkontrologii, prof. Andrzej Nowicki. Dlaczego wskutek spotkania „nie jesteśmy już tacy sami” - także w przypadku spotkań muzykocentrowych?

Powodem jest trzecia wyróżniona tu strefa, najważniejsza: zetknięcie się z samą muzyką. Muzyka Centrum przedstawia dzieła, które nie są dla nas „dobrymi znajomymi” (spotkania ze znajomymi nie zmieniają żadnej ze stron), ponieważ są nowe. Spotkania w kręgu działań Muzyki Centrum to niekiedy konfrontacje o nieprzewidywalnym rezultacie, wymagające od odbiorców zdolności i chęci do otwarcia się „na nieznane”.

⁸³ Wypowiedź Kazimierza Pyzika z dn. 18.11.2004.

⁸⁴ Andrzej Nowicki, *Zadania i metody inkontrologii*, w: *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991 PWN.

Niezależnie od wyniku, poznawanie tego, co nowe jest jednak zawsze pozytywne, wzbogacające, poszerzające nasze dyspozycje.

Muzyka Centrum zmienia się wraz z ogólnymi zmianami w kulturze. Nie są to jednak zmiany mechaniczne. Przemiany na poszczególnych etapach długiej już historii Muzyki Centrum zawsze były rezultatem wyborów. Te zaś tworzą styl. Można powiedzieć, że przedstawiony opis Muzyki Centrum to opis pewnego stylu, wyjątkowego, własnego, niosącego szczególną wartość.

V. Dokumentacja

1. Członkowie stowarzyszenia

1. **Iliana Alvarado** – taniec
2. **Marek Choloniewski** - elektronika, instrumenty klawiszowe
3. **Jan Cielecki** – klarnet
4. **Mariusz Czarnecki** – perkusja
5. **Hector Fiore** – flet
6. **Piotr Grodecki** – fortepian
7. **Mirosław Herbowski** – fortepian
8. **Bogusława Hubisz** – altówka

9. **Zbigniew Indyk** – organy
10. **Halina Jarczyk** – skrzypce
11. **Marcin Krzyżanowski** – wiolonczela
12. **Tomasz Lida** – dyrygent, skrzypce
13. **Roman Opuszyński** – fortepian
14. **Janusz Pater** – akordeon
15. **Mariusz Pędzialek** – obój, róg angielski
16. **Jan Pilch** – perkusja
17. **Kazimierz Pyzik** – kontrabas, wiolonczela, viola da gamba
18. **Adam Radzikowski** – fortepian
19. **Bogusław Schaeffer** – fortepian
20. **Barbara Stuhr** – skrzypce
21. **Krzysztof Suchodolski** – wiolonczela
22. **Olga Sz wajgier** – sopran
23. **Stanisław Welanyk** – dyrygent, perkusja
24. **Barbara Wojciechowska** – altówka
25. **Tomasz Wyroba** - wiolonczela

Notki biograficzne

Marek Choloniewski (ur. 1953, Kraków)

Ukończył studia gry na organach (L. Werner), teorii muzyki i kompozycji (B.Schaeffer) w krakowskiej Akademii Muzycznej. Od 1976 roku pracuje w Studio Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie (obecnie jako adiunkt kompozycji). W 1986 roku wraz z K.Knittellem i P.Bikontem złożył zespół *Pociąg Towarowy*. Jest założycielem *Studia MCH* oraz współzałożycielem: *Studia Ch&K* (wspólnie z K. Knittellem), grupy *CH&K&K* (wspólnie z K.Knittellem i W.Kiniorskim) oraz *mc* ² duo (wspólnie z Marcelem Chyrzyńskim) - zespołów prowadzących działalność koncertową i nagraniową. Jest autorem

szeregu komputerowych kompozycji audiowizualnych. Od 1987 roku organizuje serię koncertów *Audio Art*. Od 1990 roku koncertuje, prowadzi kursy i wykłady z muzyki komputerowej w wielu krajach Europy, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Jest autorem kompozycji instrumentalnych, elektroakustycznych i audiowizualnych, a także muzyki dla teatru, filmu, radia i TV. W koncertach muzyki współczesnej występuje głównie jako wykonawca "live computer music". Jest inicjatorem i dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Audio Art oraz Międzynarodowych Warsztatów Muzyki Współczesnej Kraków/Stuttgart (wspólnie z Matthiasem Hermannem). W latach 1993 – 1999 był dyrektorem artystycznym Internationale Akademie für Neue Komposition und Audio Art w Schwaz (Austria). Od roku 2000 jest dyrektorem Studia Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest autorem projektów Statek Artystów i GPS-Art.

