

Marek Chołoniewski

Forma otwarta, przestrzeń zamknięta

Referat wygłoszony podczas sympozjum naukowego *Możliwości muzyki w 80-lecie urodzin*

Bogusława Schaeffera

Sala Kameralna Akademii Muzycznej w Krakowie, 30.11.2009

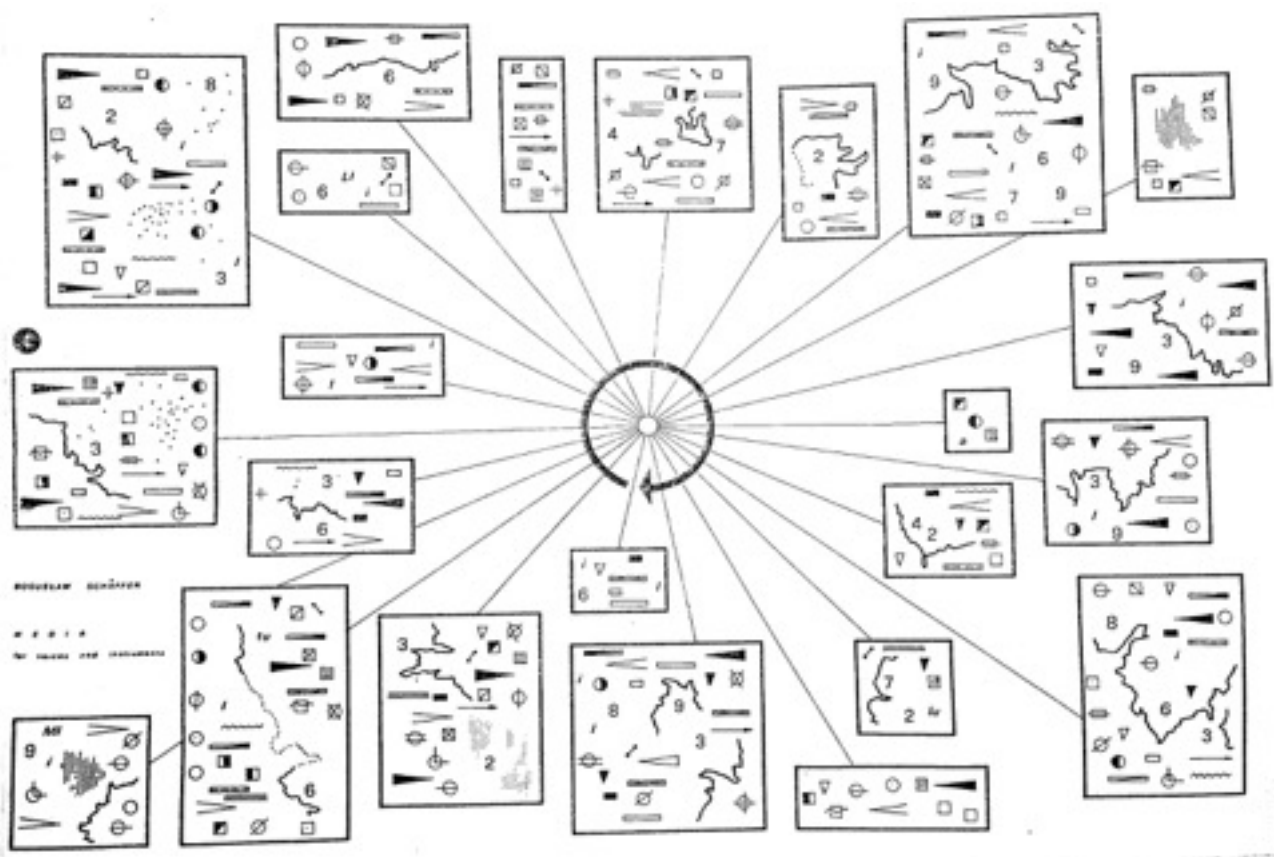
W dniu 10 czerwca 1996 roku w Austriackim Konsulacie Generalnym przy ul. Cybulskiego 9 w Krakowie odbył się koncert, będący dziesiątym wydarzeniem Festiwalu Bogusława Schaeffera organizowanego we współpracy z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych i w ramach Jubileuszu 20-lecia Stowarzyszenia Artystycznego Muzyka Centrum. Program koncertu obejmował nowe wykonania wybranych utworów pochodzących z różnych okresów twórczości kompozytora: *NonPlusUltra* (1992), *Assonanzen* (1996), *Media* (1967), *Bewegung* (1994), *Il Libero die cinque soni* (1993), *Spektra* (1970), *Adagietto* (1970). Wykonawcami koncertu byli: Bogusław Schaeffer - fortepian/dyrygent, Barbara Stuhr - skrzypce, Marek Chołoniewski - media elektroniczne/dyrygent, Jan Cielecki - klarnet, Piotr Grodecki - fortepian, Krzysztof Kawula - flet, Marcin Krzyżanowski - wiolonczela, Kazimierz Moszyński - flet, Mariusz Pędziulek - obój/rozek angielski, Jan Pilch - perkusja, Kazimierz Pyzik - kontrabas, Jarosław Sereda - saksofon altowy.

