

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Paweł Malinowski

**Realizacja koncepcji teatru instrumentalistów
w kompozycji *through the youth of these things***

Opis artystycznej pracy doktorskiej
w ramach nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Wojciech Widłak
promotor pomocniczy: dr hab. Piotr Peszat

Kraków 2023

Wstęp	5
I Perspektywa artystyczna. Doświadczenie pracy z zespołem instrumentalnym	10
I.1. <i>And it rose and it fell and pulsed like a wave</i>	12
I.2. <i>Imaginarium Polkolor</i>	14
I.3. Biblioteka dźwiękowa.....	17
I.4. <i>declined/restored\elapsed</i>	20
II Droga do teatru instrumentalistów	22
II.1. Gatunek: Problem definicji	22
II.2. Założenia.....	28
II.3. Obszary oddziaływania	29
II.3.1. Scenografia dźwiękowa – warstwa wizualna i przestrzenna	29
II.3.2. Atmosfera – kształtowanie materiału muzycznego	35
II.3.3. (Nie)obecność – interakcje muzyków z przestrzenią.....	46
II.3.4. Polifoniczność – strategie pracy z formą i prowadzenia narracji	51
II.4. Koncepcja „teatru instrumentalistów”	58
III Realizacja koncepcji	61
<i>through the youth of these things</i> – informacje o utworze	61
III.1. Założenia estetyczne	63
III.1.1. Młodość przedmiotów	63
III.1.2. Wyrażenie melancholii	65
III.1.3. Odczuwanie końca	68
III.2. Forma i narracja	70
III.2.1. Linearność.....	70
III.2.2. Czas.....	71
III.2.3. Polifoniczność.....	80
III.3. Warstwa wizualna i przestrzenna	84

III.4. (Nie)obecność wykonawców.....	86
III.5. Materiał muzyczny i dźwiękowość	93
Zakończenie.....	131
Podziękowania	135
Bibliografia	136
Spis tabel.....	146
Spis rycin	147
Spis przykładów nutowych.....	148
Spis przykładów dźwiękowych.....	150
Streszczenie	151

Wstęp

Niniejszy tekst stanowi opis kompozycji *through the youth of these things* przeznaczonej na zespół instrumentalny, obiekty i elektronikę, napisanej z myślą o Orkiestrze Muzyki Nowej i jej dyrygencie Szymonie Bywalcu. Jest również próbą przedstawienia drogi twórczej: od pierwszych koncepcji, poprzez etap opracowania założeń – metody działania podczas komponowania – na zagadnieniach związanych ze scenicznością i teraźniejszością wykonania kończąc.

Proponowana metoda teatru instrumentalistów, towarzysząca powstawaniu kompozycji *through the youth of these things* odwołuje się do postrzegania doświadczenia Nowej Muzyki przez pryzmat wykonawstwa, a także jest propozycją kreowania opowieści z uwzględnieniem praktyki kompozytorskiej, w której to dźwięk jest głównym punktem odniesienia, lecz jednocześnie uwzględnia współczesne koncepcje teatralne.

Stan badań

Specyfika przyjętej perspektywy artystycznej łączącej doświadczenie przedstawienia z praktyką kompozytorską wymagała badań zarówno w zakresie teatru, kompozycji – szczególnie jej obszaru związanego z zaangażowaniem środków teatralnych, a także procesów muzykalizacji w teatrze.

Popularność wprowadzonego przez Hansa-Thiesa Lehmana pojęcia teatru postdramatycznego ¹ wpłynęła na szeroką dostępną literaturę przedmiotu poświęconą nurtowi teatru, w którym tekst dramatyczny nie stanowi najważniejszego środka wyrazu. Wśród najnowszych pozycji warto wspomnieć o serii wydawniczej Methuen Drama, której poszczególne tomy badają związki

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (tłum.), Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

teatru postdramatycznego z zagadnieniami problemowymi m.in. politycznością², formą³, czy poszerzają perspektywę o kulturę pozaeuropejską⁴.

Jednocześnie muzyczność teatru postdramatycznego wzbudziła zainteresowanie muzykologów i twórców. Jednym z najważniejszych zapisów są tutaj przede wszystkim wydane w Polsce pisma Heinera Goebbelsa⁵. Do istotnych źródeł należy także badająca związki narracji muzycznej i teatru postdramatycznego w kontekście własnej twórczości kompozytorskiej praca Rity Mačiliūnaitė-Dočkuvienė⁶. Temat ten poruszał szeroko także Mladen Ovadija, w publikacji przewrotnie odnoszącej się do dramaturgii dźwięku w teatrze postdramatycznym⁷.

Teksty te zwróciły moją uwagę na problematykę gatunku i szerokie rozumienie dźwiękowości w sztukach teatralnych – m.in. kwestię formułowania pojęć obecności i wieloaspektowo rozumianej polifonii.

Teatr muzyczny jest tematem przekrojowej publikacji Erica Salzmana i Thomasa Désiego, *The New Music Theater*⁸, uwzględniającej perspektywę historyczną, w tym m.in. *azione musicale*, Luciana Beria, teatr instrumentalny Mauricio Kagela, muzykę widoczną Dietera Schnebela czy teatralne koncepcje Karlheinz Stockhausena, a także twórczość sceniczną Helmuta Lachenmanna, Wolfganga Rihma czy Salvatore'a Sciarrina i in.

² *Postdramatic Theatre and Political*, Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll, Steve Giles (red.), Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, London-New York 2013.

³ *Postdramatic Theatre and Form*, Michael Shane Boyle, Matt Cornish, Brandon Woolf (red.), Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, London-New York 2021.

⁴ A. Sengupta *Postdramatic Theatre and India. Theatre-Making since the 1990s*. Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, London-New York 2023.

⁵ H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunswerk*, Lukáš Jirůčka (wybór i wstęp), Korporacja Ha!art, Kraków 2015

⁶ R. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, *Muzikinės naracijų komponavimo būdai postdraminiame teatre*, dysertacja doktorska, Lietuvos Muzikos Ir Teatro Akademija, Vilnius 2017.

⁷ M. Ovadija, *Dramaturgy of Sound in The Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca 2013 (wyd. eBook).

⁸ E. Salzman, T. Dési, *The Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Z perspektywy praktyki kompozytorskiej niezwykle istotny wkład w opisanie procesów teatralizacji Nowej Muzyki wnieśli David Roesner i Matthias Rebstock, formułując pojęcie teatru skomponowanego (ang. *Composed Theatre*)⁹.

Badania te są ciągle poszerzane przez działający pod kierownictwem Roesnera międzynarodowy zespół badawczy *The Sound of Theatre. Musical and Acoustemological Approaches to Contemporary Performance Practice in an International Context*¹⁰, w ramach którego rozwijany jest m.in. cykl podcastów *Staging Sound. Reflecting theatre music and sound design*¹¹.

Do koncepcji teatru skomponowanego odnosi się także publikacja Kenta Olofssona *Composing the Performance*¹². To wielowątkowy zapis strategii kompozytorskich adaptowanych w przedstawieniach scenicznych, dla których punktem wyjścia jest sztuka radiowa¹³. Sformułowane w niej idee scenografii dźwiękowej bezpośrednio wpłynęły na twórcze koncepcje opisywanego utworu *through the youth of these things*, a także stały się impulsem do zgłębienia dostępnej literatury przedmiotu właśnie z zakresu scenografii dźwiękowej, m.in. Mareike Dobewall, Davida Roesnera, Johannes Birringera.

Dalsze poszukiwania twórcze wymagały także odniesienia się do dostępnej literatury dotyczącej atmosfery i aury (m.in. koncepcji Gernota Böhmego, Hermanna Schmitza), w tym również publikacji bezpośrednio łączącej atmosferę i muzykę (szczególnie przekrojowych artykułów Friedlind Riedel i Monty'ego Adkinsa).

Performatywne zaangażowanie muzyków powiązane zostało z doświadczeniem *obecności* w sztukach teatralnych, pojęciem sformułowanym przez Erikę Fischer-

⁹ *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, M. Rebstock, D. Roenser (red.), Intellect, Bristol/Chicago 2012.

¹⁰ https://www.en.cas.uni-muenchen.de/research_groups/current_rg/rg_roesner/index.html, dost. 20.09.2023.

¹¹ <https://stagingsound.podigee.io>, dost. 20.09.2023.

¹² K. Olofsson, *Composing the Performance, An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermediate theatre*, Lund University, Lund 2018.

¹³ *Ibid.*, s. 7.

Lichte¹⁴. Do jej tekstów, na płaszczyźnie muzykologii odnosi Weroniki Nowak¹⁵, która redefiniuje koncepcję przestrzeni performatywnej Fischer-Lichte pisząc o twórczości scenicznej Luciana Beria. Badania te zostały zestawione z przewrotną koncepcją estetyki nieobecności Heinera Goebbelsa¹⁶.

Praca nad tkanką dźwiękową utworu wymagała sięgnięcia po specjalistyczną literaturę z zakresu technik wydobywania dźwięków na instrumentach. Pozamuzyczny kontekst kompozycji zaś do literatury związanej z nurtem autoetnograficznym i poezji.

Metodologia

Droga do metody pracy nad kompozycją *through the youth of these things* opierała się z jednej strony na formułowaniu teoretycznych założeń w oparciu o dostępną literaturę, ale przede wszystkim bazowała na doświadczeniu twórczym. Pierwsze próby połączenia elementów teatralnych z wykonawstwem instrumentalnym, performatywnej roli perkusji, wykorzystania obiektów, a także warstwy wideo podejmowałem jeszcze podczas studiów z kompozycji w latach 2014-2019.

Zasadniczą pracę nad partyturą poprzedzało skomponowanie utworów na zróżnicowane konfiguracje obsadowe (od solowych po orkiestrowe), zarówno akustycznych, jak i intensywnie wykorzystujących media elektroniczne i środki teatralne. W oparciu o te doświadczenia sformułowano założenia koncepcji pracy nad partyturą.

Jednocześnie w ramach projektu badawczego z muzykami Orkiestry Muzyki Nowej zrealizowano nagrania próbek dźwiękowych nieharmonicznych rozszerzonych technik wydobywania dźwięku. Elementy zakomponowanych w ten sposób faktur pozwoliły stworzyć komputerowy szkic omawianej kompozycji.

¹⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (tłum.), Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

¹⁵ W. Nowak, «*Outis*» i «*Cronaca del Luogo*» Luciana Beria w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopicznej, dysertacja doktorska, UAM, Poznań 2019.

¹⁶ H. Goebbels, *Estetyka nieobecności. Jak to się wszystko zaczęło*, Anna R. Burzyńska (tłum.) [w:] H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, op. cit., s. 203-214.

Utwór *through the youth of these things* zanotowany został w postaci partytury, w której zawarto wskazówki wykonawcze. Wyróżniono w nim trzy części (I, II, III). W niniejszym tekście pojęcia: **część** i **ogniwo** stosowane są zamiennie i równorzędnie.

Pojawiające się w pracy pojęcie „Nowa Muzyka”, rozumiane jako awangardowy nurt muzyki współczesnej wywodzący się z filozofii T.W. Adorna, pisane jest wielkimi literami.

Struktura pracy

Opis składa się z **trzech głównych części**, które poprzedzone zostały wstępem i skonkludowane zakończeniem.

Pierwsza – *Perspektywa artystyczna* ukazuje proces formułowania głównych założeń pracy nad utworem *through the youth of these things*. Na wybranych przykładach opisano doświadczenia pracy z zespołem instrumentalnym.

Druga – *Droga do teatru instrumentalistów* porusza problematykę gatunku opisywanej kompozycji i cztery główne obszary oddziaływania formułowanej koncepcji. Część skonkludowana została głównymi założeniami koncepcji teatru instrumentalistów.

Trzecia – *Realizacja koncepcji* stanowi szczegółową analizę opisywanego utworu. Punktem wyjścia są trzy główne kategorie estetyczne: *młodość przedmiotów*, *wyrażanie melancholii* i *odczuwanie końca*, które zdeterminowały uczuciową warstwę kompozycji. W kolejnych rozdziałach opisano formę i narrację utworu, jego warstwę wizualną, specyfikę obecności instrumentalistów w przestrzeni scenicznej. Część tę zamyka rozdział poświęcony dźwiękowości i materiałowi muzycznemu opisywanego utworu.

I Perspektywa artystyczna. Doświadczenie pracy z zespołem instrumentalnym

Droga do sformułowania metody pracy nad utworem, który stanowi przedmiot niniejszego opisu, związana jest z perspektywą mojej pracy kompozytorskiej, głównie z zespołami instrumentalnymi. We wcześniejszych latach, fascynacja postulowaną przez Harry'ego Lehmana koncepcją „zwrotu treściowo-estetycznego”¹⁷, wpłynęła na indywidualne poszukiwania możliwych form ekspresji pozamuzycznej: wykorzystania ruchu, gestów, warstwy wideo. Dzisiaj, z perspektywy czasu, tezy te wydają się zbyt mocno artykułować znaczenie cyfrowych instrumentów i mediów elektronicznych, a także conceptualnego wymiaru nowej muzyki. Szczególnie po doświadczeniu izolacji pandemii możemy mówić o technologicznym przesycie transmisji i poczuciu tęsknoty za akustycznym dźwiękiem, ciszą i wspólnotowym doświadczeniu koncertu. Warto jednak zwrócić uwagę na istotne wartości filozoficzne założeń Lehmana, które bezpośrednio wpłynęły na moje dalsze poszukiwania badawcze:

- Po pierwsze – zwrócenie uwagi na wspólną płaszczyznę komunikacji pomiędzy twórcą i odbiorcą poprzez odniesienie się do pozamuzycznej rzeczywistości¹⁸.
- Po drugie – wskazanie na konsekwencje wynikające z postępu technologicznego: m.in. możliwości próbkowania dźwięku i wykorzystywania go w procesie komponowania¹⁹.

Świadomość tych idei doprowadziła mnie do sformułowania wstępnych pytań badawczych. Po znakach strzałek wskazano główne obszary, które zostały omówione w dalszej części pracy w oparciu o dostępną literaturę.

¹⁷ H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Monika Pasiiecznik (tłum.), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, wyd. eBook.

¹⁸ Idem. *Avant-garde Today—A Historical Model of the Modern Arts*, <https://www.youtube.com/watch?v=V2QkwZELXzg>, 36:29-37:09 dost. 13.09.2023,

¹⁹ Zob. *ePlayer* [w:] Idem, *Rewolucja cyfrowa w muzyce...*, op. cit.

- Jaka jest rola wykonania na żywo? Dlaczego to, co ulotne, „stające się” wpływa na zmianę odbioru? Czy muzyka elektroniczna pozwala oddać wszystkie poszukiwane jakości? → **(nie)obecność, atmosfera**
- Jak performans i teatr postdramatyczny wpłynęły na oderwanie od teatru klasycznej narracji, kreacji postaci, pracy z tekstem? → **gatunek, (nie)obecność, polifoniczność**
- Czy to ciągle utwór muzyczny? Specyfika i ograniczenia wykonawstwa i praktyki muzycznej. → **gatunek**
- Jak buduje się narrację bez tekstu? Czy to szansa dla materiału muzycznego? → **gatunek, atmosfera**
- Jak planuje się przestrzeń? Czym jest scenografia dźwiękowa? → **scenografia dźwiękowa, (nie)obecność**
- W jaki sposób zakomponowana przestrzeń i zdarzenia dziejące się w niej wpływają na muzyków? → **(nie)obecność**

Wewnętrzna potrzeba „opowiadania historii” za pomocą dźwięku, wpłynęła na moje zainteresowania związane z praktykami teatralnymi, w tym szczególnie koncepcjami silnie powiązаныmi z dźwiękowością: teatrem skomponowanym (*Composed Theater*) i teatrem postdramatycznym, który przeciwstawia się prymatowi tekstu dramatycznego.

Niezależnie od tych rozważań, poszukiwałem sposobów oderwania się od ścisłego konceptualnego związku z materiałem muzycznym i od kryterium jego doboru w kontekście powiązań treściowych. W ten sposób zacząłem intuicyjnie odkrywać koncepcje aury i atmosfery i operować nimi w kontekście konstruowania tkanki dźwiękowej. Jednocześnie istotne było oparcie się na następujących parametrach charakterystycznych dla praktyki kompozytorskiej: partyturowej notacji, pracy z muzykami, wiodącej roli dźwięku.

Idee te zostały poddane refleksji w procesie twórczym. W kolejnych rozdziałach zostaną syntetycznie omówione cztery projekty artystyczne zrealizowane podczas studiów w Szkole Doktorskiej. Doświadczenia zdobyte podczas pracy nad nimi, doprowadziły mnie do wytypowania – jeszcze wówczas intuicyjnie – głównych obszarów badań. Choć pewne elementy opisanych poniżej strategii przewijały się już we wcześniejszych kompozycjach, to praca nad opisywanymi tu projektami

została zaplanowana jako proces, podczas którego poszczególne pomysły i strategie (np. w opartym na dźwięku elektronicznym, scenografii dźwiękowej i obiektach utworze *Imaginarium Polkolor*), zostały zweryfikowane w praktyce artystycznej i wyznaczyły główne założenia pracy nad kompozycją *through the youth of these things*.

I.1. *And it rose and it fell and pulsed like a wave*

Utwór powstał na przełomie lat 2019/20 dzięki aktywnemu zaangażowaniu muzyków Duo Van Vliet – Rafała Łuca i Iana Andersona, którym jest dedykowany. Obsadę stanowią altówka i akordeon, poszerzone o dźwięki elektroniczne i opcjonalną – przygotowaną w oparciu o nagrania Konrada Żukowskiego – warstwę wideo. Metodę pracy stanowił kilkietapowy proces. Pierwsze spotkanie poświęcone było rozmowom, wzajemnemu słuchaniu i eksperymentom. Wspólny dialog sprzyjał wypracowaniu satysfakcjonującej sytuacji performatywnej. W dalszych etapach, kolejne szkice partytury i pomysły brzmieniowe były komentowane przez instrumentalistów i rewidowane na bieżąco. W ramach wspólnych doświadczeń wypracowano następujące rozwiązania materiałowe i wykonawcze:

- unifikację brzmieniową altówki i akordeonu z warstwą elektroniczną poprzez pracę z nagraniami instrumentalnymi z prób; elektronika w wielu fragmentach stanowi delikatnie odstrajany, dźwiękowy *powidok*;
- podczas premierowego wykonania za wykonawcami umieszczono ekran, na którym wyświetlana jest warstwa wideo; pełni ona funkcję scenograficzną i umożliwia wytworzenie podobnej sytuacji scenicznej niezależnie od miejsca, w której kompozycja jest prezentowana²⁰;

²⁰ Dotychczas utwór zaprezentowany został w zabytkowych wnętrzach kościoła św. Katarzyny w Krakowie, w neutralnej przestrzeni galeryjnej wrocławskiego IP Studio oraz w sali Klubu Poczta Główna w Krakowie.