Mariusz Czarnecki (ur. 1964)

Studiował perkusję (w klasie Stanisława Welanyka), wykonawstwo muzyki współczesnej (w klasie Adama Kaczyńskiego) oraz muzykę elektroniczną (pod kierunkiem Józefa Patkowskiego) w krakowskiej Akademii Muzycznej. Jest członkiem Stowarzyszenia Mandala. Jest współzałożycielem jednego z pierwszych Prywatnego Studia Muzyki Elektronicznej (1983). Jest laureatem nagrody krytyków na Festiwalu Muzyki Współczesnej w Berlinie (wraz z grupą Olgi Sz wajgier). Jest członkiem założycielem Krakowskiej Grupy Perkusyjnej. Współpracuje z wieloma solistami oraz zespołami muzyki współczesnej (MW2, Trio Muzyka Centrum, Kwartet Olgi Sz wajgier). Jest autorem kilkunastu nagrań oraz kompozycji dla teatrów, radia i telewizji. Pracuje nad interaktywnymi perkusyjnymi systemami komputerowymi.

Hector Fiore (ur. 1953, La Plata)

Ukończył kompozycje na Universidad Nacional de La Plata. W latach 1987-1990 odbył studia podyplomowe w Akademii Muzycznej i na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, jako stypendysta tych uczelni. Zrealizował studia specjalistyczne w Europie i Ameryce pod kierunkiem między innymi: L. Nono, D. Schnebel, J.C. Risset, B. Schaeffer, R. Boulanger, L. Ferrari, F. Rengli.

Jego działalność koncentruje się na sztukach zintegrowanych za pośrednictwem technologii elektronocnej, łączących takie środki wyrazu jak obraz, ruch, dźwięk, poezja, w projektach, w których gra również na flecie, komputerze i innych instrumentach. Zaprezentował ponad 200 prac własnych, i innych autorów, na licznych festiwalach, w teatrach i salach koncertowych Europy, Ameryki i Azji. Niektórzy kompozytorzy, jak: S.Berg, B.Schaeffer, G.Pstrokońska, tworzyli utwory specjalnie przeznaczone do wykonania na reczitalach i performancach Hectora Fiore.

Hector Fiore wspólnie z pianistką G.Markova (Sankt-Petersburg) tworzy "M&F Project". Jest twórcą sekcji Sztuk Zintegrowanych na "Encuentro de Lenguajes Multiples" (Spotkaniu Różnorodnych Środków Wyrazu) w La Placie.

Od 1998 r. jest wraz z Kazimierzem Pyzikiem członkiem "Peripeties Improvisation Duo" i tworzy oprawę dźwiękową stałego projektu "Viceversa" w Wiedniu. Był dyrektorem artystycznym "Pierwszego Cyklu Współczesnej Muzyki Argentynskiej w Polsce" oraz konsultantem w "Staggione Lirica di Taormina" we Włoszech. Był jurorem w konkursie muzyki elektroakustycznej "EAR-99" organizowanym przez Radio Magyar w Budapeszcie i na Międzynarodowym Forum Muzyki Elektroakustycznej (Rostrum) organizowanym przez UNESCO (Wiedeń, 1998).

Hector Fiore prowadził działalność akademicką w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu, na Akademii Pedagogicznej w Krakowie, a także w UNLP, UNLa, UNL i w Direccion de educacion Artistica (Buenos Aires) w Argentynie. Jest profesorem kompozycji i interpretacji komputerowej na Kursach Wykonawstwa Muzyki XX wieku w Bystrzycy Kłodzkiej i na Międzynarodowych Warsztatach Muzyki Współczesnej w Krakowie.