Scena instrument

Partytura graficzna kompozycji *Media* dla 12 wykonawców (głosy i instrumenty) z 1967 roku została wykonana podczas koncertu w nietypowy sposób. Punktem wyjścia była przestrzenna koncepcja *site specific*¹ polegająca na rozmieszczeniu 12 muzyków w osobnych pomieszczeniach. Budynek Konsulatu Austriackiego w Krakowie idealnie nadawał się realizacji tego zamierzenia. Do głównej sali na pierwszym piętrze przylega kilka mniejszych pomieszczeń oraz dwa korytarze. Każdy z muzyków znajdował się w innym miejscu i wykonywał swoją partię niezależnie od pozostałych muzyków, Środkowa sala, w której znajdowała się publiczność została całkowicie wyciemniona, a przylegające do niej pomieszczenia z muzykami były zamknięte i w niewielkim stopniu przepuszczały dźwięki instrumentów. Wykonanie utworu poprzedzone było przerwą dającą możliwość ponownego wprowadzenia publiczności na salę. Wchodząc słyszeliśmy muzykę na niskim poziomie głośności, w pewnym oddaleniu, bez pewności czego słuchamy, mimo wydrukowanego programu i ustalonej w nim kolejności. Wyciemnienie sali, rozproszenie dźwięku dawało nawet wrażenie słuchania nagrania, bardziej niż uczestniczenia w żywym wykonaniu utworu. W takiej atmosferze upłynęło pierwsze pięć minut utworu. Następnie na salę weszły dwie, ledwie widoczne osoby, kompozytor i koordynator koncertu². Spacerując powoli zatrzymywały się na chwilę, jakby sprawdzając skąd dobiega muzyka. W pewnym momencie nagle otwarte drzwi do jednego z pomieszczeń rozjaśniły część głównego pomieszczenia i ukazały grającego oboistę. Jego partia od tego momentu wyraźnie zaczęła dominować nad pozostałymi, nadal stłumionymi instrumentami. Po chwili zostało otwarte drugie pomieszczenie ukazując kolejnego muzyka. Jego dźwięki dołączyły do partii oboju tworząc duet ze stonowanym akompaniamentem pozostałych instrumentów. W ten sposób rozpoczęła się główna, niezwykle oryginalna część wykonywanego utworu. Proces naprzemiennego otwierania i zamykania pomieszczeń tworzył performance audiowizualny, w którym wydobywanie i tłumienie poszczególnych instrumentów w naturalny sposób łączyła się z ich ukazywaniem i zasłanianiem, ale także z bardzo specyficzną grą światła padającego z różnych pomieszczeń pod różnymi kątami, z wędrującymi po ścianach cieniami muzyków. Pod koniec utworu nastąpił powolny powrót do początkowej, zamkniętej przestrzennej formuły i utwór ostatecznie zakończył się w całkowitej ciemności i zupełnej ciszy.