- wprowadzenie w partii altówki procesu przestrajania instrumentu i osadzenie go w kontekście narracji kompozycji²¹, a także transformacja brzmieniowa poprzez zastosowanie odwróconego smyczka i równolegle przesuwanych akordów; partia akordeonu oparta została na złożeniach akordów *unisono* w obu manuałach.



Ryc. 1 *And it rose and it fell and pulsed like a wave*, widok ustawienia scenicznego

00:08:08.00

168 rit.

EL. (L)

VI.

Acc.

ff *f* *mf* *p* *mf* *ff*

detune *vib* *detune*

III IV

00:08:08.00

The image shows a musical score for three staves: EL. (L), VI., and Acc. The EL. (L) staff has a tempo marking 'rit.' and a circled '168'. The VI. staff has dynamic markings *ff*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, and *ff*, and performance instructions 'detune', 'vib', and 'detune' with Roman numerals I, III, and IV. The Acc. staff has a circled '00:08:08.00' at the end. The score is in 4/4 time and spans measures 168 to 170.

Przykł. 1. *And it rose and it fell and pulsed like a wave*, partytura, t. 168-170. Widoczne zakomponowane przestrajanie (*detune*) partii altówki.

²¹ Zabieg ten pojawia się ponownie w kompozycji *through the youth of these things*, zob. przykł. 21, s. 115.

I.2. *Imaginarium Polkolor*

Kompozycja została zrealizowana w roku 2020, w większości podczas pandemicznej izolacji, a elementy sceniczne zaplanowane zostały z uwzględnieniem specyfiki premiery *online* w formie dokumentacji wideo. Przeznaczona jest dla trzech wykonawców, elektronikę i projekcję wideo na żywo i powstała z myślą o wrocławskim zespole Ensemble Kompopolex, specjalizującym się w realizacji kompozycji elektroakustycznych i performatywnych. Muzycy sami o sobie piszą następująco:

Wykonują utwory zaangażowane i angażujące, często porzucają swoje instrumenty na rzecz kabli, keyboardów, tańca i śpiewu²².

Praca nad utworem pozwoliła mi na eksperymenty w zakresie następujących parametrów:

- zrezygnowano z tradycyjnych instrumentów akustycznych, pozostawiając jedynie obiekty ²³ i dźwięk elektroniczny; umożliwiło to twórcze skoncentrowanie się na relacji pomiędzy obiektami i wykonawcą, a także dźwiękowością przedmiotów w kontekście amplifikacji i wykorzystania mediów elektronicznych;
- kompozycja również powstawała w kilkietapowym procesie – podczas pierwszych prób z zespołem sięgnięto po uproszczoną notację tekstową – pozwalającą na swobodne eksperymenty z ruchem i gestem muzyków; z czasem dodano szczegóły i niuansy w warstwie dźwiękowej oraz doprecyzowano zapis;
- elementy teatralne zostały skonsultowane z Joanną Bednarczyk, reżyserką, autorką adaptacji i dramatów;
- czas w utworze oparto na przeplatanych segmentach miarowych i *ad libitum*, w których intensyfikowana jest gra na obiektach (przykł. 2); podobna organizacja czasu pojawia się w pierwszej części *through the youth of these things*;

²² <http://www.kompopolex.pl/ensemble.php>, dost. 13.09.2023.

²³ Jedynym tradycyjnym instrumentem w kompozycji jest leżąca w przestrzeni scenicznej, obsługiwana wspólnie przez wykonawców gitara elektryczna.

- sięgnięcie po dźwięki samplowane i przetwarzane elektronicznie obiekty, w połączeniu z ograniczonym, przetworzonym i poszatkokowanym tekstem²⁴ wpłynęły na dalszy rozwój myślenia o atmosferze w kontekście materiału dźwiękowego;
- zastosowano podział na trzy przestrzenie sceniczne (1-3, zob. Ryc. 2), przypisane poszczególnym ogniowom formy kompozycji: muzycy zaczynają utwór oddzieleni półprzezroczystą tkaniną (1), za którą wyświetlane są obrazy z kamery na żywo, z czasem przestrzeń ta ulega przeobrażeniom, a w kolejnych ogniowach utworu muzycy zbliżają się w kierunku odbiorców (2, 3).

Praca w małej obsadzie, w której muzykom przeznaczane są jednocześnie skomplikowane przebiegi rytmiczne, fragmenty wymagające niuansowania brzmieniowego obiektów, a także elementy choreograficzne i teatralne – wpłynęła na moją świadomość problemów związanych z realizacją utworów przy ograniczonych możliwościach produkcyjnych. Biorąc pod uwagę ogromne doświadczenie muzyków Ensemble Kompopolex w zakresie wykonawstwa skomplikowanych technicznie utworów, zdałem sobie sprawę, że niemożliwe jest przełożenie tak szerokiego zaangażowania wykonawców na większe obsady. Jednocześnie narastało we mnie poczucie niedosytu brzmieniowego spowodowanego brakiem akustycznych instrumentów.

Technologiczna złożoność i konieczność zaangażowania znaczącej przestrzeni do wykonania utworu, ogranicza możliwości jego prezentacji na żywo, szczególnie w kontekście szerszego programu koncertowego. Świadomość ta stała się paradoksalnie inspiracją podczas formułowania założeń kompozycji *through the youth of these things*. Pozwoliła mi dostrzec znaczenie dźwiękowości w tworzeniu atmosfery, a także narracyjny potencjał obiektów i elementów scenografii dźwiękowej. Była impulsem do dalszego poszukiwania możliwości performatywnego zaangażowania muzyków, z uwzględnieniem ich praktyki instrumentalnej, a także w miarę możliwości – ograniczenia technicznego skomplikowania przyszłego utworu.

²⁴ Czytane fragmenty *Wojny i Pokoju* L. Tołstoja zostały nagrane przez Monikę Frajczyk.

ad libitum 30" ca.

65

Cam. 1

Amp.

Perf. 1

Perf. 2

Perf. 3

MIC 3 ON/MIKROFON 3 WL.

GAFFA TAPE/TASMA IZOLACYJNA/
PCV TUBES/RURY PCV

remove all objects from your table;
have the MIDI controller prepared near to you/
usuń wszystkie przedmioty ze swojego stołika;
miej kontroler MIDI przygotowaną blisko siebie

stick the tubes to the table/
przyklej rury do stołika

CAMERA 1/
KAMERA 1

walk up to P3/
podejdz do P3

take the camera 1/
weź kamerę

P3 face close-up/
zbliżenie na twarz P3

zoom out; walk up to P1/
oddalenie; podejdz do P1

stare into P2's camera (turn you head)/
popatrz w kamerę (obróć głowę) P2

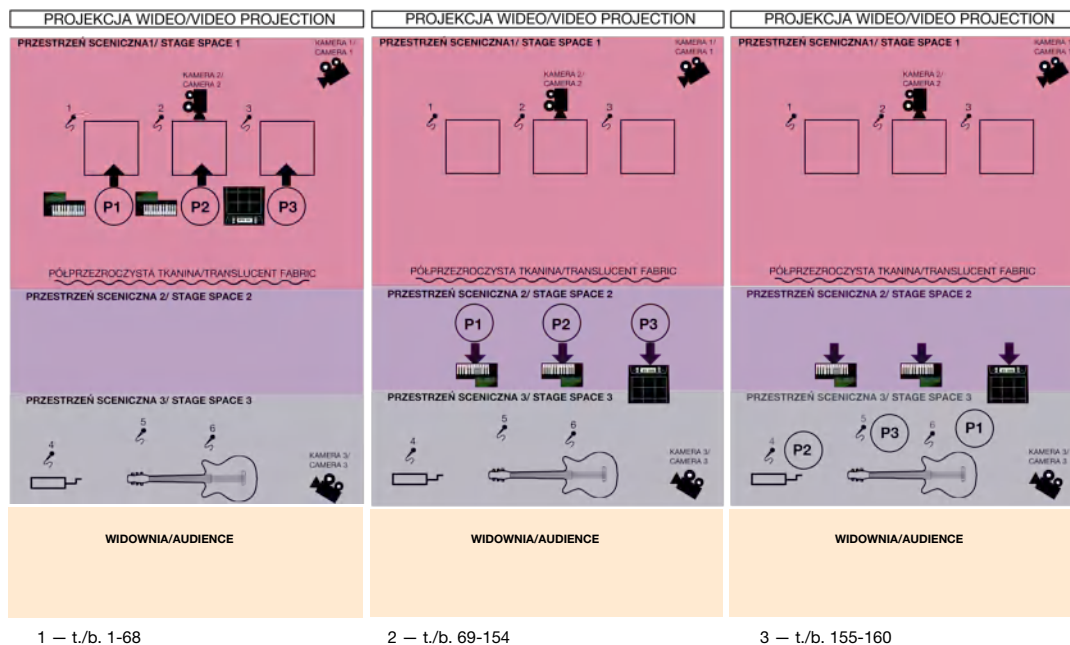
remove all objects from your table;
prepare SPD-SX to change its place/
usuń wszystkie przedmioty ze swojego stołika
przygotuj SPD-SX do zmiany położenia

$\#=60$

f

16

Przykł. 2. *Imaginarium Polkolor*, partytura t. 65. Fragment *ad libitum*, przerywany zapisaną w precyzyjnym rytmie sekwencją 3. wykonawcy



Ryc. 2. *Imaginarium Polkolor*, trzy ustawienia sceniczne

I.3. Biblioteka dźwiękowa²⁵

Mając na uwadze przygotowania do pracy nad partyturą utworu doktorskiego, a także potrzebę eksploracji dźwięku instrumentów akustycznych – w ramach projektu artystyczno-badawczego, w sierpniu 2020 r. – zrealizowano sesję nagraniową z Orkiestrą Muzyki Nowej prowadzoną przez Szymona Bywalca. Celem nagrań było zarejestrowanie próbek nieharmonicznych dźwięków instrumentalnych – zarówno statycznych brzmień, jak i złożonych faktur, z myślą o autorskiej bibliotece wspierającej proces komponowania. Stworzono ją na gruncie następujących założeń:

- wyznaczono pięć głównych kategorii typów brzmień, w oparciu o kategoryzację faktur dźwiękowych Helmuta Lachenmanna²⁶, który dzielił je na: 1. – kadencyjne, 2. – kolorystyczne, 3.– fluktuacyjne, 4. – fakturalne²⁷, 5. – strukturalne;
- partyturę do nagrań przeznaczono na pojedynczą obsadę instrumentów dętych drewnianych, blaszanych, perkusję, fortepian, harfę i kwintet smyczkowy;
- pracę nad materiałami rozpoczęto od skategoryzowania możliwych rozszerzonych technik wydobycia dźwięku możliwych dla każdego z instrumentów;
- założono, że próbki te nie będą pełnić funkcji artystycznej (nie są to fragmenty utworów), a jedynie umożliwić budowanie złożonych konstrukcji dźwiękowych podczas eksperymentów realizowanych z wykorzystaniem komputerowych stacji roboczych (ang. *Digital Audio Workstation*);

²⁵ Biblioteka została szczegółowo opisana w referacie *Projekt badawczy: Cyfrowe narzędzie wspierające proces kompozycji na zespół instrumentalny* wygłoszonym w październiku 2022 r. podczas Międzynarodowej Konferencji „Strefa” w Akademii Muzycznej w Krakowie.

²⁶ Helmut Lachenmann, *Sound Types of New Music*, Hans Thomalla (tłum. na j. angielski), <https://germanphilosophy.files.wordpress.com/2017/10/lachenmann-sound-types.pdf>, dost. 13.09.2023.

²⁷ Lachenmann używa niemieckiego terminu *Texturklang*, Ibid., dost. 13.09.2023.

- W rezultacie, powstało ok. 150 próbek o zróżnicowanej dynamice i technice wydobywania dźwięku, przeznaczone na obsady od solowych instrumentów do zespołu *tutti*.

Znaczącym aspektem pracy nad nagraniami próbek, było także poznanie muzyków Orkiestry Muzyki Nowej, wsłuchanie się w możliwości brzmieniowe zespołu, wstępne wytyczenie możliwych granic wykonawczych. Omawiana biblioteka funkcjonuje nie tylko jako repozytorium plików dźwiękowych, ale także jako wirtualny instrument (ang. VST) w środowisku Native Instruments Kontakt, który z myślą o tym projekcie został zaprogramowany przez Rafała Ryterskiego.

The image displays a musical score for sample E2, featuring 14 staves for various instruments. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes dynamic markings such as *f poss.* and performance instructions like "buzz...", "lastra drop the lower edge while bowing", and "whistle down". The score is marked with a circled "E2" and a "110" tempo marking. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks.

Przykł. 3. Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka E2

Musical score for measures 150-154. The score is divided into two systems, each starting with a *rit.* (ritardando) marking. The instruments and parts include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Flute 1 starts with a circled '1' and a *p* dynamic. Flute 2 has a *f poss.* dynamic.
- Woodwinds:** Oboe 1 and 2, Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon.
- Brass:** Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, and Tuba.
- Percussion:** Percussion 1 and 2. Perc 1 includes a *pppp* dynamic and instructions for *Suspended Cymbal (bowed)* and *Bass Drum (Superball)*. Perc 2 includes a *f poss.* dynamic and instructions for *side drum, prepare superball* and *slow circular movement through membrane with superball*.
- Other Instruments:** Harp (Hp.) with the instruction *whistle down, very slowly*.
- Strings:** Violins 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, Viola 1 and 2, Violoncello 1 and 2, and Double Basses 1 and 2.

The score features various dynamic markings such as *p*, *f*, *f poss.*, *pp*, and *pppp*. Performance instructions include *rit.*, *whistle down, very slowly*, and specific techniques for the suspended cymbal and bass drum. The score is written in a standard musical notation with stems and beams.

Przykł. 4 *declined/restored**elapsed*, partytura t. 150-154 - zastosowanie próbki E2 (przykł. 3)

I.4. *declined/restored\elaped*

Opisana powyżej biblioteka dźwiękowa wpłynęła na kompozycję *declined/restored\elaped* na małą orkiestrę (2020/21)²⁸, przeznaczoną dla muzyków London Philharmonic Orchestra i stypendystów Foyle Future Firsts²⁹. Aktywny udział wybitnych instrumentalistów w pracy nad utworem, poprzedzony sesjami warsztatowymi, przy jednoczesnym ograniczeniu mediów elektronicznych – pozwoliły mi na szeroką eksplorację parametrów barwowych zespołu instrumentalnego, a także budowanie dwóch równoległych narracji:

- **pierwszą** – oparto na zrekomponowanych urywkach przetworzonych komputerowo cytatów literatury orkiestrowej epoki *fin de siècle'u*;
- **drugą** – na wewnętrznych przetworzeniach *quasi*-chorałowych brzmień szumowych na granicy słyszalności;
- w kompozycji zrezygnowano całkowicie z wykorzystania mediów elektronicznych – przetworzenia komputerowe wspierały jedynie proces pracy nad partyturą;
- zastosowano pojedyncze obiekty w partii perkusji: elektryczne wiatraki umieszczane pod membraną rezonacyjną werbla i preparację *gran cassy* metalowym łańcuszkiem;
- opisana powyżej biblioteka dźwiękowa pozwoliła na symulację, a następnie partyturowy zapis dekonstrukcyjnych procesów końcowej części utworu, które zostały zaprezentowane na przykładach 3 i 4 (s. 18-19).

²⁸ Obsada: 2[1.2/AFI] 2[1.2/EngHn] 2[1.2.BCl] 2[1.2/CBsn] -2 2 2 1 - 2Perc - Harp - Cel[Pno] - Strings (3 2/2/2/2).

²⁹ Utwór powstał w ramach projektu LPO Young Composer Programme 2020/21.

Podsumowanie

Przytoczone doświadczenia na gruncie realizacji powyższych projektów artystycznych stały się impulsem do dalszego poszukiwania możliwych połączeń warstwy dźwiękowej z pozamuzyczną treścią np. poprzez wykorzystanie obiektów, atmosferę, scenografię dźwiękową – jednak bez bezpośredniego zaangażowania performatywnego muzyków.

Realizacja omówionych powyżej projektów artystycznych pozwoliła mi na ponowną refleksję nad znaczeniem wykonawstwa instrumentalnego i akustycznej dźwiękowości. Zrozumiałem, że doświadczenie obecności muzyka na scenie stanowi dla mnie ogromny artystyczny potencjał, a instrumenty – podobnie jak przedmioty – mogą pełnić funkcję scenograficzną.

II Droga do teatru instrumentalistów

Omówione w poprzednim rozdziale artystyczne doświadczenia wpłynęły na określenie wiodącej roli instrumentalistów w planowanym utworze, a także szczególnej roli brzmieniowości, przedmiotów i elementów scenografii dźwiękowej. Zauważalne oddziaływanie praktyk teatralnych – zarówno na powstałe wcześniej utwory, jak i na założenia kompozycji *through the youth of these things* – wymagały rozważenia współczesnych teorii łączących muzykę i teatr.

II.1. Gatunek: Problem definicji

Biorąc pod uwagę przenikanie się sfery twórczości muzycznej i teatralnej, poniżej rozważone zostaną wiodące definicje i koncepcje pojęciowe. Ponieważ większość z nich została już dotychczas szczegółowo opisana i skomentowana³⁰, to w poniższym rozdziale przywołano badania, które najmocniej wpłynęły na przyjętą metodę pracy nad utworem.

Erika Fischer Lichte wskazuje na mnogość określeń używanych przez twórców w kontekście teatralizacji działań muzycznych od początku lat 60³¹. Z drugiej strony, Eric Salzman i Thomas Dési artykułują powracające, szczególnie w kontekście muzyki programowej i koncepcji *Gesamtkunstwerk* R. Wagnera, pytanie o potencjał muzyki w samodzielnym kształtowaniu historii³². Odnosząc się do przykładów dzieł scenicznych kompozytorów modernistycznych od serialistów, przez B.A. Zimmermana po H. Lachenmanna i B. Ferneyhougha piszą o dwóch ostatnich następująco:

³⁰ Zob. np. D. Megarrity *Musicalising theatre, theatricalising music: writing and performing intermediality in Composed Theatre*, dysertacja doktorska, Queensland University of Technology, Queensland 2015, także K. Olofsson, *Composing the performance*, op. cit. s. 61-80.

³¹ Fischer-Lichte wymienia m.in. „muzykę widoczną” D. Schnebela, „muzykę sceniczną” Stockhausena, „teatr instrumentalny” M. Kagela, zob. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, op. cit., s. 159. W literaturze znaleźć można więcej przykładów określeń: „teatr powtórzeń” (niem. *Das Theater der Wiederholungen*) Bernharda Langa, „opera-performans” (ang. *performance-opera*) Nielsa Rønsholdta.

³² E. Salzman, T. Dési, *The New Music Theater*, op. cit., s. 92.