Piotr Grodecki (ur. 1957, Kraków)

Studiował fortepian (J.Łukowicz) i wykonawstwo muzyki współczesnej (A.Kaczyński) w krakowskiej Akademii Muzycznej. Otrzymał wiele nagród na międzynarodowych konkursach, m.in. w Rzymie (Konkurs im. Valentino Bucchi) i Roterdamie (Gaudeamus). Jego repertuar zawiera ogromną ilość utworów muzyki XX w. Koncertował w kraju i za granicą, m.in.: w Austrii, na Węgrzech, Szwecji, Jugosławii, Belgii i Holandii. Dokonał wielu

nagrań płytowych i radiowych. Prowadził warsztaty i wykłady z muzyki współczesnej, m.in. Internationale Akademie für Neue Komposition w Schwaz (Austria).

Zbigniew Indyk (ur. 1955, Kraków)

Ukończył studia gry na organach (L.Werner) i kompozycji (B.Schaeffer) w krakowskiej Akademii Muzycznej. Koncertuje jako solista-organista w wielu krajach Europy. W 1985 roku wspólnie z W. Marchwicą zorganizował Międzynarodowy Mini Festiwal Muzyki J.S.Bacha w Krakowie. Jego utwory wykonywane były na ważniejszych polskich festiwalach muzyki współczesnej oraz za granicą. W 1993 roku był inicjatorem i współtwórcą (wspólnie z W.marchwicą) konkursu kompozytorskiego *Narody i Stereotypy*. Autor opery *Euridice* oraz oratorium *Potop*.

Tomasz Lida (Ur. 1956)

Absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej, najpierw na Wydziale Instrumentalnym – skrzypce, następnie Teorii, Kompozycji i Dyrygentury – kierunek dyrygentura. Współzałożyciel (razem z Mariuszem Pędziałkiem) Krakowskiego Kwartetu Obojowego, członek krakowskiego Studia Muzyki Elektronicznej. Kompozytor muzyki teatralnej (Kraków, Zabrze, Szczecin, Częstochowa) i autonomicznej. 1984 – 1996 dyrygent Państwowej Filharmonii w Opolu, 1991-1996 jej Dyrektor Artystyczny. Laureat Nagrody Artystycznej Wojewody Opolskiego, laureat nagrody Miasta Opola, organizator Międzynarodowego Festiwalu Multimedialnego Bogusława Schaeffera. Dyrygował w większości orkiestr symfonicznych w Polsce, a także Rosji, Niemczech, Holandii. Od 1996 etatowy dyrygent Opery Krakowskiej, obecnie współpracownik. Założyciel, obecnie współwłaściciel firmy fonograficznej Amadeus, specjalizującej się w nagraniach i nagłośnieniach muzyki klasycznej i artystycznej, wydawnictwach dźwiękowych. Jako specjalista cyfrowych systemów dźwiękowych (DAW) i współczesnych technik mikrofonowych wykładał na Wydziale Inżynierii Dźwięku AGH i krakowskiej Akademii Muzycznej. Pracownik i współpracownik firm Grupa Siedem Czwartych, Music Info , Dynabit, publikacje w czasopiśmie fachowym „Estrada i Studio”. W 2003 założył antykomercyjne radio internetowe Radio Art (<http://radio.art.pl>), zajmujące się artystycznymi

zjawiskami dźwiękowymi, od muzyki dawnej, klasycznej, jazzu, ambitnej muzyki młodzieżowej, eksperymentu dźwiękowego, folku po poezję, prozę, reportaż dźwiękowy.

Mariusz Pędzialek (ur. 1956, Kraków)

Studiował w krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie oboju E.Szcześniaka, także uczesniczył w kursie mistrzowskim Lothara Kocha w Sion (Szwajcaria). Był założycielem i kierownikiem Krakowskiego Kwartetu Obojowego, a także członkiem zespołu Grzegorza Turnaua. Wiele koncertuje w kraju i za granicą, jako solista i kameralista, występując m.in. na festiwalach "Warszawska Jesień", Mixer-Media Festival w Brukseli, "Poznańska Wiosna Muzyczna", Festiwal "Aspekte" Salzburg, Penderecki Festiwal, Światowe Dni Muzyki w Warszawie. Nagrywał dla Polskiego Radia, Radio France, Magyar Radio, Polskich Nagrań i wytwórni płytowej Wergo. Był jurorem Konkursu Wykonawców Muzyki Współczesnej w Warszawie. W 1993 roku był wykładowcą Internationale Akademie für Neue Komposition w Schwaz (Austria) oraz Letnich Kursów Muzyki Współczesnej w Krakowie.