¹ Site-specific – dziedzina [sztuki](#) obejmująca dzieła sztuki stworzone z myślą o funkcjonowaniu w precyzyjnie określonym miejscu

² Bogusław Schaeffer i Marek Chołoniewski



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

Notacja graficzna

Kompozycja *Media* istnieje w postaci dwunastu niezależnych głosów instrumentalnych, bez kompletnej całościowej partytury obejmującej wszystkie partie. Wykonanie utworu odbywa się wg określonego planu czasowego ze ścisłą synchronizacją realizowanych jednocześnie dwunastu partii utworu. To co łączy wszystkie głosy to identyczna forma graficzna poszczególnych 23 bloków, w które wpisane są znaki graficzne realizowane wg podobnych zasad zależnych od indywidualnych decyzji poszczególnych wykonawców. Kompozytor zaznacza za pomocą koła/strzałki kierunek odczytu zgodny z ruchem wskazówek zegara. Znaki graficzne można podzielić na cztery grupy:

- wartości liczbowe 1 - 9
- oznaczenia słowne, sylabiczne, np. LI, i ...
- graficzne oznaczenia muzyczne, jak znaki *crescenda* lub *diminuenda*
- oznaczenia melizmatyczne sugerujące płynną realizację wysokości dźwięku
- pola czarne i białe wskazujące na diatoniczny lub chromatyczny charakter stosowanej skali
- strzałki oznaczające kierunek
- symbole abstrakcyjne realizowane dowolnie

Podczas wykonania następuje nałożenie indywidualnie realizowanych znaków graficznych w dwunastu partiach jednocześnie. Podczas wykonania utworu w Konsulacie Austriackim w pierwszej fazie wszystkie partie słyszane były na niskim poziomie głośności tworząc specyficzny, w miarę jednorodny ambient dźwiękowy. Dopiero podczas otwierania i zamykania pomieszczeń doszło do zmiany proporcji dynamicznych pomiędzy poszczególnymi partiami wprowadzając duże zróżnicowanie materiałowe, brzmieniowe, dynamiki poziomu głośności, ale także poziomu ekspresji wykonawczej.

Forma a przestrzeń

Zespół Muzyka Centrum Ensemble wśród wielu wykonań kompozycji *Media* przyjmował w większości przypadków zasadę ścisłej synchronizacji poszczególnych bloków z podobną interpretacją pojedynczych znaków graficznych wprowadzając tym samym monochromię interpretacji zarówno pod względem brzmieniowym, a także stosowaniu elementów teatralnych poszerzających w znacznym stopniu intermedialny wymiar wykonywanego utworu.³ W tym miejscu pojawia się pytanie na ile przestrzenna konstrukcja graficznego zapisu formy kompozycji pokrywa się z jego przestrzenną realizacją podczas opisywanego wykonania w Konsulacie Austriackim. Śledzenie partytury podczas wykonania, lub też podążanie za partyturą podczas odtwarzania nagrania utworu ukazuje walory i elementy bardzo nietypowe w zestawieniu z wszystkimi pozostałymi realizacjami utworu. Mamy do czynienia z dwiema matrycami przestrzennymi. Przestrzeń z rozmieszczonymi 23 blokami i przestrzeń architektoniczna pierwszego piętra Konsulatu Austriackiego, które istniały niezależnie. Poprzez wykonanie utworu uruchomiony został proces przenikania tych dwóch niezależnych matryc przestrzennych: graficznej, będącej topografią formalnego przebiegu utworu i jego konstrukcji czasowej oraz topograficzny (architektoniczny) plan realizacji partytury graficznej w określonej wielowarstwowej przestrzeni akustycznej. Takie nałożenie tych dwóch partytur byłoby specyficzną formą scenariusza realizacji utworu, czy też specyficznym archiwum jego jednostkowego wykonania.

Instalacja dźwiękowa

Otwieranie i zamykanie poszczególnych pomieszczeń wpływało w zasadniczy sposób na zmianę konstrukcji utworu, a przede wszystkim jego percepcję. Poliwersyjność kompozycji *Media* powiązana jest ściśle ze stosowaną przez kompozytora techniką *ponadparametrowego komponowania*⁴. Partytura składająca się z zestawu znaków graficznych realizowanych wg listy zdarzeń dźwiękowych w określonym porządku czasowym wypełnia 23 bloki, realizowane symultanicznie przez wszystkich muzyków w synchronie dotyczącym początków każdego bloku. Otwieranie i zamykanie poszczególnych pomieszczeń odbywało się w porządku czasowym, niezależnym od struktury wyjściowej poszczególnych partii. Forma otwarta partytury graficznej poddana została w ten sposób procesowi transformacji dynamiczno-wizualno-przestrzennej. Topografia pomieszczeń Konsulatu została wykorzystana jako matryca zmieniająca i transformująca oryginalną kompozycję. Poliwersyjność wynikająca z zapisu graficznego została podporządkowana nowemu porządkowi przestrzennemu, przy zachowaniu struktury formy otwartej utworu. Dotyczyło to zwłaszcza kolejnych wersji wykonania utworu w podobnych warunkach przestrzennych. Model nieliniowego odczytywania kompozycji graficznej w otwartym przestrzennie otoczeniu, składającym się z zamkniętych pomieszczeniach powiązanych ze sobą topograficznie i przenikających się wzajemnie akustycznie wprowadza jakości rzadko stosowane w przypadku