Powiązanie znanych historii (...) z nieznanym i wysoce abstrakcyjnym językiem tych kompozytorów wywołuje osobliwy efekt sugerowania czegoś pozamuzycznego w muzyce, ale bez żadnej jasności co do tego, co to może być. To tak, jakby w tych partyturach znajdowały się metafory czegoś, co pozostało niedopowiedziane, być może coś o odcieniach niepokoju i lęku. Ostatecznie może się okazać, że partytury te należą raczej do historii opery niż do węższego (a może szerszego) świata teatru muzycznego³³.

I choć potrzeba zachowania pewnej wieloznaczności i niedopowiedzenia stanowi istotną wartość poszukiwań artystycznych, wyraźnie zarysowany został problem możliwości pełnego doświadczenia sfery uczuciowej kompozycji, w oparciu o strukturalny materiał dźwiękowy, nawet ten najbardziej wyrafinowany.

Dalsze rozważania nad problemem gatunku odnoszą się do zmiany, która zaszła w praktykach teatralnych od połowy XX w.

Teatr postdramatyczny to pojęcie sformułowane przez Hansa-Thiesa Lehmana, obejmujące procesy, które doprowadziły do oderwania się teatru od prymatu tekstu dramatycznego. Jak wskazuje H-T. Lehmann:

Teatr postdramatyczny zawiera zatem w sobie terażniejszość/wznowienie/ciągłe oddziaływanie starszych estetyk, również tych, które już wcześniej zniosły na płaszczyźnie tekstu lub teatru ideę dramatyczności³⁴.

Teatr taki jest w założeniu pozbawiony hierarchii środków (dźwięku, obrazu, ruchu)³⁵ i często opiera się na ekstremalnych koncepcjach czasu³⁶. Jednak w większości ciągle angażuje on zespoły aktorskie i charakterystyczną dla teatru instytucjonalnego maszynę produkcyjną.

Pochodną tego pojęcia jest termin funkcjonujący w kontekście twórców francuskich (Kate Bredeson wymienia P. Quesne'a, H. Goergera, A. Defoorta)³⁷ – *l'écriture de plateau*. Określenie to jak zauważa Bredeson – sformułował Buno Tackels:

³³ *The association of familiar stories with the unfamiliar and highly abstract languages of these composers has the odd effect of suggesting something extra-musical in the music but without any clarity as to what that might be. It as if there were metaphors in these scores for something left unsaid, something about shades of «angst» and anxiety perhaps. In the end, it may be that these scores belong to the history of opera rather than the narrower (or perhaps wider) world of music theater.* (Tłum. wł.), Ibid.

³⁴ H-T. Lehmann, *Teatr Postdramatyczny*, op. cit., s. 27.

³⁵ Ibid., s. 132-135.

³⁶ Ibid., s. 258-265.

³⁷ K. Bredeson, *Process: 'Set Writing' in Contemporary French Theatre*, [w:] *Postdramatic Theatre and Form*, Michael Shane Boyle, Matt Cornish, Brandon Woolf (red.), Methuen Drama London-New York 2021, s. 148.

Podczas gdy Tackels wskazuje na wiele z tych samych zjawisk, które obserwuje Lehmann w Teatrze postdramatycznym, stara się nie powtarzać, ale rozszerzyć ideę postdramatyczną na współczesny francuski performans i teorię³⁸.

Bezpośrednio do teatru postdramatycznego odwołuje się Jelena Novak, formułując założenia „Postopery”, spojrzenia na współczesnej praktykę operową, w której wytracana jest relacja pomiędzy głosem i ciałem (ang. *voice-body*), a jej dramaturgicznym rozwojem³⁹

Do opisanie przenikających się procesów udźwiękowiania teatru⁴⁰ i teatralizacji kompozycji, a także powszechne stosowanie mediów cyfrowych w praktyce muzycznej⁴¹, David Roesner i Matthias Rebstock sformułowali pojęcie **teatru skomponowanego** (ang. *Composed Theatre*). Roesner odnosił się do tych kwestii następująco:

(...) zainteresowanie muzycznością spektaklu teatralnego i teatralnością spektaklu muzycznego dało początek szerokiej gamie form tego, co proponujemy nazwać teatrem skomponowanym⁴².

Termin ten nie jest jednak utożsamiany przez niego z gatunkiem⁴³, funkcjonuje także równolegle do założeń teatru postdramatycznego, „zawężając i rozszerzając” jednocześnie ramy sformułowane przez H.-T. Lehmann⁴⁴.

Teatr skomponowany tworzą artyści ze zróżnicowanych środowisk: teatru, tańca i kompozycji⁴⁵. Matthias Rebstock wymienia pięć głównych założeń („symptomów”) teatru skomponowanego⁴⁶:

³⁸ While Tackels points to many of the same phenomenon Lehmann observes in Postdramatic Theatre, he seeks not to reiterate, but to extend the idea of the postdramatic to include contemporary French performance and theory. (Tłum. wł.), Ibid.

³⁹ J. Novak, *Postopera. Reinventing the Voice-Body* s. 27-31, Ashgate, Surrey/Burlington 2015, s. 27-31.

⁴⁰ M. Rebstock, *Composed Theatre: Mapping the Field*, op. cit., s. 23-28.

⁴¹ D. Roesner, *Introduction: Composed Theatre in Context*, op. cit., s. 9.

⁴² (...) the interests in the musicality of theatrical performance and the theatricality of musical performance have given rise to a wide range of forms of what we propose to call Composed Theatre. (Tłum. wł.) Ibid.

⁴³ Ibid., s. 11.

⁴⁴ With regard to the latter, it should be added that our notion of Composed Theatre is at the same time narrower and wider than Lehmann's more loosely grouped catalogue of performance phenomena, (Tłum. wł.), Ibid., s. 10.

⁴⁵ Rebstock wymienia m.in. H. Goebbelsa, G. Aperghisa, M. Tsangaris, C. Bauckholt, R. Ashleya, M. Monka, R. Wilsona, Ch. Marthalera, a także zespoły teatralne, *Die Maulwerker*. Zob. M. Rebstock, *Composed Theatre: Mapping the Field*, [w:] *Composed Theater...*, op. cit., s. 19.

⁴⁶ W niniejszym streszczeniu oryginalne cytaty Rebstocka w języku angielskim podano w przypisach poniżej.

1 – wykorzystuje on „strategie i techniki kompozytorskie” w kontekście pracy z elementami przedstawienia teatralnego⁴⁷, 2 – charakteryzuje go „brak hierarchii”⁴⁸ poszczególnych mediów, jednak w większości przypadków elementy te są kreowane zgodnie z „muzyczną składnią”⁴⁹, 3 – proces pracy jest powiązany z kompozycją w kontekście formy i struktury⁵⁰, 4 – praca opiera się na wspólnotowym, niehierarchicznym zaangażowaniu twórców i wykonawców w proces powstawania utworów⁵¹, 5 – „teatr skomponowany zasadniczo istnieje tylko w momencie wykonania” i dopiero wówczas kończy się proces tworzenia⁵².

Pojęcie to pozwala syntetycznie określać większość procesów wykorzystujących środki teatralne w obszarze Nowej Muzyki. Roesner wskazuje np. na możliwą w teatrze skomponowanym „sceniczną sytuację koncertową” (ang. *staged concerts*)⁵³.

Powiązania teatru postdramatycznego i teatru skomponowanego analizował m.in.⁵⁴ w kontekście własnej twórczości Elliot Vaughan formułując artystyczną koncepcję muzyki *Post-słuchowej* (ang. *Post-Aural*)⁵⁵, w której aspekt brzmieniowy utworu jest równorzędny do towarzyszących wykonaniu procesów⁵⁶, podkreślając m.in.

⁴⁷ *That means, if the field of interest is characterised by the use of compositional strategies and techniques (...)* (tłum. wł.), Ibid. s. 20.

⁴⁸ *A second characteristic or symptom of Composed Theatre consists in the aesthetic conviction of the independence and absence of hierarchy among the elements of theatre.* Ibid.

⁴⁹ *(...) the organisation and interaction of all such elements should follow musical or compositional principles* (tłum. wł.), Ibid., s. 20-21.

⁵⁰ *Composed Theatre is not only – or even not necessarily – characterised by compositional strategies at the point of performance but also – or even only – during the artistic processes of creation.,* Ibid., s. 21.

⁵¹ *Composed Theatre (...) works against hierarchical norms and with a more collective approach, leaving more space for each individual to bring in their own competences and personality than there is in traditional theatre work. The performers will very often get involved in the developing process of the piece itself (...),* Ibid.

⁵² *(...) Composed Theatre, (...) basically exists only in its performances: it is only in the moment of performance that the different elements come together, and everything before that moment points to it.*

(...) The composition process is prolonged through the process of staging until the very moment of the performance. Ibid.

⁵³ D. Roesner, *Introduction: Composed Theatre in Context*, [w:] *Composed Theatre...*, op. cit., s. 11.

⁵⁴ Poglądy te komentował także Kent Olofsson (Zob. *Polifoniczność – strategie pracy z formą i prowadzenia narracji*, s. 5151). Odnosi się on także do tekstu manifestu *Nowej Dyscypliny*, zob. K. Olofsson, *Composing the Performance*, op. cit., s. 249-250.

⁵⁵ E. Vaughan, *Beyond the Aural. Towards an Intermodal Framework for Creation and Analysis of Performed Music*, praca magisterska, Victoria University of Wellington, Wellington 2019, s. 21-33.

⁵⁶ Ibid., s. 33.

znaczenie „fizycznej interakcji” wykonawcy z instrumentem⁵⁷. Powołuje się on również na manifest Nowej Dyscypliny (ang. *The New Discipline*)⁵⁸ – wpływowy tekst, w którym Jennifer Walshe zwróciła uwagę na konsekwencje postępującej teatralizacji Nowej Muzyki. Wypowiedź tę cechuje świadomość, że cielesność na scenie⁵⁹ odnosi się także do konieczności wypracowania nowych metod pracy wykonawców i zredefiniowania funkcji twórcy. Pomimo zaangażowania środków często bardzo odległych od tradycyjnego rozumienia dźwiękowości, w rozumieniu Nowej Dyscypliny – wszystkie te działania są muzyką⁶⁰.

Jednocześnie warto zastanowić się nad możliwym zawężeniem przytoczonych tu pojęć, szczególnie teatru skomponowanego, aby precyzyjnie określić sytuację, która pozostaje osadzona w wykonawstwie muzycznym i powiązaniem sytuacji performatywnej z instrumentem, zachowując otwarcie na *stricte* muzyczne operowanie brzmieniem. Elementy teatralne i wizualne wynikają wówczas z sytuacji wykonawczej i stanowią płaszczyznę komunikacji z odbiorcą, jednak dalej wiele parametrów (np. czas, instrumentarium, abstrakcyjna, ulotna dźwiękowość) pozostaje w zgodzie z doświadczeniem muzycznym. Krótko mówiąc: słuchając możemy mieć dalej zamknięte oczy.

W tym kontekście niezwykle interesujące, metaforyczne spojrzenie na procesy teatralne proponuje Anna Zawadzka-Gołosz, która formułuje pojęcie „inakustykacji” – procesu „instrumentacji struktury harmoniczej”⁶¹, analogiczne do inscenizacji przedstawienia teatralnego i pokrewnego ruchowi scenicznemu terminu „choreofonii”⁶². Jak pisze Zawadzka-Gołosz:

(...) wyjściowa bowiem struktura otrzymuje charakteryzację - subiektywizuje się w brzmieniu, a ruch obiektów dźwiękowych na scenie dźwiękowej/słuchowej kieruje już subiektywną percepcją komponowaną (nie spontaniczną)⁶³.

⁵⁷ *An instrumentalist – a creator – deals immediately with the tactile and corporeal modes as they interact physically with their instrument, and this encounter might occur repeatedly, evolving over weeks or even years*, (tłum. wł.), *Ibid.*, s. 36.

⁵⁸ J. Walshe, *Nowa Dyscyplina*, Agata Klichowska (tłum.), „Glissando” nr 29/2016, s. 79.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ A. Zawadzka-Gołosz, *Przestrzenna tkanka dźwiękowa z perspektywy „harmonii barw”*, maszynopis referatu konferencyjnego, Kraków 2023, s. 8.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

Ważnym tropem jest także pozbawiony tekstu teatr Wolfganga Rihma *Séraphin. Versuch eines Theaters für Instrumente/Stimmen/...* (1993-1996) na głosy i instrumenty. Punktem wyjścia była dla niego radykalna koncepcja Teatru Okrucieństwa Antonina Artauda. Doprowadziło to – jak zauważają Salzman i Dési – do takiego postrzegania przedstawienia, „że ani tekst, ani akcja sceniczna nie są konieczne, ponieważ aktywność wykonawców już jest akcją”⁶⁴. Rihm w tekście towarzyszącym premierze w 1994 roku pisał o pragnieniu „znalezienia formy teatralnej, która nie opiera się na działaniu, ale sama jest działaniem”⁶⁵. Odnosi się również do emocjonalnego aspektu muzyki, odrzucając przyjęte odgórnie strukturalne założenia:

Staje się dla mnie coraz bardziej jasne, że nie komponuję planując, ale że sam wyrażam stany muzyczne, kiedy coś zapisuję⁶⁶.

Jednak warstwa inscenizacyjna tego utworu pozostaje ciągle do pewnego stopnia otwarta. Alastair Williams opisując różnice pomiędzy wersjami z lat 1994 i 1996 stwierdza:

Ta różnorodność jest zgodna z pewną nieokreślonością wbudowaną w koncepcję. Jak ujął to Ulrich Mosch, „*Séraphin* jest pomyślany jako teatr z «pustą przestrzenią», którą można wypełnić obrazami i/lub wydarzeniami scenicznymi. Jednak każda chwila nie musi być zajęta”⁶⁷.

Poglądy Rihma, będące zwrotem w kierunku uczuciowości i postrzegania muzycznych działań wykonawców jako aktów performatywnych, przyczyniły się do sformułowania koncepcji teatru instrumentalistów.

⁶⁴ (...) *that neither text nor stage action is necessary as the activity of the performers already is action.* (tłum. wł.), T. Dési, E. Salzman, *The New Music Theater...*, op. cit., s. 94.

⁶⁵ *Der Wunsch: eine Theaterform zu finden, die nicht auf Handlung fußt, sondern selbst Handlung ist.* (tłum. wł.) W. Rihm, *Werkeinführung*, <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/seraphin-4616>, dost. 20.09.2023.

⁶⁶ *Mir wird immer klarer, dass ich nicht komponiere, indem ich disponiere, sondern dass ich Zustände von Musik selbst ausdrücke, wenn ich etwas aufschreibe.* (tłum.wł.), Ibid., dost. 20.09.2023.

⁶⁷ *This diversity is in keeping with a certain indeterminacy built into the conception. As Ulrich Mosch puts the matter, 'Séraphin is conceived as theatre with an "empty place", which can be filled through images and/or scenic events. However, every moment need not be occupied.* (tłum.wł.). A. Williams, *Music and Signs: Wolfgang Rihm*, [w:] A. Williams *Music in Germany since 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 180. Przywołany cytat: U. Mosch, *Autonome Musikdramaturgie: Über Wolfgang Rihms Séraphin-Projekt*, [w:] *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Hermann Danuser (red.) Schott, Mainz 2003, s. 223.

II.2. Założenia

Poszukując metody pracy nad kompozycją *through the youth of these things*, zdecydowałem się – biorąc pod uwagę wspomniane powyżej idee – odnieść przede wszystkim do własnych doświadczeń, powiązanych z pracą z zespołem instrumentalnym. Założenia te nie wykluczają się z koncepcją teatru skomponowanego, ale wskazują na priorytety w sposobach pracy, kształtowania warstwy scenicznej, a przede wszystkim – wieloaspektowego podejścia do materiału muzycznego.

- Celem jest uniknięcie sytuacji kompromisowych, w wyniku których, z powodu ograniczonych środków produkcyjnych i realizacyjnych, sceniczna kreacja, szczególnie warstwy wizualnej – pozostawia niedosyt.
- Proponowanym rozwiązaniem jest konstruowanie warstwy wizualnej i semantycznej w oparciu o maksymalne rozszerzenie dostępnych środków wykonawczych, jednak nie wychodzących poza możliwości związane z praktyką instrumentalną.
- Narrację tworzy wiele symultanicznie realizowanych czynności w zespole, rozumianym za Heinerem Goebbelsem jako „kolektywny protagonista”⁶⁸.
- W rezultacie, szczególną funkcję w utworze pełni perkusja, gdzie praktyka wykonawcza obejmuje „budowanie własnego instrumentu” i pełną kontrolę nad ciałem.
- Postulowany przez teatr postdramatyczny i teatr skomponowany brak hierarchii, dotyczy także relacji w warstwie dźwiękowej: pomiędzy poszczególnymi partiami instrumentów a elektroniką i typami materiału dźwiękowego.
- Szczególną funkcję w kompozycji pełni brzmieniowość i materiał muzyczny, komponowany według założeń koncepcji atmosfery i powiązany z performatywnym potencjałem instrumentów i obiektów dźwiękowych.

W duchu omawianych założeń niemożliwe jest zrealizowanie utworu przeznaczonego np. tylko na media elektroniczne, nie biorącego pod uwagę

⁶⁸ Zob. *(Nie)obecność – interakcje muzyków z przestrzenią*, s. 46.

kontekstu wykonania na żywo i wynikających z nich niemożliwych do skontrolowania rezultatów brzmieniowych. Brak całkowitej kontroli twórcy i otwarcie się na interpretację stanowią w tym wypadku kluczową wartość.

II.3. Obszary oddziaływania

Artystyczne doświadczenia, a także poznana wcześniej literatura, w tym szczególnie – publikacja Kenta Olofssona *Composing the Performance*⁶⁹, gdzie po raz pierwszy zetknąłem się m.in. z pojęciem scenografii dźwiękowej, a następnie bezpośredni kontakt z autorem – wpłynęły na poszukiwania badawcze, zgodnie z którymi postępować miała praca nad przyszłą kompozycją doktorską.

Dotyczyła ona następujących obszarów:

- warstwy wizualnej – w odniesieniu do scenografii dźwiękowej;
- materiału dźwiękowego – na płaszczyźnie koncepcji aury i atmosfery;
- sytuacji performatywnej – odnoszącej się do koncepcji obecności Eriki Fischer-Lichte i estetyki nieobecności Heinera Goebbelsa;
- polifoniczności – koncepcji pracy z czasem w odniesieniu do zakomponowanej sytuacji performatywnej.

Poszczególne pojęcia zostaną szczegółowo omówione w kolejnych podrozdziałach. Warto zwrócić uwagę, że obszary te powiązane są ze sobą i często oddziałują na siebie wzajemnie.