Jan Pilch (ur. 1956, Kraków)

Ukończył z wyróżnieniem studia w krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie perkusji J.Stojko. Jako solista i kameralista uczestniczył wielokrotnie w najważniejszych polskich festiwalach muzyki współczesnej, a także w festiwalach w Dreźnie, Norymberdze (Musik des XX Jahrhunderts), Salzburgu (Aspekte). Za interpretację Wariantów K.Moszumieńskiej-Nazar otrzymał "Medal Polihymnii" na "Poznańskiej Wiosnie Muzycznej" w roku 1980. Jest członkiem Krakowskiej Grupy Perkusyjnej oraz zespołu Mr. Bober's Friends. Był członkiem grupy jazzowej "Laboratorium". Współpracował z zespołem MW2, orkiestrą symfoniczną Filharmonii Krakowskiej i Orchestra Giovanile w Lanciano (Włochy). Dokonał wielu nagrań radiowych i płytowych z muzyką współczesną i jazzową. Jest adiunktem Akademii Muzycznej w Krakowie. W latach 1994-96 był członkiem Orquesta Simfónica de Gran Canaria.

Kazimierz Pyzik (ur. 1955, Kraków)

Studiował w Akademii Muzycznej w Krakowie kontrabas (R.Daun), teorię muzyki (A.Frączkiewicz) i kompozycję (M.Stachowski) oraz violę da gamba w Meistersinger

Konservatorium w Norymberdze (H.Groth) i w Koninklijk Conservatorium w Brukseli (W.Kuijken). Swoją działalność koncertową wyraźnie dzieli na dwie grupy. Na różnych odmianach viol da gamba wykonuje głównie muzykę baroku i renesansu występując z recitalami solowymi oraz m.in. z zespołami Fiori musicali i Camerata Cracovia. Założył też własny Consort Viol da Gamba oraz jest członkiem Viola da Gamba Society of Great Britain. Na instrumentach współczesnych - wiolonczela, kontrabas - wykonuje głównie muzykę XX i XXI wieku. Ponadto współpracuje z zespołem MW2, Kwartetem Olgi Sz wajgier i występuje z recitalami solowymi. Na początku swej działalności koncertowej był członkiem orkiestry kameralnej Capella Cracoviensis oraz Krakowskiego Kwartetu Obojowego. Koncertował w niemal wszystkich krajach Europy i Stanach Zjednoczonych. Ma na swoim koncie wiele prawykonań światowych, nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych. Jako kompozytor nawiązuje zarówno do form klasycznych i do porządku tonalnego realizowanego poprzez specjalnie konstruowane systemy harmoniczne, jak i do form eksperymentalnych często realizowanych pozamuzycznie. Skomponował około 100 utworów. Jest laureatem krajowych konkursów kompozytorskich (Konkurs im. A.Malawskiego oraz Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski). Jego utwory wykonywane były na wszystkich festiwalach muzyki współczesnej w Polsce, ponadto w Niemczech, Francji, Jugosławii, Danii.

Bogusław Schaeffer (1929, Lwów)

Studiował w Krakowie - kompozycję (A.Malawski) i muzykologię (Z.Jachimecki). W latach pięćdziesiątych pracował krótko w Polskim Radio, Polskim Wydawnictwie Muzycznym oraz w Instytucie Muzykologii UJ. Od 1963 wykłada kompozycje w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest również profesorem kompozycji w Hochschule für Musik "Mozarteum" w Salzburgu. Autor wielu książek na temat muzyki współczesnej, m.in. Introduction to Composition (1976) oraz kilka wersji Historii muzyki. Skomponował ok. 320 utworów, 29 sztuk teatralnych. Uprawia również twórczość graficzną. Od roku 1969 odbyło się na całym świecie ok. 60 koncertów w całości wypełnionych jego muzyką. W 1993 roku, w Opolu odbył się Festiwal Multimedialny Bogusława Schaeffera poświęcony jego twórczości kompozytorskiej, dramatycznej i graficznej. Jest laureatem wielu nagród, m.in.: 17 nagród za utwory symfoniczne i kameralne, Nagrody Ministra Kultury i Sztuki (1971, 1972, 1980), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1977), Nagrody Miasta Krakowa (1977),