³ Należy w tym miejscu wspomnieć o parudziesięcioletnim dorobku zespołu Muzyka Centrum, który realizując od 1977 roku serię comiesięcznych koncertów koncentrował się w głównej mierze na formie otwartej, teatrze instrumentalnym, happeningach muzycznych realizując poza tradycyjnymi partyturami graficznymi, słownymi, a także manifesty twórcze. Tę tradycję podtrzymuje obecnie kolektyw GrupLab w serii koncertów Studia Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie.

⁴ Bogusław Schaeffer - Mały informator muzyki XX wieku, str. 193, PWM, Kraków, 1987

realizacji utworów muzycznych. Takie działania są bardziej typowe dla tworzenia przestrzennych instalacji dźwiękowych. Czy w takim razie tak należy traktować formę realizacji *Mediów* w Konsulacie Austriackim 10.06 1997 roku? Odpowiedź jest twierdząca, z zastrzeżeniem jednak, że takie rozumienie wykonania *Mediów* nie wyklucza i nie ogranicza percepcji czysto muzycznej.⁵

Podstawowym elementem formy instalacji, w tym instalacji dźwiękowej, jest uwzględnienie i odniesienie się do naturalnych elementów pomieszczenia/przestrzeni, w której budowana jest instalacja. Przestrzeń staje się immanentną składową dzieła sztuki. Rozmieszczenie muzyków w oddzielonych od siebie pomieszczeniach jest budowaniem instalacji dźwiękowej. Dodanie elementu dynamicznej zmiany parametrów otoczenia (otwieranie i zamykanie pomieszczeń przez dyrygentów/performerów), rozprzestrzeniania dźwięku stanowi część akustycznej immersji⁶. Muzycy wykonujący utwór są źródłem dźwięku, stają się niejako obiektami dźwiękowymi, których głośność (także poziom tłumienia wyższych częstotliwości) jest interaktywnie sterowany podczas wykonania. Można sobie wyobrazić instalacyjną wersję utworu, w którym spacerująca publiczność otwiera i zamyka pomieszczenia stając się częścią interaktywnej instalacji dźwiękowej. W takiej wersji *Media* stanowiłyby materiał dźwiękowy instalacji, albo nawet stałyby się interaktywną akustyczną przestrzenną instalacją dźwiękową.⁷ Projektowanie nieliniarnego w czasie procesu realizacji formy otwartej na bazie permutującej partytury graficznej kompozycji wykonywanej na modularnej scenie z aktywnym udziałem publiczności stanowi bardzo nietypowy i rozwojowy model wykonywania utworu muzycznego⁸.

Teatr szkatułkowy i mix

Otwarta forma utworu synchronizowana jest z jego przestrzenną formą utworu. Zamknięta wielokomorowa przestrzeń funkcjonuje na zasadzie „szkatułkowego teatru muzycznego”, którego akustyczna struktura projektowana jest na żywo poprzez zmianę proporcji dynamicznych, a także parametrów akustycznych otwieranych i zamykanych pomieszczeń. Scena tak budowana staje się częścią koncepcji metainstrumentu, w którym wielowarstwowa i wielokomorowa bryła architektoniczna korzysta ze zjawiska zmiennego rezonansu fali dźwiękowej, wędrującej i nakładającej się na kolejne bliskie i dalekie odbicia.

Zmiana poziomów głośności poszczególnych instrumentów zespołu kameralnego poprzez tłumienie i eksponowanie nasuwa analogię do procesu studyjnego miksowania wielokanałowego nagrania utworu. Kompozytor z koordynatorem występują w roli dwóch dyrygentów i reżyserów dźwięku zarazem miksujących na żywo poszczególne partie kompozycji. Proces studyjnego montażu odbywa się zwykle w formie wielu sesji, natomiast dynamiczne miksowanie podczas koncertu typowe dla rozbudowanego nagłośnienia połączonego z transmisją koncertu.