II.3.1. Scenografia dźwiękowa – warstwa wizualna i przestrzenna

Koncepcja scenografii dźwiękowej (ang. *sonic scenography*) Olofssona stała się przede wszystkim inspiracją do poszukiwań w zakresie możliwych połączeń pomiędzy dźwiękiem a materialnym obiektem, który go emituje. David Roesener wskazuje również na funkcjonujące w literaturze przedmiotu terminy pokrewne:

⁶⁹ K. Olofsson, *Composing the Performance...*, op. cit.

*acoustic scenography, Klangszzenografie, sound scenography*⁷⁰. Obejmują one także takie obszary jak: strategie projektowania dźwięku przestrzennego w miejscach użyteczności publicznej oraz inicjatywy działające na granicy sztuki, nauki i projektów komercyjnych⁷¹.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe badania w zakresie kompozycji, sztuki dźwięku i teatru, pojęcie to można rozumieć na trzech poziomach opisanych poniżej.

Po **pierwsze**, scenografia dźwiękowa może bezpośrednio kształtować orientację przestrzenną odbiorcy. W ujęciu Olofssona, emitowane z głośników dźwięki mogą pełnić analogiczną funkcję do wizualnych elementów przedstawienia, tworzyć odniesienia do konkretnego miejsca i oddziaływać emocjonalnie na słuchacza⁷². Bezpośrednie powiązanie funkcji dźwięku z doświadczeniem przestrzeni wynika także ze świadomości Olofssona dyskursu w dziedzinie scenografii, dotyczącego powiązania elementów brzmiących i wizualnych⁷³. W myśleniu tym zauważalne są również pewne analogie do omawianej w dalszej części pracy koncepcji atmosfer.

Podkreślane przez Olofssona znaczenie procesualności i transformacji, którą nazywa – w kontekście własnej twórczości – „fundamentalną strategią dramaturgiczną”⁷⁴, pozwala mu niezwykle elastycznie operować dźwiękowością – materiałem, który pełni funkcję scenograficzną może w dowolnym momencie stać się wiodącą tkanką dźwiękową⁷⁵. Jak opisuje:

Pod koniec drugiego numeru *Fält, Save my Soul*, który stylistycznie nawiązuje do współczesnej muzyki *R&B*, rytmiczne *beaty* i solo fortepianu stopniowo rozpuszczają się w noise'owej fakturze, która brzmi jak fale⁷⁶.

⁷⁰ D. Roesner, *1. Sonic scenography*, [w:] Adrian Curtin, David Roesner (red.) *Sounding out 'the scenographic turn': eight position statements*, "Theatre and Performance Design" nr 1 (1-2/2015), s. 109-110.

⁷¹ Zob. J. P. Herzer, *Acoustic Scenography and Interactive Audio. Sound Design for Built Environments*, [w:] *Oxford Handbook of Interactive Audio*, Karen Collins, Bill Kapralos, Holly Tessler (red.), Oxford University Press, Oxford/New York 2014, s. 81-92.

⁷² K. Olofsson, *Composing the Performance*, op. cit., s. 184.

⁷³ P. Howard, *What is Scenography?*, Routledge 2002, New York/Abingdon, s. 16, za: Ibid., s. 235.

⁷⁴ *All the different aspects and uses of transformation in the music of our performances are a fundamental dramaturgical strategy*. (Tłum. wł.), Ibid., s. 191.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ *At the end of the second song in Fält, Save my Soul, stylistically influenced from modern r&b music, the rhythmic beats and the piano solo gradually dissolve into a noise texture that sounds like waves*. (Tłum. wł.), Ibid., s. 189.

Tak szybka i płynna reakcja na zmianę sytuacji scenicznej jest niemożliwa w przypadku tradycyjnej scenografii bez zaangażowania znaczących środków logistycznych.

Olofsson akcentuje technologiczny aspekt projektowania scenografii dźwiękowej – wynikający z ilości, rozmieszczenia i konfiguracji systemu głośników, wskazuje na akustyczne konsekwencje pracy z amplifikacją oraz zauważa możliwości oferowane przez oprogramowanie do projekcji dźwięku⁷⁷. W najnowszej publikacji jeszcze wyraźniej akcentuje potencjał systemów dźwięku immersyjnego (np. Dolby Atmos)⁷⁸ i percepcyjnych konsekwencji prawie całkowitej ciemności otaczającej odbiorców⁷⁹.

Działająca w tym samym środowisku akademickim⁸⁰ Mareike Dobewall⁸¹ wypracowała metodę kształtowania scenografii dźwiękowej w oparciu o ludzki głos, zwracając szczególną „uwagę na świadomy dialog pomiędzy muzykami i przestrzenią wykonania”⁸². Dobewall nazywa taką scenografię dźwiękową „akustyczną”⁸³ i „wrażliwą na miejsce” (ang. *site-sensitive*)⁸⁴. Same miejsca także mogą być traktowane przez nią jako instrumenty⁸⁵. Kent Olofsson, przywołując koncepcję Dobewall wskazuje na podobieństwa w kontekście tożsamego celu, jakim jest budowanie w odbiorcach odczucia przestrzeni⁸⁶. Dla Dobewall znaczący jest także potencjał doświadczenia przestrzeni nierealnej:

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Idem., *Expanding Sound Design in Performing Arts*, “Critical Stages/Scènes critiques”, nr 25 (2022), <https://www.critical-stages.org/25/expanding-sound-design-in-performing-arts/> dost. 10.09.2023.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Sztokholmski. Uniwersytet Artystyczny (szw. *Stockholms konstnärliga högskola*), Olofsson jest profesorem tej uczelni, <https://www.uniarts.se/english/people/co-workers/kent-olofsson/>, dost. 10.09.2023.

⁸¹ M. Dobewall, *Voicelanding – Exploring the scenographic potential of acoustic sound in site-sensitive performance*, Stockholm University of the Arts, Stockholm 2021, <https://www.researchcatalogue.net/view/1148192/1294346>, dost. 30.08.2023.

⁸² *During the creative process I bring attention to the conscious dialogue between the musicians and the performance space.* (Tłum. wł.), Ibid., s. 3.

⁸³ Ibid., s. 42.

⁸⁴ Ibid., s. 31.

⁸⁵ Zob. szkic przestrzeni miejsca performansu, M. Dobewall, *Musica Mundana* [w:] *Voicelanding...* op. cit. <https://www.researchcatalogue.net/view/1148192/1151860>, dost. 10.09.2023.

⁸⁶ K. Olofsson, *Expanding Sound Design in Performing Art*, op. cit., dost., 10.09.2023.

Scenografia dźwiękowa może kojarzyć nam się z miejscem, w którym byliśmy wcześniej fizycznie, emocjonalnie lub w naszych snach⁸⁷.

Punktem odniesienia, katalizatorem przemian w postrzeganiu miejsc jest w jej ujęciu bezpośrednio zaangażowanie wykonawców:

Ponieważ moja scenografia dźwiękowa jest wykonywana przez muzyków, jest ona oparta na sposobie, w jaki wykonawcy są obecni w przestrzeni. Ich fizyczna obecność niesie ze sobą jej zrozumienie⁸⁸.

Tak, jak Olofsson podkreślał transformacyjny potencjał materiału dźwiękowego, tak Dobewall widzi go w zaangażowaniu się muzyków i ich ruchu w przestrzeni⁸⁹. Założenie to jest również ściśle powiązane z procesem pracy, w którym Dobewall poznaje razem z wykonawcami przestrzeń, zwraca uwagę na jej właściwości i możliwości brzmieniowe⁹⁰.

Johannes Birringer sytuację „polifoniczną”⁹¹ – łączącą fizyczne doświadczenie dźwięku i ruchu, połączonego z zaangażowaniem interaktywnych systemów – określa pojęciem scenografii słyszalnej (ang. *audible scenography*)⁹².

Takie postrzeganie funkcji wykonawców bliskie jest jednocześnie **drugiemu** poziomowi rozumienia scenografii dźwiękowej, kiedy w przestrzeni scenicznej umieszczane są generatory dźwięku (najczęściej głośniki lub brzące przedmioty) tak, aby ich wizualność i fizyczność bezpośrednio wpływały na odbiór dzieła.

Zjawisko powiązania performatywnej warstwy wizualnej i dźwiękowej określane jest – szczególnie w kontekście twórczości Simona Steena-Andersena pojęciem „sonifikacji gestu muzycznego”⁹³. Równolegle, poprzez wykorzystanie mechanizmów oraz cyfrowe przetwarzanie dźwięku, zauważalne jest poszerzanie brzmieniowych możliwości przedmiotów – np. w projekcie *Obiektofony* Wojciecha

⁸⁷ *We may associate the sonic scenography with a place where we have been before physically, emotionally or in our dreams.*, M. Dobewall, *Opening Scenography*, op. cit., dost., 10.09.2023.

⁸⁸ *As my sonic scenography is performed by musicians it is informed by the way in which the performers are present in the space. Their physical presence carries an understanding of the space.* Ibid., dost. 10.09.2023.

⁸⁹ Ibid., dost. 10.09.2023.

⁹⁰ Ibid., dost. 10.09.2023.

⁹¹ J. Birringer, *Audible Scenography*, „Performance Research: A Journal of the Performing Arts”, nr 18 (3/2013), s. 192-193. Zob. *Polifoniczność – strategie pracy z formą i prowadzenia narracji*, s. 51.

⁹² Ibid., s. 193.

⁹³ Marcelo Alejandro Flores Lazcano, *Sonifying physical gesture: Sensor Augmented Electric Guitar*, dysertacja doktorska, University of California, San Diego 2018, s. 6-8.

Błażejczyka⁹⁴ czy poprzez transformację akustycznego instrumentu w wyniku umieszczenia na nim silniczków – w kompozycji *Pietà* Lisy Streich⁹⁵. Szczególnym przykładem jest instalacja performatywna⁹⁶ *Stifters Dinge* (2007) Heinera Goebbelsa, gdzie żywych wykonawców zastępują dźwiękowe konstrukcje:

nieantropomorficzne maszyny i obiekty, żywioły natury takie jak woda, mgła, deszcz, lód i elementy wyposażenia sceny, jak kurtyny, reflektory i dźwięk akusmatyczny⁹⁷.

Johannes Birringer nazywa wszystkie te dźwiękowo-wizualne elementy przedstawienia Goebbelsa „przedmiotami choreograficznymi”⁹⁸ i opisuje sytuację performatywną następująco:

(...) jedną z najbardziej niezwykłych cech tej instalacji jest to, że wykonuje się ona sama. W ten sposób uwaga jest skierowana na ogólną **scenografię dźwiękową** lub choreografię maszynową materializującą *Lauf der Dinge* (w odniesieniu do słynnego kinetycznego dzieła Fischliego i Weissa *The Way Things Go*, 1987) i wyrażającą jej „przedmiotowość”, wielopłaszczyznową obiektową terażniejszość⁹⁹.

Na potencjał głośników w kształtowaniu scenografii wskazywał także w kontekście swoich wcześniejszych realizacji Olofsson:

W spektaklu (...) *Everest* (...), umieściliśmy osiem dużych głośników niskotonowych blisko publiczności. Wyglądały jak wyłaniająca się góra, zarówno pod względem wizualnym, jak i poprzez fizyczne odczucie głośnych, niskich częstotliwości, które dosłownie wstrząsały publicznością¹⁰⁰.

⁹⁴ <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/obiektofony/>, dost. 7.09.2023.

⁹⁵ Istnieje zarówno wersja kompozycji na wiolonczelę solo, silniki i elektronikę (2012), a także kolejne wersje z zespołem, także „zmotoryzowanym” (2016, 2018), zob.

<https://www.lisastreich.se>, dost. 7.09.2023. Zob. też T. Rutherford-Johnson, *Music after the Fall, Modern Composition and Culture since 1989*, University of California Press, Oakland 2017, s. 201.

⁹⁶ Określenie kompozytora, <https://www.heinergoebbels.com/works/stifters-dinge/4>, dost. 7.09.2023. W *Estetyce nieobecności* Goebbels używa tego określenia zamiennie ze słowem „spektakl” (s. 203), konsekwentnie podkreślając jednocześnie brak wykonawców (s. 203, 212). Pojawia się także sformułowanie *no-man show* (s. 212). Zob. H. Goebbels, *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 203, 212

⁹⁷ H. Goebbels, *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 213.

⁹⁸ J. Birringer, *Choreographic Objects: «Stifters Dinge»*, „Body Space and Technology” nr 12/2013, <https://www.bstjournal.com/article/id/6812/>, dost. 25.09.2023. s. 1.

⁹⁹ (...) *as one of its most unusual characteristics, this installation performs itself. Thus the attention is directed at the overall sonic scenography or machinic choreography materializing its Lauf der Dinge (to use a reference to Fischli/Weiss's notorious kinetic chain-reaction piece, The Way Things Go, 1987) and enunciating its 'thingness', its multifarious object-presentness* (tłum. wł.), Ibid. *Stifters Dinge* w kontekście koncepcji „estetyki nieobecności” Heinera Goebbelsa zostaną omówione w dalszej części pracy, zob. *(Nie)obecność – interakcje muzyków z przestrzenią*, s. 46.

¹⁰⁰ *In a theatre (...) «Everest», (...), we placed eight big, stacked sub-basses close to the audience. They appeared as a looming mountain, both in their visual appearance and through the physical sensation of the loud, low frequencies that literally shook the audience.* (Tłum. wł.), K. Olofsson., *Composing the Performance...*, op. cit., s. 237.

Po **trzecie**, pojęcie scenografii dźwiękowej odnoszone jest do zjawisk powiązanych z podmiotową funkcją dźwięku w przedstawieniu teatralnym. Jak wskazuje David Roesner, zainteresowanie dźwiękowymi konstrukcjami w przedstawieniu teatralnym sięga działalności Adolphe'a Appii¹⁰¹. Działania te, w ocenie Roesnera zauważalne są w kontekście umieszczania obiektów dźwiękowych i instrumentów w przestrzeni scenicznej, a poprzez obecność muzyków na scenie – „tworzą hybrydowe przestrzenie, które są zarówno fikcyjne, jak i rzeczywiste, a jednocześnie są sceną teatralną i miejscem koncertów”¹⁰². Tendencje te, parafrazując Erikę Fischer-Lichte, wskazują na „koncertowy charakter przedstawienia”¹⁰³.

Opisane powyżej doświadczenia wpłynęły w formułowanej koncepcji pracy nad utworem *through the youth of these things* – na postulaty dotyczące z jednej strony – możliwego ograniczenia elementów wizualnych, które nie są ściśle powiązane z dźwiękiem, a z drugiej – sięgnięcia po obiekty, potraktowania głośników jako materialnych przedmiotów, a także wizualnego i choreograficznego zaangażowania instrumentów i wykonawców. Założenie to wpłynęło również na poszukiwania możliwych strategii pracy z instrumentalistami przy jednoczesnym możliwym powiązaniu warstwy ruchowej i wizualnej z wykonawstwem muzycznym oraz na szczególne potraktowanie partii perkusistów i dyrygenta.

Badania wokół scenografii dźwiękowej doprowadziły do rozszerzenia poszukiwań badawczych na kolejne obszary: atmosfery, problematyki obecności i polifoniczności.

¹⁰¹ D. Roesner, *1. Scenographic turn*, op. cit., s. 109.

¹⁰² *Finally, there are an increasing number of theatre productions that include live musicians in their stage design, often creating hybrid spaces that are both fictional and real and at once theatre stage and concert venue.* (Tłum. wł.) Ibid., s. 110.

¹⁰³ O charakterze przedstawieniowym koncertu pisała Erika Fischer-Lichte w kontekście scenicznych eksperymentów awangardowych koncepcji kompozytorskich lat 60 XX w. Zob. *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (tłum.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 159. W angielskiej wersji tej pracy cytat oparty jest na oryginalnym sformułowaniu *the performative nature of concerts* za: E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Saskya Iris Jains (tłumaczenie na j.ang.), Routledge, London/New York 2008, s. 19.

II.3.2. Atmosfera – kształtowanie materiału muzycznego

Wielokrotnie podczas słuchania utworów, niezależnie od ich przynależności gatunkowej, obsady czy czasu powstania, doświadczałem efemerycznego poczucia „wartości dodanej”, poszerzającej warstwę uczuciową lub znaczeniową kompozycji i wykraczającej daleko ponad racjonalną sumę poszczególnych elementów składowych dzieła. Doświadczenie to było wówczas całkowicie intuicyjne. Jednocześnie, pytanie o przyczyny takiej sytuacji i potrzeba jej usystematyzowania nieustannie wracały podczas osobistych prób kompozytorskich. Potrzeba choć szcątkowego uchwycenia potencjału materiału dźwiękowego jako katalizatora wyzwalającego w odbiorcach odniesienia do czasu, miejsca, sytuacji czy emocji doprowadziły do poszukiwań możliwych strategii działania z niedookreśloną sytuacją pośrednią (*in-between*)¹⁰⁴.

Poszukując materiałów dotyczących scenografii dźwiękowej, dzięki pomocy Kenta Olofssona, zetknąłem się z artystycznym projektem *Voicelanding – Exploring the scenographic potential of acoustic sound in site-sensitive performance* Mareike Dobewall¹⁰⁵. W pracach tych, autorka bada możliwości pracy ze scenografią dźwiękową w odniesieniu do ludzkiego głosu i sytuacji *site-specific*. Odwołuje się do tekstów filozofa przyrody i architektury Gernota Böhmego¹⁰⁶, jednego z najważniejszych badaczy tego pojęcia¹⁰⁷ i wskazuje na percepcyjne rozumienie atmosfery, stanowiącej „wspólną rzeczywistość postrzegającego i postrzeganego”,

¹⁰⁴ T. Vadén, J. Torvinen, *Musical meaning in between. Ineffability, atmopshere and asubjectivity in musical experience*, [w:], *Music as Atmopshere*, op. cit., s. 46-48. Zob. także: M. Bille, P. Bjerregaard, T.F. Sørensen, *Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between*, „Emotion Space and Society”, nr 15 (2015), https://www.academia.edu/87483867/Staging_atmospheres_Materiality_culture_and_the_texture_of_the_in_between, dost. 2.08.2022.

¹⁰⁵ M. Dobewall, *Voicelanding – Exploring the scenographic potential of acoustic sound in site-sensitive performance*, Stockholm University of the Arts, Stockholm 2021, <https://www.researchcatalogue.net/view/1148192/1294346>, dost. 30.08.2023.

¹⁰⁶ Idem, *Ephemeral Communities*, [w:] Ibid., dost. 30.08.2023.

¹⁰⁷ Jean-Paul Thibaud, *Introduction* [w:] G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Jean-Paul Thibaud (red.), Routledge, New-York/Abingdon 2017, s. ix.

znaczenie funkcji przedmiotów oraz odbiorców w jej wytwarzaniu¹⁰⁸. Dla Dobewall na tworzenie się atmosfery szczególnie wpływa wspólnotowy aspekt wykonania:

To dzięki zaangażowaniu wszystkich w te ramy czasu i przestrzeni, które tworzy uczestnictwo wykonawców i członków publiczności, powstaje społeczność moich przestrzenno-dźwiękowych przedstawień. Ta społeczność jest tak efemeryczna, jak muzyka, która ją spaja. Jest niestabilna i różnorodna, a mimo to przywiązana do miejsca¹⁰⁹.