Nagrody Festiwalu Polskich Sztuk Dramatycznych we Wrocławiu za twórczość dramaturgiczną (1987). Jest czynnym kompozytorem (ponad 440 kompozycji różnego rodzaju, od utworów solowych aż po mega-symfonie i opery), dramaturgiem (moje sztuki egzystują w 27 językach z estońskim, węgierskim i hebrajskim włącznie; wiele prepremier teatralnych odbyło się poza Polską) oraz czynnym grafikiem. Od kilunastu lat moim celem jest tworzenie za pomocą nowych i najnowszych środków estetycznie doniosłą muzykę. W teatrze – sześć moich sztuk było granych ponad 250 razy – staram się o przenoszenie moich doświadczeń kompozytorskich na teren sceniczny, lubię też eksperymentować – sztuka *Multi* pisana i grana jest w pięciu językach jednocześnie. W 1998 otrzymałem w Nowym Jorku Nagrodę im. A.Jurzykowskiego. W maju 1999 odbyło się Międzynarodowe Sympozjum Naukowe zorganizowane przez Uniwersytet Jagielloński poświęcone mojej twórczości kompozytorskiej, dramaturgicznej i graficznej, połączone z koncertem monograficznym i wystawieniem sztuk teatralnych.

Krzysztof Suchodolski (ur. 1953, Kraków)

Ukończył krakowską Akademię Muzyczną w klasie wiolonczeli prof. W.Hermana w 1977 roku. W 1978 roku podjął pierwsze próby kompozytorskie – muzyka do filmu animowanego *Refleksy* w reżyserii J.Kuci. Od tego czasu stale współpracuje z filmem jako kompozytor i realizator dźwięku. W sumie skomponował muzykę do ok. 300 filmów i reportaży telewizyjnych. W 1987 wydał swoją płytę autorską *Suhi* nagrywając ją ze swoimi stałymi współpracownikami – muzykami. Następna płyta autorska to *Qumba* oraz płyta z muzyką baletową *verso la pace*. Współpracował z Bogdanem Długoszem w swoim własnym studio komputerowym

Olga Sz wajgier (ur. 1944, Słowikowa)

Sztukę wokalną studiowała u Leokadii Kukawskiej i Stanisławy Hoffmannowej. Dyplom Akademii Muzycznej w Krakowie uzyskała w 1970 roku. Jest laureatką konkursów wokalnych. Jest pedagogiem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie od 1974 roku. Od 1976 r. występowała na najważniejszych festiwalach muzyki współczesnej m.in. w Polsce, Włoszech, Francji, Grecji, Niemczech, Meksyku. W roku 1987 na Międzynarodowym Biennale w Berlinie uzyskała nagrodę krytyków. Otrzymała wiele tytułów i wyróżnień, m.in.: "The Cultural Doctorate in Philosophy of Music" nadany przez World University Roundtable,

w Benson w Arizonie (1989), tytuł członka deputowanego "International Parliament for Safety and Peace" przy ONZ (1993). W roku 1991 wystąpiła w Carnegie Hall na koncercie uświetniającym obchody 100-lecia tej sceny. W 1993 i 1995 roku była wykładowcą Internationale Akademie für Neue Komposition w Schwaz (Austria) oraz Letnich Kursów Muzyki Współczesnej w Krakowie. Ćwiczeniami własnego pomysłu poszerzyła skalę głosu od 4 do ok. 6 oktaw. Komponuje, pisze teksty i reżyseruje własne koncerty. W swoim dorobku artystycznym posiada kilkaset prawykonań światowych i polskich. Dokonała wielu nagrań płytowych, radiowych, telewizyjnych, filmowych i teatralnych.

Dalsze informacje można uzyskać kontaktując się z Muzyką Centrum:

Stowarzyszenie Artystyczne Muzyka Centrum

skrytka pocztowa 42

31-045 Kraków

e-mail: muzykacentrum1@wp.pl

www.muzykacentrum.krakow.pl

Informacje na temat Festiwalu Audio Art znajdują się na stronie: www.audio.art.pl