Ambisoniczność i akuzmatyka

Warto w tym miejscu przyrzeć się zależnościom czasowo-przestrzennym utworu realizowanego w tak zaprojektowanej sali koncertowej. Otwarta struktura formalna utworu powiązana jest ściśle z jego warstwą przestrzenno-dynamiczną, gdzie głośność poszczególnych

⁵ Na ogół wykonania utworów muzycznych dalekie są od formy instalacji dźwiękowej. Jednak przyglądając się bliżej wielu projektom przynależącym do sztuki dźwiękowej, sztuki intermedialnej, mixed media, sztuki mediów i komunikacji właśnie takie działania traktowane są jako typowe w organizacji mediów w określonej przestrzeni.

⁶ Immersyjność – proces zanurzania albo pochłaniania osoby przez rzeczywistość elektroniczną

⁷ Takie wykonanie przewidywane jest w serii koncertów GrupLabu SME AMuz w Krakowie

⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć o projekcie *Winzig* Manosa Tsangarisa realizowanego w wielu przylegających do siebie podziemiach Goethe-Institut w Krakowie w ramach Festiwalu Audio Art w 1996 r. - www.audio.art.pl

partii instrumentalnych, a więc zmieniające się proporcje dynamiczne wykonywanego utworu jest ściśle powiązana ze zmieniającą się w czasie koncepcją sceny, a więc scenografią. Patrząc z oddalenia, niejako z zewnętrznej perspektywy, widać wyraźnie, że znajdujemy się w środku przestrzeni, będącej *per analogiam*, audiowizualnym systemem recepcyjnym, którego zmieniające się walory akustyczne wykorzystujące zmienny rezonans wielokrotnych przestrzeni akustycznych zbliżony jest do współczesnych systemów ambisonicznych, dających możliwość budowania zmiennych rezonansowo brył architektonicznych.

Realizacja *Mediów* wprowadza i przenosi na grunt kameralnej muzyki instrumentalnej elementy immanentnie powiązane z koncertowymi akuzmatycznymi realizacjami muzyki elektroakustycznej. Akuzmatyka powiązana z procesem postrzegania niewidocznego źródła dźwięku jest elementem naturalnie występującym w klasycznej formie muzyki elektroakustycznej, bez udziału żywego wykonawcy na scenie. Równie ważnym składnikiem muzyki elektroakustycznej w jej klasycznych realizacjach jest kreowanie na żywo przestrzennej dystrybucji dźwięku wysyłanego poprzez wielokanałowy system głośnikowy (orkiestra głośników). Realizacja *Mediów* B. Schaeffera podczas koncertu w Konsulacie Austriackim jest bardzo zbliżona do tej koncepcji. Zamiast głośników mamy do czynienia z modułarnym wielokomorowym systemem akustycznym, powiązanych ze sobą pomieszczeń, z których płyną strumienie dźwięków instrumentalnych naprzemiennie niewidocznych i słabosłyszalnych lub też eksponowanych zarówno w warstwie wizualnej jak i audialnej. Ciemność i pojawiające się ruchome obrazy grających w różnych miejscach muzyków tworzą specyficzny teatr muzyczny z ruchomą scenografią, formę audiowizualną z odniesieniami do bardzo różnych praktyk stosowanych w różnych dziedzinach sztuki współczesnej.

Twórczość Bogusława Schaeffera jest ogromna i bardzo wielostronna, od muzyki, poprzez literaturę, teorię muzyki i grafikę. W związku z tym można by odnieść wrażenie, że realizacja *Mediów* w Konsulacie Austriackim jest jednym z wielu typowych wykonań twórczości kompozytora. Elementy instalacji dźwiękowej, procesy dopełnianie, uzupełniania, czy też tworzenia zintegrowanego języka intermedialnego jest zjawiskiem rzadziej występującym w jego twórczości. Realizacja *Mediów* w Konsulacie Austriackim w ramach festiwalu jego twórczości w dniu 10 czerwca 1997 roku stanowi przypadek szczególny i niezwykle oryginalny i wyznacza nowy model dzieła interdyscyplinarnego.