W swoich rozważaniach wprowadza także występujące w piśmiennictwie niemieckojęzycznym pojęcie *Stimmung*¹¹⁰, które zostanie omówione w dalszej części niniejszego rozdziału. Powołuje się także na Rachel Hann, która w swojej książce oraz towarzyszącej jej serii filmów *Beyond Scenography*, adaptuje idee atmosfer Böhmego, w kontekście funkcji scenografii w przedstawieniu i jej odniesień do miejsca (ang. *place orientation*)¹¹¹. Scenografia rozumiana jest tutaj jako krytyczna przestrzeń budująca świat przedstawienia (ang. *Acts of Worlding*), wykraczająca daleko poza mimetyczną funkcję dekoracyjną. Dla Böhmego, to właśnie sztuka sceniczna stanowi znaczący „paradygmat” wytwarzania atmosfer¹¹².

W ostatnich latach, koncepcja atmosfery została przeniesiona na płaszczyznę badań nad muzyką jako przedmiot rozważań m.in. właśnie Böhmego¹¹³ czy publikacji zbiorowej *Music as Atmosphere* pod redakcją Friedlind Riedel i Juhy Torvinena¹¹⁴

¹⁰⁸ *shared reality of the perceiver and the perceived*. (Tłum.wł.) G. Böhme, *Atmosphere, a Basic Concept of New Aesthetic*, [w:] G. Böhme, *Atmospheric Architectures...* op. cit., s. 24, za: M. Dobewall, *Ephemeral Communities*, op. cit., dost. 4.09.2023.

¹⁰⁹ *It is through everybody's involvement in this frame of time and space that the participation of the performers and the audience members creates a community in my spatial sound performances. This community is as ephemeral as the music that binds it together. It is an unstable and diverse intersubjectivity that is nonetheless fixed to site*. (tłum. wł.), Ibid., dost. 4.03.2023.

¹¹⁰ Idem, *Space as Voice Teachers*, Stockholm University of the Arts, Stockholm 2021, s. 55.

¹¹¹ R. Hann, *Beyond Scenography Episode 2, Scenic Politics: Scenes, Mise en scène, & Atmospheres / Beyond Scenography*, <https://youtu.be/mt-CLCLF5cs?feature=shared&t=1054>, 17:34-19:05, dost. 30.08.2023.

¹¹² G. Böhme, *The Art of Staging as a Paradigm of Atmospheres*, [w:] G. Böhme *Atmospheric Architectures*, op. cit. s. 157-166. Zob także podrozdział *Staging atmospheres* [w:] M. Dorrian *Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect*, „The Journal of Architecture” nr 19 (2/2014), s. 187-188.

¹¹³ G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, [w:] *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Anna Christina Engels-Schwarzpaul (red., tłum. na j. ang.), Bloomsbury Academic, London-New York, 2017, s. 123-134.

¹¹⁴ *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*, Friedlind Riedel, Juha Torvinen (red.), Routledge London-New York 2020.

Temat ten wyczerpująco rozwija – w odniesieniu do muzyki ambientowej – Monty Adkins¹¹⁵. Teksty te zostaną omówione w dalszej części rozdziału.

Atmosfera – definicje i założenia

Pojęcie atmosfery – jak zauważa Böhme – jest swobodnie stosowane w języku potocznym do opisu zdarzeń i sytuacji. Jednak łatwiej jest o atmosferze mówić i ją opisywać, niż precyzyjnie zdefiniować¹¹⁶. Riedel dodatkowo wskazuje na podwójną genezę terminu: zarówno meteorologiczną, jak i medyczną¹¹⁷.

Rozumienie atmosfer w ujęciu Böhme powiązane jest z założeniami „nowej estetyki” (niem. *neue Ästhetik*)¹¹⁸, koncepcji, w której postuluje on doświadczanie dzieła sztuki, zamiast dominującej w estetyce¹¹⁹ jego oceny w oparciu o kryteria wartości¹²⁰ i interpretacji (lub odszukiwania) znaczeń¹²¹. Choć koncepcja ta bywała krytykowana¹²², to stanowi niezwykle ważną – szczególnie z perspektywy twórcy – przeciwwagę do sposobu odbioru sztuki, który wciąż oddziałuje także na Nową Muzykę. Zamiast sugerować zamkniętą, z góry określoną jedną linię interpretacji utworu, prowokuje do kreowania płaszczyzn dźwiękowych, otwierających słuchaczy na przeżywanie muzyki.

Böhme wskazuje, że poprzez subiektywne doświadczenie zmysłowe, dochodzi do „afektywnego poruszenia przez otoczenie” i jak pisze dalej:

¹¹⁵ Monty Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, [w:] *Music Beyond Airports. Appraising Ambient Music*, Monty Adkins, Simon Cummings (red.), University of Huddersfield Press, Huddersfield 2019, s. 119-146.

¹¹⁶ G. Böhme, *Atmosphere, a Basic Concept of New Aesthetic*, [w:] G. Böhme, *Atmospheric Architectures...* op. cit., s. 13-14.

¹¹⁷ F. Riedel, *Atmospheric Relations...*, op. cit., s. 9-10.

¹¹⁸ G. Böhme, *Atmosphere as a Basic Concept...*, op. cit., s. 14-17.

We wcześniejszych tekstach Böhme funkcjonuje pojęcie „estetyki motywowanej ekologicznie” O różnicach w obu koncepcjach, m.in. pozbawienia w późniejszych rozważaniach „perspektywy antropologicznej” pisała Krystyna Wilkoszewska, zob. K. Wilkoszewska, *Czy istnieje eko-estetyka?*, „Diametros” nr 9/2006, s. 141-142.

¹¹⁹ G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Jarosław Marecki (tłum.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 3.

¹²⁰ Ibid., s. 3-4

¹²¹ G. Böhme, *Atmosphere as a Basic Concept...*, op. cit., s. 15.

¹²² Zob. K. Wilkoszewska, *Czy istnieje eko-estetyka?* op. cit., s. 139. Krytyka dotyczy pojęcia „estetyki motywowanej ekologicznie” Böhme.

Stwierdzenie to prowadzi do przypisania otoczeniu *quasi*-obiektywnych cech uczuciowych. W nawiązaniu do prac Hermanna Schmitza nazywam je atmosferami¹²³.

To właśnie Schmitz, który spopularyzował – jak zauważa Riedel – pojęcie atmosfery w filozofii i połączył je z autorską koncepcją „nowej fenomenologii”, „uważa atmosferę za fundamentalną kategorię doświadczenia i ludzkiej egzystencji”¹²⁴. Zarówno Riedel jak i Böhme wskazują na utożsamianie atmosfer z uczuciami przez Schmitza^{125,126} oraz na scharakteryzowanie jej specyficznych, „rozlewających się”, „bez-obszarowych”¹²⁷ właściwości przestrzennych^{128,129}. Właśnie w tej kwestii jego poglądy Böhme’go – jak sam wskazuje – różnią się od Schmitza. W jego ujęciu nabierają cech przestrzennych poprzez „ekstazy rzeczy” (*ecstasies of things*)¹³⁰ sytuacje, w których jak wskazuje Mark Dorrian: [rzeczy] „wychodzą poza siebie, opuszczając swoje formalne granice, w taki sposób, aby generować przestrzenne atmosfery”¹³¹.

Idee dotyczące właściwości przedmiotów bezpośrednio oddziałują na kompozycję *through the youth of these things*, poprzez zbudowanie warstwy narracyjnej utworu wokół przedmiotów codziennego użytku w partiach perkusji i otaczanie ich brzmieniową tkanką zespołu instrumentalnego.

Powiązanie atmosfer z fizycznymi przedmiotami („Atmosfery «tkwią» w przedmiotach, rzeczy i ludzie emanują atmosfery”¹³²) akcentowane jest przez Krystynę Wilkoszewską, która w komentującym koncepcje Böhme’go eseju, określa atmosfery „nastrojami odnajdywanymi po stronie rzeczy”¹³³.

¹²³ Idem, *Filozofia i estetyka przyrody*, op. cit., s. 6-7.

¹²⁴ (...) *considers atmospheres to be a fundamental category of experience and human existence* (...) (tłum. wł.), F. Riedel, *Atmospheric Relations...* op. cit., s. 19.

¹²⁵ G. Böhme, *Atmosphere as a Basic Concept...*, op. cit., s. 20.

¹²⁶ F. Riedel, *Atmospheric Relations...*, op. cit., s. 17, 20.

¹²⁷ H. Schmitz *Atmospheric Spaces*, Margaret Vince (tłum. na j. ang.), „Ambiances” (wyd. Online), 19.04 2019, <http://journals.openedition.org/ambiances/711>, dost. 30.09.2023, s. 2-3.

¹²⁸ F. Riedel, *Atmospheric Relations...* op. cit., Ibid. s. 20.

¹²⁹ G. Böhme, *Atmosphere as a Basic Concept...*, op. cit., s. 19-20.

¹³⁰ Ibid., s. 21-23

¹³¹ (...) *the ‘ecstasies’ of things, whereby they go outward from themselves, taking leave of their formal limits in such a way as to generate spatial ambiances.* (Tłum. wł.), Mark Dorrian, *Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect*, „The Journal of Architecture” nr 19 (2/2014), s. 195.

¹³² G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, op. cit., s. 7.

¹³³ K. Wilkoszewska, *Uwagi na marginesie książki Gernota Böhme’go „Filozofia i estetyka przyrody”*, „Sztuka i Filozofia”, nr 24/2004, s. 22.

Do znaczących pojęć pokrewnych atmosferom, które przywoływane są w omawianych tu tekstach należą: sformułowana przez Waltera Benjamina *aura* i wspomniana wcześniej *Stimmung*.

Aura i Stimmung

Walter Benjamin w słynnym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, opisywał **aurę** jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego jak blisko by ona była”¹³⁴, które łączy z unikalnością przedmiotu, krajobrazu, dzieła sztuki. Jak wskazuje, powszechna reprodukcja pozbawia powielany przedmiot połączenia „z miejscem i czasem jego istnienia”¹³⁵ i prowadzi do „obumierania” aury¹³⁶.

Gernot Böhme komentując poglądy Benjamina pisze o związkach aury i atmosfery:

Aura jest oczywiście czymś przestrzennie rozproszonym, prawie jak oddech lub mgła, a dokładnie – atmosfera. Benjamin mówi, że człowiek „oddycha” aurą. To oddychanie oznacza, że wchłaniamy aurę cielesnie, pozwalamy jej wejść w cielesną ekonomię napięcia i rozprężenia, że pozwalamy tej atmosferze nasycić nas samych¹³⁷.

Pojęcia te są ze sobą pod wieloma względami tożsame, choć różny jest punkt wyjścia do ich formułowania. Co więcej, jak zauważa Mark Dorrian, w koncepcji atmosfer Böhme, kryterium „dali” nie ma aż tak fundamentalnego znaczenia¹³⁸.

O aurze pisał Helmut Lachenmann, którą określał jako „sferę asocjacji, wspomnień, archetypowych magicznych uwarunkowań”¹³⁹. Stanowi ona dla niego jeden

¹³⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, Janusz Sikorski (tłum.) [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice fragmenty*, Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (tłum.), Hubert Orłowski (wybór i opracowanie), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 208.

¹³⁵ Ibid., s. 206.

¹³⁶ Ibid. s. 207.

¹³⁷ *The aura is obviously something spatially diffused, almost like a breath or a haze – an atmosphere, precisely. Benjamin says that one 'breathes' the aura. This breathing means that one absorbs aura bodily, lets it enter the bodily economy of tension and expansion, lets this atmosphere infuse the self,* (tłum. wł.), G. Böhme, *Atmosphere as a Basic Concept...*, op. cit., s. 18.

¹³⁸ M. Dorrian *Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect*, „The Journal of Architecture” nr 19 (2/2014), s. 188.

¹³⁹ *Aura - the realm of association, memories, archetypal magical predeterminations.* (Tłum. wł.), H. Lachenmann, *On Structuralism*, „Contemporary Music Review”, nr 12 (1/1995), s. 98.

z czterech elementów składowych (obok tonalności, doświadczenia akustyczno-fizycznego i struktury), wpływających na emocjonalność dźwięku¹⁴⁰.

Dwuznaczność niemieckiego słowa *Stimmung*, które rozumieć można jako określenie atmosfery, ale także czynności strojenia instrumentu, jest szczególna – ponieważ pojęcie to, jak zauważa Riedel, już w XIX wieku wykorzystywane było do opisu zjawisk dźwiękowych¹⁴¹.

W tym kontekście warto wspomnieć, że Gernot Böhme przywołuje traktat *De signatura rerum*, działającego na przełomie XVI i XVII w. filozofa Jana Jakuba Böhme, który uważał, że:

Ciało jest postrzegane jako płyta rezonansowa, a jego forma i materialność jako strojenie lub charakter (*Stimmung*, nazywany przez Böhme *signatura*), odpowiadający za dystynktywną ekspresję, którą ta rzecz wyraża¹⁴².

Tak silne powiązanie pojęcia atmosfery z dźwiękowością w przeszłości, wskazuje na znaczenie prześledzenia dyskursu bezpośrednio odnoszącego się do muzyki.

Atmosfera i muzyka

Aby pełniej zarysować postrzeganie przez badaczy atmosfery w kontekście dźwięku, warto raz jeszcze powrócić do koncepcji Hermanna Schmitza. Nazywa on atmosfery „przestrzeniami emocji” (ang. *spaces of emotions*) i charakteryzuje je jako jeden z dwóch – obok „odczuwalnego ciała” (ang. *felt body*, niem. *Leib*) – najważniejszych przykładów „przestrzeni bez-obszarowej” (ang. *area-less spaces*)¹⁴³. Jednak do takich przestrzeni zalicza on również „przestrzeń dźwięku”¹⁴⁴. Riedel wskazuje na konsekwencje takiego postrzegania dźwięku. Píše o traktowaniu przez Schmitza „muzyki i dźwięku” jako „wyjątkowej struktury

¹⁴⁰ Lachenmann wychodząc z perspektywy awangardowej, wskazuje, że mając na uwadze wiedzę o funkcjonowaniu tych parametrów, kompozytor w niektórych przypadkach powinien świadomie ich unikać, Ibid.

¹⁴¹ F Riedel, *Atmospheric Relations...* op. cit., s. 8.

¹⁴² *The body is regarded as a sounding board, and its form and materiality as tuning or character («Stimmung», called «signatura» by Böhme), which is accountable for the characteristic expression a thing can have.* (tłum. wł.), G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 123.

¹⁴³ H. Schmitz, *Atmospheric Spaces*, op. cit., dost. 30.09.2023, s. 3.

¹⁴⁴ Ibid., s. 2

przestrzennej”¹⁴⁵, a także że podejście to umożliwia egalitarny, uczuciowy odbiór muzyki, niezależnie od jej przynależności gatunkowej i teoretycznego przygotowania słuchacza:

(...) doświadczenie „przestrzeni odczuwania” w muzyce nie jest już zarezerwowane wyłącznie dla muzyki absolutnej i ludzi wykształconych estetycznie (...)¹⁴⁶.

Riedel, szczegółowo analizuje również najnowsze dostępne badania nad atmosferami z zakresu muzykologii i etnomuzykologii¹⁴⁷. Pisze m.in. o ideach Brigit Abels wspólnotowego doświadczenia muzyki, postrzegania atmosfery w kontekście „pytań o tożsamość kulturowej i ucieleśnienie”¹⁴⁸. Badania, na które powołuje się Riedel, odnoszą się przede wszystkim do muzyki kultur pozaeuropejskich. W tym kontekście warto wspomnieć, że zwraca ona uwagę na ograniczenia koncepcji Schmitza i ich osadzenie w zachodnim dyskursie filozoficzno-estetycznym¹⁴⁹. Sama Riedel, o założeniach postulowanych przez siebie *relacji atmosferycznych* (ang. *atmospheric relations*) pisze następująco:

Ponieważ muzyka i dźwięk nie manifestują się po prostu jako obiekty w świecie (choć oczywiście można je przekształcić w obiekty), ale jako tryby (*modes*) w świecie, są one szczególnie skuteczne w tworzeniu relacji atmosferycznych¹⁵⁰.

Zauważa, że wszelkie działania muzyczne, prowadzące do ewokowania atmosfer, stanowią (za Mikkelem Billem) „praktyki atmosferyczne” (ang. *atmospheric practices*)¹⁵¹. Pod pewnymi względami założenie to jest tożsame z poglądami Gernota Böhmego. W koncepcji „nowej estetyki” łączy on pracę estetyczną (ang. *aesthetic work*) z „wytwarzaniem atmosfer”¹⁵².

Böhme bezpośrednio odnosił się do atmosfer w kontekście dźwięku w eseju *Grand Concert of the World*. Co ważne, bierze on pod uwagę, a nawet akcentuje zmianę

¹⁴⁵ *music and sound provide, for Schmitz, evidence of a «particular» kind of spatial structure*, (tłum. wł.), F. Riedel, *Atmospheric Relations...*, op. cit., s. 21.

¹⁴⁶ (...) *the experience of «feeling-space» in music is no longer exclusive to absolute music and to aesthetically educated people (...)*, (tłum. wł.), Ibid., s. 22.

¹⁴⁷ Ibid., s. 14-16.

¹⁴⁸ *Abels relates atmosphere to questions of cultural identity and embodiment*. (Tłum. wł.), Ibid., s. 12

¹⁴⁹ Ibid., s. 26.

¹⁵⁰ *Because music and sound do not simply manifest as objects in the world (even though they of course can be turned into objects), but as modes of world, they are particularly good at affording atmospheric relations*. (Tłum. wł.) Ibid., s. 5.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² *New Aesthetics is a general theory of aesthetic work – understood as the production of atmospheres* (tłum. wł.), G. Böhme, *Atmosphere, a Basic Concept...*, op. cit., s. 17.

technologiczno-materiałową, jaka zaszła w muzyce i sztuce dźwiękowej w II połowie XX w. Jak pisze: „Muzyka konkretna i instalacje dźwiękowe w szczególności, wymusiły rewizję teorii muzyki”¹⁵³. Zdaje sobie sprawę z wpływu takich zjawisk jak dźwięk przestrzenny („dążenie muzyki w stronę sztuki przestrzennej, w szczególności doprowadziła do postrzegania jej w kategoriach atmosfery”¹⁵⁴), sampling, emancypacja dźwięków szumowych¹⁵⁵, a przede wszystkim pejzażu dźwiękowego, egzemplifikowanego przez *World Soundscape Project* Raymonda Murraya Schaeffera. Porusza tym samym kwestie ekologii dźwięku:

(...) atmosfery są generowane w barach przez określone dźwięki, a oczekiwanie na lotniskach, szybach metra, klinice dentystrycznej, w domach towarowych czy lobby hotelowych staje się przyjemne lub pogodne i aktywne dzięki muzyce¹⁵⁶.

Widząc negatywne skutki zanieczyszczenia audiosfery, w przeciwieństwie do Benjamina – w przypadku muzyki – Böhme dostrzega także potencjał w technologicznej rewolucji i zwraca uwagę, że:

Wszędzie tam, gdzie tak nie jest, współcześni ludzie noszą ze sobą swój własny akustyczny świat, najpierw na walkmanach, dziś na odtwarzaczach MP3¹⁵⁷

W atmosferycznym postrzeganiu muzyki Böhme widzi szanse na odejście od dyskursu dotyczącego problematyki czym dokładnie jest emocja w muzyce, kwestię szeroko komentowaną, o którą pytał np. w słynnym eseju *Struny muszli* Peter Kivy:

Kiedy mówimy (my kompozytorzy, krytycy, muzykolodzy), że melodia jest smutna, czy mówimy przez to, że wyraża smutek, czy że jest *nacechowana smutkiem*?¹⁵⁸

¹⁵³ *Musique concrete and sound installations, in particular, forced a revision of the theory of music.* (Tłum. wł.), Idem, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 124.

¹⁵⁴ *The tendency of music towards spatial art, particularly, has brought it into the realm of an aesthetics of atmospheres.*, (tłum. wł.) Ibid., s. 127

¹⁵⁵ Ibid., s. 126.

¹⁵⁶ (...) *atmospheres are generated in bars through particular sounds, and the wait in airports, subway shafts, a dentist's clinic, department stores or hotel lobbies, is made pleasant, or cheerful and active, by music.* (Tłum. wł.), Ibid.

¹⁵⁷ *Wherever that is not the case, contemporary humans carry their own acoustic world with them, first on Walkmans, today on MP3-players*, (tłum. wł.), Ibid., s. 130, Böhme powołuje się tutaj na tekst Shushei Hosokawy, *The Walkman Effect*, „Popular Music” t. 4 (1984), s. 165-180, <https://ia804700.us.archive.org/24/items/Sesion11/Hosokawa%2C%20Shuhe%20-%20The%20Walkman%20effect.pdf>, dost. 5.09.2023.

¹⁵⁸ P. Kivy, *Struny muszli*, [w:] *Brzmienie uczuć* (Jan Czarnecki, Mateusz Miguł, Iwona Młodziak, Małgorzata A. Szyszkowska, (tłum.), Małgorzata A. Szyszkowska, redakcja naukowa przekładu), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 13.

Należy podkreślić, że choć proponowane przez Böhme rozwiązanie jest z pewnością inspirujące:

estetyka atmosfery może dostarczyć prostej odpowiedzi, że muzyka jako taka jest odmianą cielesnie odczuwanej przestrzeni (ang. *bodily felt space*)¹⁵⁹.

– to jak już zarysowano wcześniej – niestety nie w pełni wyczerpujące. Już same kwestie powstawania i odczuwania, a nawet definicji atmosfery w odniesieniu do muzyki, są niełatwe do jednoznacznego rozstrzygnięcia. Jednak koncepcja ta stanowi bezsprzecznie znaczący wkład w zapoczątkowany pod koniec XX wieku w humanistyce zwrot afektywny¹⁶⁰, który zwraca uwagę – jak wskazuje Małgorzata Góralska – na znaczenie „odczuć towarzyszących obcowaniu z poszczególnymi wytworami kultury”¹⁶¹. Odnosząc ją do praktyki kompozytorskiej, oddziałuje ona na zmianę myślenia o materiale muzycznym: ze strukturalnego, w stronę powiązania go z fizycznością dźwięku, doświadczeniem przestrzeni, niestabilnością barwy, wykorzystaniem brzmień elektronicznych, preparowanych instrumentów i ich performatywnych przeobrażeń. Szczególnie, że w tekście *The Voice in Spaces of Bodily Presence*, Böhme powiązał postępujące w Nowej Muzyce poszerzenie możliwych technik wydobywania dźwięku, z postrzeganiem instrumentów przez pryzmat „charakteru” ich „cielesności”. Ten rodzaj myślenia w *through the youth of these things*, został rozwinięty jeszcze dalej, wraz z zaangażowaniem scenograficznego i performatywnego potencjału instrumentów¹⁶².

W tym kontekście, warto przytoczyć spojrzenie na atmosferę Monty’ego Adkinsa, formułowane z perspektywy muzyki ambientowej. Gatunek ten, zapoczątkowany przez Briana Eno¹⁶³, charakteryzują wg Adkinsa następujące właściwości:

¹⁵⁹ *the aesthetics of atmospheres can provide the simple answer that music as such is the modification of bodily felt space*. (Tłum. wł), G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 127.

¹⁶⁰ Mikkel Bille, *Review: Gernot Bohme, 2017, The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud. London, Routledge, s. 1.

¹⁶¹ Małgorzata Góralska, *Zwrot afektywny a współczesne badania nad książką i czytelnikiem*. *Rekonesans Badawczy*, [w:] „Przegląd Biblioteczny” z. 2 (2018), s. 223.

¹⁶² G. Böhme, *The Voice in Spaces of Bodily Presence*, [w:] G. Böhme, *Atmospheric Architectures*, op. cit., s. 140.

¹⁶³ Brian Eno, *Ambient Music*, za: M. Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, op. cit., s. 119. Cytowany przez Adkinsa manifest opublikowany został także w języku polskim, zob. B. Eno, *Ambient* (Julian Kutyla, tłum.) [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (Christoph Cox, Daniel Warner, wybór i red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 127-130.

przenikające, zazwyczaj powolne tempo; często tonalny lub modalny szkielet; fragmentaryczne linie melodyczne lub krótsze „komórki”, które sugerują poczucie niedomknięcia; użycie dronów; oraz poczucie ciągłości lub pojedynczej „atmosfery”¹⁶⁴

Jednocześnie, jak zauważa Adkins na przestrzeni lat, ulegał on nieustannym transformacjom i modyfikacjom ram. W przeciwieństwie do muzyki koncertowej, w większości przypadków, immanentnym medium dla muzyki ambientowej są nagrania¹⁶⁵. Brian Eno opisywał konsekwencję tej zmiany zmianę następująco:

Akt tworzenia muzyki staje się sztuką tworzenia nowych lokacji dźwiękowych i tworzenia nowych barw, nowych instrumentów: najbardziej podstawowych materiałów muzycznego doświadczenia¹⁶⁶.

Taki rodzaj doświadczenia muzyki w przestrzeni, jak wskazuje Adkins – szczególnie wpływa na jej atmosferyczny aspekt:

Tworzymy własną prywatną „atmosferę” i „odcien” (*tint*). Wykorzystanie muzyki ambientowej do tworzenia, wzmacniania lub zakłócania przestrzeni, zarówno prywatnych, jak i publicznych, samo w sobie wyraża pragnienie sprawowania kontroli nad naszym otoczeniem lub pośredniczenia w nim¹⁶⁷.

Za jakość konstytutywną dla tworzenia atmosfer Adkins uważa szum¹⁶⁸: „Szum jest terytorializującą postacią dźwięku, maskującą, zacierającą, transgresywną i obezwładniającą”¹⁶⁹, a jednocześnie widzi w nim kategorię piękna¹⁷⁰. Odwołuje się także do kruchości dźwięku, wprowadzając kategoryzację Nomi Epstein¹⁷¹. Jakości te stały się także istotną kategorią estetyczną kompozycji *through the youth of these things*.

¹⁶⁴ (...) *a pervading, generally slow, pacing; often a tonal or modal framework; fragmented melodic lines or shorter 'cells' that imply a sense of non-closure; the use of drones; and a sense of continuity or singular 'atmosphere (...)* (tłum. wł.) M. Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, op. cit., s. 121.

¹⁶⁵ Ibid., s. 126.

¹⁶⁶ *The act of making music becomes the art of creating new sonic locations and creating new timbres, new instruments: the most basic materials of the musical experience.* (Tłum. wł.), B. Eno, *Foreword* [w:] M. Prendergast, *The Ambient Century. From Mahler to Moby – the Evolution of Sound in the Electronic Age*, Bloomsbury, New York/London 2003, s. xi-xii.

¹⁶⁷ *We construct our own private 'atmosphere' and 'tint'. Our use of ambient music in the creation, augmentation or interruption of spaces, be they private or public, in itself expresses a desire to exercise agency within, or mediate our environment.* (tłum. wł.) M. Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, op. cit., s. 124.

¹⁶⁸ Ibid., s. 138

¹⁶⁹ *Noise is as a territorialising form of sound: one that masks, obliterates, is transgressive and overpowers.* (Tłum. wł.) Ibid., s. 134

¹⁷⁰ Ibid., s. 137.

¹⁷¹ N. Epstein, *Musical Fragility: A Phenomenological Examination*, „Tempo” nr 71 (281) 2017, s. 39-52.

Do omawianych zagadnień nawiązują także tytuły kompozycji przedstawicieli Nowej Muzyki: *Atmosphères* (1961) György Ligetiego¹⁷² i *Stimmung* Karlheinz Stockhausena (1968).

Z niezwykle wrażliwością i świadomością przestrzeni i otoczenia pracuje z atmosferami Catherine Lamb. W komentarzu do albumu *Atmospheres Transparent/Opaque* (2019)¹⁷³, kompozytorka pisze następująco:

Zamiast określeń takich jak głośny/cichy lub pierwszy plan/tło, nieprzezroczysty (*opaque*) może sugerować ton, który jest wypełniony, gęsty i energiczny, podczas gdy przezroczysty (*transparent*) może wskazywać na ton, który traci swoją zasadniczość (*fundamentality*), stapiając się z intensywnością nieprzezroczystości; lub że można zobaczyć przez jego dźwięk, stając się atmosferycznym.¹⁷⁴

Rebecca Lane, flecistka wielokrotnie współpracująca z Lamb, tak określa jej twórczość:

To zaproszenie do słuchania, do otwarcia wrażliwej przestrzeni słuchowej, w której granice między muzykami, publicznością i otoczeniem są płynne¹⁷⁵.

Odbierając muzykę Lamb w kontekście nagrania płytowego, atmosferyczność osiągnięta jest w tym wypadku na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, wskazują na nią właściwości samego materiału dźwiękowego – poprzez zwrócenie szczególnej uwagi na czas i brzmienie, jego odstojenia i wewnętrzną wrażliwość. Po drugie, na tworzenie się atmosfery, jak wspomniano wcześniej, wpływa doświadczenie indywidualnego odsłuchu.

¹⁷² Więcej o przykładzie *Atmosphères* Ligetiego i innych twórców (m.in. Johna L. Adamsa) w kontekście atmosfery i ekologii zob. T. Vadén, J. Torvinen, *Musical meaning in between. Ineffability, atmosphere and asubjectivity in musical experience*, [w:], *Music as Atmosphere*, op. cit., s. 51-53.

¹⁷³ Catherine Lamb, Ensemble Dedalus, *Atmospheres Transparent/Opaque*, New World Records 80806-2.

¹⁷⁴ *Rather than terms like loud/soft or foreground/background, «opaque» might suggest a tone that is filled, dense, and vibrant, whereas «transparent» might indicate a tone that is losing its fundamentality, becoming fused into the intensity of opacity; or that one might see through its sound, becoming atmospheric.* (Tłum. wł.), C. Lamb *Composer's Note* [w:] Catherine Lamb, Ensemble Dedalus, *Atmospheres Transparent/Opaque*, New World Records 80806-2, 2019, komentarz do albumu s. 15.

¹⁷⁵ *It is an invitation to listen, to open up a sensitive listening space where boundaries between musicians, audience, and the environment are fluid.* (Tłum. wł.), R. Lane, *Atmospheres Transparent/Opaque*, [w:] Ibid., s. 12.

Własne rozumienie atmosfery

Proponowane w omawianej metodzie rozumienie atmosfery, powiązane jest z jednej strony z fizycznością dźwięku, dążeniem do „ekstaz rzeczy” poprzez wykorzystanie obiektów, ale także ściśle powiązane z materiałem dźwiękowym. Jednocześnie w założeniach tych biorę pod uwagę warsztat kompozytorski z uwzględnieniem przemian towarzyszących cyfrowej rewolucji – tj. powszechną możliwość smpłowania i wielokanałowej projekcji dźwięku. Możliwe jest wykorzystanie nagrań terenowych, sięgnięcie po utrwalone w pamięci fragmenty nagrań¹⁷⁶, zastosowanie syntezy dźwięku, świadomość przestrzeni dźwiękowej (wynikającej z ustawienia muzyków i przedmiotów oraz ustawienia głośników). Uwzględniona zostaje także ulotność wykonania, szczególnie w kontekście rozszerzonych technik wydobywania dźwięku: niestabilnych brzmień, łamliwych struktur i zastosowania trudnych do pełnego skontrolowania czynności na instrumentach preparacji, przestrojeń oraz interakcji z obiektami.

Działania oparte na koncepcji atmosfer w utworze *through the youth of these things* zostały opisane w dalszej części tekstu: w kontekście założeń estetycznych (zob. *Odczuwanie końca*, s. 68) i pracy z materiałem dźwiękowym (zob. *Materiał muzyczny i dźwiękowość*, s. 93).

II.3.3. (Nie)obecność – interakcje muzyków z przestrzenią

Marvin Carlson wskazuje, że Michael Fried „wprowadził do analizy modernistycznego minimalizmu pojęcie «obecności»”, którą definiował jako „specyficzny współudział, do którego dzieło zmusza obserwatora”¹⁷⁷, i nazwał taką sytuację „obecnością teatralną”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ M. Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere...* op. cit., s. 131.

¹⁷⁷ M. Carlson, *Performans*, Edyta Kubikowska (tłum.), Tomasz Kubikowski (red.), PWN, Warszawa 2007, s. 206.

¹⁷⁸ *Ibid.*, s. 207.

Erika Fischer-Lichte formułuje obecność jako „intensywne doznanie teraźniejszości”¹⁷⁹. Badała ona także relację obecności do aury Waltera Benjamina:

O ile pojęcie aury podkreśla moment zachwyty w trakcie przemiany (...), o tyle pojęcie obecności zostaje podkreślone przede wszystkim przez nadanie niezwykłości temu, co zwyczajne (...)¹⁸⁰.

Wyróżnione przez nią trzy koncepcje obecności (słaba, mocna i radykalna) mogą odnosić się zarówno do osób („ludzkich ciał”¹⁸¹) biorących udział w przedstawieniu, lecz także – w przypadku dwóch pierwszych kategorii – do przedmiotów¹⁸², które łączy, za Gernotem Böhmem z omówionymi w kontekście koncepcji atmosfer „ekstazami”:

(...) rzeczy osiągają ekstazę, kiedy pojawiają się jako to, czym zawsze są, a czego nie dostrzegają ludzie, którzy w życiu codziennym instrumentalizują je i funkcjonalizują¹⁸³.

Tak, jak zauważalne było płynne przenikanie się założeń scenografii dźwiękowej i atmosfery, tak pojęcia atmosfer i obecności łączą się ze sobą, a w przypadku omawianej koncepcji – wpływają na poszczególne elementy pracy kompozytorskiej.

O obecności i „uobecnianiu się” pisała również w kontekście braku tradycyjnej akcji scenicznej w przedstawieniach Phillippe’a Quesne’a Anna R. Burzyńska¹⁸⁴. Moje osobiste doświadczenie zetknięcie się z teatrem Quesne’a i Vivarium Studio – dzięki dostępnym w trakcie izolacji retransmisjom dostępnym w sieci – w tym szczególnie spektaklem *La Mélancolie des dragons* (2008), stało się inspiracją do poszukiwania odpowiedzi na pytania dotyczące roli uczestników przedstawienia, także muzyków i publiczności podczas wykonania utworu. W spektaklu tym Quesne sięga także po pozornie niepotrzebne przedmioty, z których bohaterowie budują wyjątkowy park rozrywki¹⁸⁵.

¹⁷⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka Performatywności*, op. cit., s. 156. W wersji angielskiej tej pracy korzystano także z wydania: E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Saskya Iris Jains (tłum. na j. ang), Routledge, London/New York 2008, s. 96.

¹⁸⁰ Ibid., s. 162.

¹⁸¹ Ibid., s. 150.

¹⁸² Fischer-Lichte poszerza swoje rozważania także o media elektroniczne, Ibid. s. 163.

¹⁸³ Ibid., s. 162.

¹⁸⁴ A.R. Burzyńska, *Nad brzegiem morza w kostiumach myśleć o końcu świata. Philippe Quesne i Vivarium Studio*, „Didaskalia”, nr 127-128/2015, s. 19.

¹⁸⁵ Ibid., s. 24, sytuację tę podobnie opisuje także K. Bredeson, zob. K. Bredson, *Process, 'Set Writing' in Contemporary French Theatre*, s. 154.

Quesne, scenograf z wykształcenia¹⁸⁶, opiera swój teatr na niezwykle wciągających, szczegółowych zakomponowanych przestrzeniach wizualnych¹⁸⁷. Jego spektakle praktycznie pozbawione są tekstu dramatycznego¹⁸⁸, a profesjonalnie wykształconych aktorów zastępują zaprzyjaźnione osoby z bliskiego otoczenia¹⁸⁹. To przedstawienia pozbawione spektakularnej dramaturgii napięć. Jako widzowie podglądamy wykreowaną rzeczywistość i jak wskazuje sam Quesne – stajemy się *wojerystami*, obserwatorami wiwarium¹⁹⁰. Kate Bredeson określa sytuację tę następująco:

Nazwa grupy Quesne'a odzwierciedla sposób, w jaki w swojej praktyce artystycznej tworzy on zamknięte światy, w których spotykają się ludzkie ciała i przedmioty, i do których zaprasza innych¹⁹¹.

Burzyńska wskazuje, że zamiast śledzenia ekspresji scenicznej, łączenia ze sobą fabularnych zdarzeń i ich konsekwencji, Quesne proponuje odbiorcom obserwację wymykającą się wartościowaniu¹⁹². Bredeson zaś widzi w spektaklu Quesne'a „radikalny potencjał” realizowany przez „zwykłą ludzką obecność i kreatywność”¹⁹³.

W proces aktywnej interpretacji chce zaangażować publiczność również Heiner Goebbels. Sprzeciwia się on przedstawieniom, w którym widzowie śledzą ekspresywne osobowości¹⁹⁴. Zamiast tego, postuluje koncepcję „teatru nieobecności”, w którym poszczególne warstwy prowadzone są od siebie niezależnie, a doświadczenie emocjonalne odbiorcy odnajdują w „szczelinach”, odseparowanych od siebie elementów¹⁹⁵. Radykalnym rozwiązaniem jest

¹⁸⁶ Philippe Quesne, *Teatr, który daje natura* „Didaskalia”, nr 127-128/2015, s. 28.

¹⁸⁷ A. R. Burzyńska, *Nad brzegiem morza...* op. cit., s. 20.

¹⁸⁸ Ibid., s. 19

¹⁸⁹ K. Bredeson, *Process, 'Set Writing' in Contemporary French Theatre*, s. 153.

¹⁹⁰ Philippe Quesne, *Flight Paths. Interviewed and Translated by Tom Sellar*, „Theater” nr 37 (1/2007) „Theater” nr 37 (1/2007), s. 42, za: Ibid., s. 152

¹⁹¹ *The name of Quesne's company reflects the ways that, in his art practice, he creates enclosed worlds where human bodies and objects meet, and into which he invites others to look.* (tłum. wł.), Ibid.

¹⁹² A. R. Burzyńska, *Nad brzegiem morza...* op. cit., s. 19.

¹⁹³ (...) *simple human presence and creativity hold radical potential (...)*, (tłum. wł.), K. Bredesson, *Process, 'Set Writing' in Contemporary French Theatre*, op. cit., s. 155.

¹⁹⁴ H. Goebbels, *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 204.

¹⁹⁵ Ibid. s. 205.

przedstawienie w całości pozbawione aktorów, którą Goebbels zrealizował w *Stifers Dinge* (2007)¹⁹⁶.

Odrzucając postać dominującego, zajmującego centralne miejsce (również wizualnie)¹⁹⁷ aktora, Goebbels proponuje rozwiązanie, które związane jest z jego doświadczeniem kompozytorskim. Wywodzi się ono bezpośrednio ze współpracy z muzykami Ensemble Modern, założonego w 1980 r. we Frankfurcie nad Menem i działającego na demokratycznych zasadach ¹⁹⁸ zespołu specjalizującego się w wykonawstwie Nowej Muzyki. Otwarcie instrumentalistów na eksperymenty oraz nieszablonowe metody działania metody działania Goebbels opisywał następująco:

To zaufanie uskrzydlało mnie w poszukiwaniach muzyczno-scenicznej intensywności, którą nie zawsze potrafiłem sobie wytłumaczyć, a która zawsze powinna wyłonić się zgodnie z planem z nieprzewidywalnej gry wielu mediów (...) Inaczej nie stworzyłbym żadnego teatru muzycznego¹⁹⁹.

Mając do dyspozycji zaangażowaną grupę instrumentalistów o wybitnych możliwościach wykonawczych, Goebbels konstruuje „doświadczenie obecności podzielonej na wiele elementów” ²⁰⁰. Taki sposób myślenia o zespole instrumentalnym w kontekście przedstawienia, określa mianem „**kolektywnego protagonisty**”²⁰¹.

Równolegle Goebbels poszukuje odmiennych od technicznej perfekcji czy brzmieniowej niuansowości praktyk wykonawczych ²⁰². Przykładem takiego działania jest kompozycja *Schwarz aus Weiss* (1996), czy jak określa ją kompozytor „spektakl muzyczny z udziałem Ensemble Modern”²⁰³:

W *Schwarz auf Weiss* muzycy Ensemble Modern nie znikają w kanale orkiestrowym na korzyść solistów na scenie. Sami występują na jej deskach i odkrywają w sobie

¹⁹⁶ Ibid., s. 212-213.

¹⁹⁷ Ibid., s.210.

¹⁹⁸ <https://www.ensemble-modern.com/en/about-us/ensemble/2023>, dost. 6.09.2023.

¹⁹⁹ H. Goebbels., *Stworzyć kompleksowe społeczeństwo skromnego dobrobytu. Ensemble Modern jako przykład*, op. cit. s. 302.

²⁰⁰ Idem., *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 206.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Idem., *Stworzyć kompleksowe społeczeństwo...* op. cit., s. 302.

²⁰³ *A musical play with Ensemble Modern* (tłum. wł), <https://vimeo.com/454036989>, dost. 30.09.2023, Pojęcia „spektakl muzyczny” używa również w kontekście *Schwarz auf Weiß* Anna R. Burzyńska w tłumaczeniu omawianego tekstu Goebbelsa. zob. H. Goebbels, *Estetyka nieobecności*, op. cit., p. 206

sceniczne umiejętności poza muzyczną wirtuozerią: piszą, śpiewają, porządkują przedmioty, grają w badmintona i inne gry, rzucają piłkami tenisowymi w blachy i bębny (lub obok) i czytają (...) ²⁰⁴.

Również poszczególne partie realizowane są przez muzyków na instrumentach, z którymi nie mieli oni dotychczas styczności ²⁰⁵. Wykonawczy dyskomfort związany z nowym doświadczeniem performatywnego zaangażowania stanowi dla Goebbelsa pierwszy poziom wytracania obecności ²⁰⁶. Drugi odnosi się do relacji z publicznością i koordynacji rytmiczno-wizualnej rozproszonych na scenie muzyków:

Strukturalne zaburzenia, przeszkody i trudności w zgraniu się muzyków (...) umożliwiają zwizualizowanie publiczności procesów komunikacyjnych wewnątrz zespołu, w którym każdy muzyk jest odpowiedzialny za siebie samego, ponieważ nie ma w nim dyrygenta ²⁰⁷.

Znamienne, że amplifikowana warstwa dźwiękowa, to według Goebbelsa jedyny obszar obecności w przedstawieniu ²⁰⁸.

Biorąc pod uwagę dotychczas omówione poglądy w odniesieniu do utworu *through the youth of these things* zauważalna jest sytuacja dychotomiczna.

Z jednej strony – przedmioty i przestrzeń sceniczna, pozostaje pusta i bezdźwięczna, dopóki muzycy jej nie zapełnią. To instrumentalisci i dyrygent wchodzi w interakcję z przestrzenią, modułują ją: poprzez generowanie ulotnych dźwięków, zmianę właściwości i parametrów instrumentów i obiektów. Zaplanowane zdarzenia są często trudne do jednoznacznego powtórzenia, a doświadczenie wykonania buduje wspólną relację z publicznością.

Z drugiej strony – zbudowanie narracji utworu wokół „kolektywnego protagonisty”, rozrzedzenie proporcji dźwięku elektronicznego i akustycznego oraz zakomponowanie realizowanych polifonicznie zdarzeń scenicznych, które dopiero odbierane całościowo tworzą warstwę semantyczną utworu – odwołuje się (choć w nie wszystkich aspektach) do estetyki nieobecności. Z tej perspektywy, należy

²⁰⁴ Idem., *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 207.

²⁰⁵ Idem., *Stworzyć kompleksowe społeczeństwo...* op. cit., s. 302.

²⁰⁶ Idem., *Estetyka nieobecności*, op. cit., s. 207.

²⁰⁷ Ibid., s. 208.

²⁰⁸ Ibid.

uwzględnić także potencjalną sytuację nagraniową, która redukuje doświadczenie teraźniejszości do utrwalonego cyfrowo zapisu²⁰⁹.

W ostatnich latach problematyka jednoczesnego doświadczenia obecności i nieobecności w odwołaniu zarówno do koncepcji Goebbelsa, jak i Fischer-Lichte staje się coraz częściej zagadnieniem badawczym w sztukach performatywnych.²¹⁰ Biorąc te aspekty pod uwagę, w omawianej koncepcji proponowane jest mówienie o doświadczeniu „(nie)obecności”.

II.3.4. Polifoniczność – strategie pracy z formą i prowadzenia narracji

W tekstach z zakresu teatru muzycznego²¹¹ czy badających zagadnienia muzyczności w teatrze postdramatycznym²¹² powszechne są odniesienia do technik polifonicznych, wykraczających poza podstawowe rozumienie tego pojęcia jako muzyki o niezależnym ruchu głosów²¹³.

Zagadnienia te wiążą się z dążeniem do niezależności poszczególnych elementów przedstawienia, sprzeciwem wobec hierarchizacji środków, który został wyrażony m.in. przez Heinera Goebbelsa w słynnym tekście-manifeście *Przeciw Gesamtkunstwerk*²¹⁴. Syntetyczny zarys historyczny „antyhierarchizacji” elementów teatralnych od początku XX w. przedstawiła Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė²¹⁵. Duška Radosavljević opisując te procesy przywołuje pogląd Davida Roesnera, który nazwał

²⁰⁹ O doświadczeniu odbioru utrwalonym na nagraniu cyfrowym zapisie zniszczonej taśmy magnetofonowej pisze Monty Adkins w kontekście *Disintegration Loops* Williama Basinskiego, zob. M. Adkins, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, op. cit., s. 126-127.

²¹⁰ Np. jesienią 2022 r. w Lizbonie odbyła się międzynarodowa konferencja *Presence Absence Invisibility*, <https://lisbonpai.netlify.app>, dost. 20.09.2023.

²¹¹ Weronika Nowak w odniesieniu do teatru muzycznego Luciana Berio sformułowała pojęcie „scenicznego labiryntu”, zob. W. Nowak «*Outis*» i «*Cronaca del Luogo*» *Luciana Beria...* op. cit., UAM Poznań 2019, s. 6-7.

²¹² M. Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*

²¹³ Wolf Frobenius, Peter R. Cookie, Caroline Bithell, Izaly Zemtsovsky, *Polyphony* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, Stanley Sadie, John Tyrell (red.), Macmillan Publishing, London 2001, s. 74.

²¹⁴ H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, [w:] H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, Lukáš Jiříčka (wybór i wstęp), Anna R. Burzyńska (tłum.), Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 99-102.

²¹⁵ R. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, *Muzikinės naracijų komponavimo būdai postdraminiame teatre*, Vilnius 2017, s. 30-31.

strategie Goebbelsa „muzycznym procesem de-hierarchizacji”²¹⁶. Wg autorki, skutkiem takich strategii polifonicznych jest odrzucenie „hegemonii tekstu i postaci”²¹⁷.

Potencjał przeniesienia konwencjonalnych technik kompozytorskich (w tym polifonii i kontrapunktu) na ekspresję teatralną stanowi jeden z głównych obszarów badawczych teatru skomponowanego²¹⁸. Jak wskazuje Roesner, analogicznie do praktyki kompozytorskiej, polifonię w intermedialnych przedstawieniach charakteryzuje symultaniczne zestawianie równych sobie, lecz zróżnicowanych środków („głosów”) – przy jednoczesnym „zapewnieniu strukturalnego połączenia”²¹⁹ całości utworu. Roesner wyróżnia trzy poziomy operowania polifonią:

1. polegająca na wykorzystaniu muzycznych technik polifonicznych do zestawiania ze sobą elementów²²⁰,
2. opierająca się na równoczesnym zestawianiu elementów bez konkretnego połączenia²²¹,
3. budująca relację pomiędzy „organizacją a niezależnością” elementów²²².

Rozważania te, w tym zaproponowane pojęcie „polifonii intermedialnej” (ang. *intermedial polyphony*)²²³ i wskazanie na znaczenie notacji²²⁴ – są bezpośrednio cytowane, komentowane i rozbudowywane przez Kenta Olofssona. Wychodzi on od historycznego rozumienia polifonii jako współistnienia linii wokalnych²²⁵, Zwraca

²¹⁶ (...) *the musical process of de-hierarchization* (...) (tłum.wł.), D. Roesner *The politics of the polyphony of performance Musicalization in contemporary German theatre*, „Contemporary Theatre Review” nr 18 (1/2008), s. 52.

²¹⁷ D. Radosavljević, *Aural/Oral Dramaturgies. Theatre in Digital Age*, Routledge, London/New York 2023, s. 70. Jej poglądy dotyczące polifonii komentowane są w dalszej części rozdziału.

²¹⁸ D. Roesner, *Introduction: Composed Theater in Context*, [w:] *Composed Theater*, op. cit. s. 12.

²¹⁹ *Polyphony in Composed Theatre is the transference of a compositional principle: a simultaneity of voices that allows an independence of its parts while providing structural linkage.* (Tłum. wł.), Idem., *It is not about labelling, it's about understanding what we do: Composed Theatre as Discourse*, [w:] Ibid., s. 332.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid., s. 332-333.

²²² Roesner przywołuje stwierdzenie Michaela Hirscha, Ibid., s. 333.

²²³ Roesner syntetyzuje pojęcie Jörga Lauego polifonii performatywnej (ang. *performative polyphony*) z pracami Fredy Chapple o intermedialności., zob. Ibid.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ K. Olofsson, *Composing the Performance...*, op. cit., s. 72.

także uwagę – powołując się na wypowiedzi i twórczość Georges'a Aperghisa, jednego z głównych przedstawicieli nurtu – na zauważalne w teatrze skomponowanym dążenie do równości wykorzystywanych mediów²²⁶, a w rezultacie możliwość niezależnego prowadzenia na scenie wielu opowieści²²⁷. Łukasz Grabuś, analizując sceniczne utwory Aperghisa powstałe na przełomie XX i XXI w, także podkreśla „równoprawność” elementów dźwiękowych i wizualnych, pojawiających się jednocześnie „na scenie teatralnej i w partyturach muzycznych”²²⁸. Jak wskazuje:

Symultaniczne lub naprzemienne działania wokalne i instrumentalne wykonawców poszerzone zostają o procesy fotografowania, nagrywania i informatycznej obróbki pozyskanego materiału, które kompozytor traktuje jako równoległe linie rozwijanej akcji muzycznej²²⁹.

Olofsson podobnie, wieloaspektowo podchodzi do roli aktora²³⁰. Zaś w interpretacji strategii kontrapunktycznych idzie o krok dalej. Równoległe rozwijane za pomocą różnorodnych mediów zdarzenia tworzą „polifonię sytuacji” (ang. *Polyphony of situations*)²³¹. Tak prowadzona narracja wpływa – jak zauważa blisko współpracujący z Olofssonem dramaturg Jörgen Dahlqvist – na wyjście poza dotychczasowe „odczytanie tekstu dramatycznego” poprzez „otwarcie przestrzeni działań, które wymagają interpretacji”²³².

W autorefleksji twórczej Olofsson wskazuje jednocześnie na znaczącą odmienność względem wiodących przedstawicieli teatru skomponowanego²³³, dotyczącą głównie metody pracy. Choć w wielu jego przedstawieniach wykorzystuje „nałożone

²²⁶ W wypowiedzi Aperghisa, na którą powołuje się Olofsson wymienia on takie elementy jak: głos, scenę, dźwięk i tekst., M. Rebstock, *Ça devient du théâtre, mais ça vient de la musique': The Music Theatre of Georges Aperghis*, [w:] M. Rebstock, D. Roesner, *Composed Theatre*, op. cit., s. 226-227 za: Ibid., s. 73.

²²⁷ K. Olofsson, *Composing the Performance. An Exploration of Musical Composition as a Dramaturgical Strategy in Contemporary Intermedial Theatre*, s. 72-73.

²²⁸ Łukasz Grabuś, *Formy śmiertelności. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 190-191.

²²⁹ Ibid., s. 191.

²³⁰ K. Olofsson, *Composing the Performance...*, op. cit., s. 170.

²³¹ Ibid., s. 169.

²³² «Fält» does not anymore offer a 'reading' of a dramatic text, but opens up a space of actions that need to be interpreted. (tłum. wł.), Jörgen Dalquist, *Fält*, nota programowa, tłum. na j. ang. K. Olofsson, cytata za: Ibid.

²³³ Tj. Wspomnianych już H. Goebbelsa i G. Aperghisa, a także m.in.: Ch. Marthaler, M Tsangaris, Ibid., s. 68.

na siebie warstwy niezależnych «głosów»²³⁴, to jego celem jest dążenie do syntetycznego traktowania poszczególnych elementów przedstawienia i zacierania się odrębności pomiędzy nimi²³⁵:

Podczas gdy Robert Wilson, Christoph Marthaler i Heiner Goebbels pracują z niezależnymi elementami, z których krok po kroku budują w większe sekcje, w naszych²³⁶ pracach jest raczej tendencja do wychodzenia od „harmonii”, pionowych „obrazów”, z których można kształtować poszczególne „głosy”²³⁷.

I choć takie myślenie nie jest w istocie odległe od poglądów Goebbelsa („tylko wtedy, gdy poszczególne sztuki będą się wzajemnie przenikać strukturalnie, uda się naruszyć coś w ustalonej hierarchii”²³⁸), to w koncepcjach Olofssona zauważalne jest bardziej dążenie do „wzajemnego oddziaływania” (ang. *interplay*)²³⁹ poszczególnych warstw i zmiany znaczenia poszczególnych środków, niż do całkowitego odrzucenia hierarchii:

Czasem jest to bardziej spektakl teatralny, a w innym przypadku koncert muzyczny, większy nacisk może być położony na tekst literacki, sekwencję wideo, a czasem to wizualny aspekt scenografii może być najmocniejszym elementem²⁴⁰.

Operowanie wieloma mediami, nie oznacza dla niego odrzucenia praktyki kompozytorskiej. Wręcz przeciwnie, dąży on do pełnej integracji elementów

²³⁴(...) *superimposed layers of independent 'voices'*, (tłum. wł.), K. Olofsson, *Composing the Performance. An Exploration of Musical Composition as a Dramaturgical Strategy in Contemporary Intermedial Theatre.*, s. 226.

²³⁵ *Ibid.*, s. 226. Proponowanym przez Olofssona rozwiązaniem jest koncepcja dramaturgii wertykalnej (ang. *vertical dramaturgy*), analizowania „wzajemnego oddziaływania pomiędzy wykonawcami, elementami i formami sztuki” (s. 247). Wyróżnia ją, za Curtisem Roadsem, na dwóch poziomach czasu: „makroform” (ang. *macroforms*) – zaplanowania tych relacji na przestrzeni całego utworu (s. 210-214) i „mezostruktur” (ang. *mesostructures*) – „tu i teraz” (s. 198), rozumianych jako budowanie znaczeń w ramach wyzwanych zdarzeń (ang. *event trigger*, s. 175), w oparciu o świadomość relacji pomiędzy poszczególnymi elementami przedstawienia (s. 223).

²³⁶ Wspólnych pracach Olofssona i Dahlqvista.

²³⁷ *While Robert Wilson, Christoph Marthaler and Heiner Goebbels all work with independent elements that they, step by step, build into larger sections, there is in our works rather a tendency to start out from 'harmony', vertical 'images', from which the separate 'voices' can be shaped*, (tłum. wł.). *Ibid.* s. 227.

²³⁸ H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, op. cit., s. 101.

²³⁹ Na poglądy M. Tsangarisa dotyczących dążenia do syntezy wielu środków, odbieranych jako „mono medium” wskazywał za M. Rebstockiem, D. Roesner, zob. *It is not about labelling, it's about understanding what we do: Composed Theatre as Discourse*, op. cit., s. 333, zob. też: (*Rola publiczności*, s. 56).

²⁴⁰ *Sometimes it is more of a theatre performance, sometimes more of a musical concert, it can be more emphasize on a literary text, on a video sequence and sometimes the visual aspect of the stage design may be the strongest element.* (tłum. wł.), K. Olofsson, *Composing the Performance...*, op. cit. s. 240.

przedstawieniowych z warstwą dźwiękową ²⁴¹, a zastosowanie techniki polifonicznej bezpośrednio odnoszącej się do dźwiękowych przetworzeń określa jako immanentną cechę swojej dotychczasowej twórczości koncertowej ²⁴². Do opisanego wewnętrznego kontrapunktu materiału muzycznego, przestrzeni czy obrazu wprowadza on pojęcie „polifonii w polifoniach” (ang. *polyphony within polyphonies*)²⁴³. Warty wzmianki terminem sformułowanym przez Olofssona jest także polifonia czasowości (ang. *polyphony of temporalities*)²⁴⁴, w ramach której poszczególne narracje (np. wyrażone w tekście, wydarzenia prezentowane jako rozciągnięte lub skrócone do granic możliwości) i media – zestawiane są niezależnie od chronologii fabularnej – „tu i teraz” (ang. *here and now*)²⁴⁵ – rzeczywistego czasu trwania przedstawienia. Dzieje się to w ramach współdzielonego czasu (ang. *Shared time*), którego twórcy doświadczają pracując wspólnie²⁴⁶, dzieląc konceptualną i fizyczną przestrzeń przedstawienia (ang. *Shared space*)²⁴⁷.

Jedno z najbardziej aktualnych, performatywnych odczytań technik polifonicznych proponuje Duška Radosavljević ²⁴⁸. Autorka podchodzi do zagadnienia z perspektywy analizy teatru dokumentalnego ²⁴⁹ (ang. *verbatim theatre*) i postulowanego przez nią pojęcia teatru post-dokumentalnego (ang. *post-verbatim theatre*). Używa ona – w odniesieniu do działań teatralnych – pojęcia kontrapunktu precyzyjnie, który rozumie jako środek (za podstawową muzyczną definicją

²⁴¹ Olofsson jako przykład podaje *Fält*, Ibid. s. 170.

²⁴² Ibid., s. 230.

²⁴³ Ibid., s. 229.

²⁴⁴ Ibid., s. 237-239.

²⁴⁵ Pojęcie to wywodzi się z poglądów dot. czasu muzycznego i dramatycznego Hansa Geforsa, Ibid., s. 237, 239, 246.

²⁴⁶ Ibid., s. 240-241.

²⁴⁷ Ibid., s. 199-200, 241.

²⁴⁸ Sam rozdział jej publikacji dotyczący tego zagadnienia nosi tytuł: *Kontrapunkt: performatywna interwencja* (ang. *Counterpoint: A Performative Intervention*), s. 69-73.

²⁴⁹ Teatr dokumentalny to nurt w teatrze brytyjskim, który opiera się na wykorzystaniu bezpośredniego doświadczenia, (np. wywiadów z uczestnikami danego wydarzenia) do przedstawienia rzeczywistej historii na scenie. Zob. *An introduction to verbatim theatre* <https://www.youtube.com/watch?v=ui3k1wT2yeM>, dost. 15.07.2023.

słownika Grove'a) do osiągnięcia polifonii²⁵⁰. Równolegle do tych wywodzących się z teorii muzyki określenie funkcjonuje u niej pojęcie dialektyki²⁵¹:

Używam terminu „dialektyka” aby powtórzyć moje zadeklarowane zaangażowanie w przyjmowanie sprzeczności, a terminu „kontrapunkt” jako wyrazu zainteresowania przestrzeniami generatywnymi znajdującymi się pomiędzy sprzecznościami, jakie oferuje nakładanie na siebie symultanicznych polifonii²⁵².

Wskazuje też na odniesienia do technik polifonicznych w naukach o literaturze, przywołując idee Michaiła Bachtina²⁵³. Poza interesującym podsumowaniem dotychczasowego dyskursu, wskazuje m.in. na sformułowane przez Davida Roesnera w pracy poświęconej muzykalności (ang. *musicality*) teatru dramatycznego²⁵⁴ pojęcie „równoczesności” (ang. *simultaneity*)²⁵⁵ dotyczące wielowarstwowości przedstawienia i jego stałej „potencjalnej polifoniczności” we wzajemnym oddziaływaniu na siebie elementów²⁵⁶.

Rola publiczności

Badania Radosavljević nie dotyczą bezpośrednio teatru skomponowanego²⁵⁷ i wykraczają także poza muzykologiczne²⁵⁸ rozumienie tego terminu. Badaczka wskazuje jednak na znaczeniowe konsekwencje zestawionych ze sobą elementów i wielość ich możliwych interpretacji. Jej punkt widzenia odwołuje się do metod

²⁵⁰ Przywołana przez autorkę definicja:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000006690?rskkey=dFt3ub&result=1D>, dost. 30.09.2023, za:

Radosavljević, *Aural/Oral Dramaturgies...*, op. cit., s. 69.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² *I use the term «dialectic» as a reiteration of my stated commitment towards embracing contradictions, and the term «counterpoint» as an expression of interest in the generative spaces found in between the contradictions that the layering of the simultaneous polyphonies offers.* (tłum. wł.), Ibid., s. 73.

²⁵³ D. Radosavljević, *Aural/Oral Dramaturgies...*, op. cit., s. 69-70.

²⁵⁴ D. Roesner, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate, Surrey/Burlington 2014, s. 1.

²⁵⁵ D. Radosavljević, *Aural/Oral Dramaturgies...*, op. cit., s. 70.

²⁵⁶ D. Roesner, *Musicality in Theatre*, op. cit., s. 36 za: Ibid.

Roesner odnosi pojęcie „równoczesności” do szczególnej roli partytury jako punktu odniesienia dla elementów przedstawienia w realizacjach Adolphe’a Appii, zob. D. Roesner, *Musicality in Theatre*, op. cit., s. 34.

²⁵⁷ D. Radosavljević, *Aural/Oral Dramaturgies...*, op. cit., s. 160.

²⁵⁸ Ibid., s. 166.

budowania „wieloaspektowego”, aktywnego dialogu z wielopodmiotową publicznością²⁵⁹:

W przeciwieństwie do muzyki, w której reakcja może być przede wszystkim afektywna, teatr może generować własny kontrapunkt między doświadczeniem afektywnym a racjonalnym. Mam na myśli możliwość jednoczesnego doświadczenia przez pojedynczego odbiorcę afektywnego dyskomfortu i intelektualnego domknięcia mu przypisanego (...) Innymi słowy, dzieło musi tworzyć przestrzeń do współtworzenia znaczeń przez publiczność²⁶⁰.

Istotnym parametrem jest tu wytworzenie w sytuacji performatywnej „kognitywnego dysonansu lub dyskomfortu”, który angażuje publiczność do osobistych interpretacji poszczególnych znaczeń²⁶¹. Na szczególne znaczenie publiczności²⁶² w procesie tworzenia przedstawienia, zwracała także uwagę Erika Fischer-Lichte. Píše ona, że widzowie to „równorzędni uczestnicy, którzy biorą udział w grze, powołują do istnienia przedstawienie dzięki swojej fizycznej obecności, percepcji, a także dzięki swoim reakcjom”²⁶³.

W kompozycji *through the youth of these things*, z uwagi na symultaniczne prowadzenie partii obiektów, modyfikacji oświetlenia, a w dalszej części utworu także performatywnego przeobrażania się całego zespołu i zmiany funkcji dyrygenta, niemożliwy jest jednoczesny odbiór wszystkich zdarzeń na scenie. Obiorcy, podobnie jak w opisywanym przez Fischer-Lichte przedstawieniu *Sumurun* Maxa Reinhardta (1873-1943) z początku XX w. – zostają „postawieni przed koniecznością samodzielnego selekcjonowania wrażeń (...)”, a w konsekwencji „stawali się dosłownie «twórcami» własnego przedstawienia”²⁶⁴.

²⁵⁹ *I think of polyphony's constituent counterpoint as a means of constructing a multi-faceted process of call and response with (the multiple subjectivities of) the audience, (tłum. wł.) Ibid., s. 71.*

²⁶⁰ *Unlike in music where the response can be primarily affective, theatre can generate its own counterpoint between the affective and the rational experience. By this I mean the opportunity for an individual audience member to simultaneously experience affective displeasure and the intellectual closure predicated on it (...) In other words, the work must create space for the audience's co-creation of meaning to occur. (tłum. wł.) Ibid. s. 72.*

²⁶¹ *The counterpoint represents a necessary cognitive dissonance or disruption that will engage the audience to make sense of it., tłum. Wł., Ibid.*

²⁶² Większość publikacji dotyczących polifonii przedstawienia również zwraca uwagę na to zagadnienie, zob. D. Roesner, *It is not about labelling...*, op. cit., s. 333, H. Goebbels, *Przeciw Gestamtkunstwerk*, op. cit., s. 101, a także, odwołując się do Fischer-Lichte – Olofsson. Zob. K. Olofsson, *Composing the performance*, op. cit., s. 63.

²⁶³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka Performatywności*, op. cit., s. 47.

²⁶⁴ Ibid.

II.4. Koncepcja „teatru instrumentalistów”

Celem omawianej koncepcji nie było wypracowanie nowego gatunku czy systemu pracy. Jak wskazano w poprzednich rozdziałach – te zagadnienia zostały już szeroko rozważone. Nie stanowi ona odpowiedzi na pytania o proporcję teatru i muzyki. Istotą było przede wszystkim poszukiwanie strategii, które umożliwią najbardziej angażujące słuchacza prowadzenie opowieści. Takich, w których elementy wizualne są precyzyjnie zakomponowane i nie rozpraszają widza, jeśli nie jest to konieczne, a kompozycję można odbierać zarówno czysto słuchowo, jak i scenicznie.

Założenie to jest jednocześnie odwrotne niż zaproponowane przez Heinera Goebbelsa: który konfrontował muzyków Ensemble Modern z sytuacją wykraczającą poza ich specjalizację²⁶⁵. Tutaj celem było doprowadzenie do granic możliwości tradycyjnej sytuacji wykonawczej. Punktem wyjścia i odniesienia jest przede wszystkim praktyka kompozytorska ściśle powiązana z wykonawstwem instrumentalnym. Synteza doświadczeń teatralnych ma w założeniu prowadzić do określenia możliwości adaptacji środków wpływających na pełniejszy odbiór całego utworu. Co istotne, kompozycja taka jest jednocześnie właśnie „brzmiąca” i „sceniczna”, bez podziału na muzykę „koncertową” i „teatralną”²⁶⁶.

Teatr instrumentalistów stanowi również hołd dla tradycji teatru muzycznego i bezpośrednio odnosi się do pojęcia teatru instrumentalnego M. Kagela²⁶⁷. Należy wskazać jednak na znaczącą różnicę: w proponowanej koncepcji **instrumentaliści**, choć bezpośrednio tworzą przedstawienie, to **wchodzą w interakcję** przede wszystkim **ze swoim instrumentem**, a szerzej: **praktyką wykonawczą**. Takie założenia wymagają potraktowania dźwiękowości ze szczególną uwagą i powiązania jej z fizycznością dźwięku.

Materiał muzyczny powiązany jest z koncepcją aury i atmosfery, ale jednocześnie szeroko czerpie z doświadczeń cyfrowej rewolucji, możliwości łatwej

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Rozróżnianie pomiędzy utworami scenicznymi i koncertowymi zauważalne jest np. u Kenta Olofssona, zob. s. 230-231, a także u wielu innych twórców (C. Bauckhoft, O. Neuwirth).

²⁶⁷ M. Kagel, *Teatr instrumentalny*, Stanisław Cichowicz (tłum.), „Res Facta” 3/1969, s. 53-62.

komputerowej edycji i nagrania dźwięku, zastosowania wielu źródeł dźwięku²⁶⁸ i cyfrowego sterowania oświetleniem.

Niniejsze założenia zachęcają równocześnie do ponownego rozważenia znaczenia wizualnej strony przedstawienia – Kagel pisał: „goła scena, scena sama przez się, stanowi bodziec wystarczający”) ²⁶⁹ . Podobnie jak w koncepcji teatru instrumentalnego, niniejsze założenia biorą pod uwagę aspekt choreograficzny: ruch zakomponowany jest zgodnie z muzyczną narracją, np.: wykonywanie *quasi* chorałowego przebiegu na fisharmonii wymaga fizycznego gestu powiązanego z kalikowaniem (zob. s. 86). Jednocześnie postulowane jest zwrócenie uwagi na scenografię dźwiękową i oświetlenie, przy jednoczesnym uwzględnieniu ograniczonych zasobów technicznych sal koncertowych i sytuacji zróżnicowanych, rozbudowanych programów koncertowych zespołów.

Założenia koncepcji „teatru instrumentalistów” wpłynęły na następujące parametry pracy z kompozycją:

- a. strategię pracy z formą i prowadzenia narracji,
- b. warstwę wizualną i przestrzenną,
- c. kwestię obecności muzyków w tej przestrzeni i interakcje z nią,
- d. kształtowanie materiału muzycznego.

W wielu przypadkach, niniejsze strategie wpływają na więcej niż jeden z obszarów utworu (np. rozmontowanie instrumentów ma bezpośrednie konsekwencje zarówno dźwiękowe, jak i wizualne). Zostaną one omówione w kolejnych rozdziałach poprzedzonych wprowadzeniem do estetycznych założeń kompozycji *through the youth of these things*.

²⁶⁸ O brzmieniowych możliwościach głośników i mikrofonów i traktowaniu ich jako instrumentu pisała Cathy van Eck, zob. C. van Eck, *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*, Bloomsbury Academic, London 2017.

²⁶⁹ M. Kagel, *Teatr instrumentalny*, op. cit., s. 54.

III Realizacja koncepcji

through the youth of these things – informacje o utworze

through the youth of these things na zespół, elektronikę i obiekty

- Czas powstania: 2021/22

- Obsada²⁷⁰:

[Cond /Harm]

1[Fl/AFI] 1 1[Cl/BCl] 1 – 1 1 1 0 – 2Perc – [1Sampler /Synth] –

Strings (1 1/1/1/1),

Szczegółowa lista instrumentarium perkusyjnego:

lekki, prostokątny stół dzielony przez wykonawców (amplifikowany) lub jeżeli dostępny: rezonacyjny blat wykonany ze sklejk²⁷¹,

4 butelki z wodą,

4 kieliszki do wina,

4 szklane butelki wypełnione odłamkami plastiku i szkła,

2 ceramiczne lub szklane figurki,

2 zabawkowe bańki mydlane,

duże transparentne szklane naczynie,

taca obrotowa,

misa tybetańska,

10-15 sentymentalnych obiektów codziennego użytku (zabawek, figurek, kaset wideo, zdjęć w ramkach) schowanych w torbie,

dotatkowo: torba, płaskie naczynie, 2 ręczniki do wytarcia rąk.

²⁷⁰ Notacja wg Uniwersalnego Kodu Instrumentacji (UIC) stosowanego m.in. przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, zob.

<https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/szczegoly/3459305,uniwersalny-kod-instrumentacji--pelna-informacja-o-instrumentacji-utworow-orkiestrowych-on-line.html>, dost. 10.07.2023.

²⁷¹ Taki blat został zaproponowany przez wykonawców i wykorzystany zamiast amplifikacji stołu mikrofonami kontaktowymi podczas pierwszego wykonania kompozycji. Blaty te zostały pierwotnie przygotowane do wykonania słynnego utworu *Table Music* (1987) Thierry'ego de Meya, w którym wszystkie dźwięki są rezultatem interakcji wykonawców ze stołem, zob. https://www.youtube.com/watch?v=NGF_QhZKx_s, dost. 30.09.2023

- Czas trwania
partyturowy: 25'ca.
nagranie: 26'30"
- Pierwsze wykonanie: Orkiestra Muzyki Nowej, Szymon Bywalec
(prowadzenie), Przemysław Kunda (reżyseria dźwięku), 10.07.2022, w
ramach cyklu koncertów *Polifonie*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza
Kantora Cricoteka Kraków.

III.1. Założenia estetyczne

W poniższym rozdziale zaproponowano trzy główne obszary estetycznych oddziaływań, które bezpośrednio wpłynęły na narrację, dobór obiektów i materiał dźwiękowy kompozycji *through the youth of these things*.

III.1.1. Młodość przedmiotów

Édouard Louis w powieści *Kto zabił mojego ojca* – emocjonalnym rozliczeniu się ze swoim dorastaniem naznaczonym przemocą w robotniczej rodzinie na północy Francji, będącym pourywanym wyliczaniem wspomnień kierowanych do nieprzytomnego ojca, przywołuje tandetne przedmioty kupowane przez niego w lokalnym sklepie:

(...) zegarek, którego wskazówki obracały się wstecz, urządzenie do domowego wyrobu coca-coli, laser, który mógł rzucić obraz nagiej kobiety na odległą o sto metrów ścianę²⁷².

Stanowiły one dla niego jedyne dostępne zastępstwo sprzętu elektronicznego oglądanego na reklamach:

Fascynowały cię wszelkiego rodzaju nowinki techniczne, tak jakby uosabiana przez nie nowość mogła tchnąć w twoje życie odnowę, dla ciebie niedostępną²⁷³.

Potrzeba dążenia do komfortu, wyrażana przez rodziców poprzez nabywanie rzeczy („kierowali się pragnieniem posiadania wszystkiego, czego do tej pory im odmawiano, a wcześniej odmawiano ich rodzicom”²⁷⁴) czy próba radzenia sobie ze stygmatyzacją prowincjonalnego pochodzenia („obawa, że będzie się *nie na swoim miejscu*, obawa przed wstydem”)²⁷⁵ – przewija się w twórczości zarówno Didiera Eribona i Annie Ernaux, wiodących francuskich autorów, opowiadających z perspektywy autoetnograficznej²⁷⁶ o doświadczeniu wykluczenia społecznego.

²⁷² É. Louis, *Kto zabił mojego ojca*, Joanna Polachowska (tłum.) Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2021, s. 30. W angielskiej wersji językowej pracy w cytatach wykorzystano wydanie: É. Louis, *Who killed my father*, Lorin Stein (tłum. na j. ang.), New Directions Publishing, New York 2019 (eBook).

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ D. Eribon, *Powrót do Reims*, Martyna Ochab (tłum.), Karakter, Kraków 2019, s. 75.

²⁷⁵ A. Ernaux, *Miejsce*, [w:] *Bliscy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022, s. 36-38.

²⁷⁶ I. Komór, *Wstyd*, „dwutygodnik”, nr 270 (12/2019), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8624-wstyd.html>, dost. 10.07.2023.

Rezonans tych tekstów²⁷⁷ wpłynął na liczne adaptacje teatralne, również na scenach w Polsce²⁷⁸.

Louis konkluduje przytoczony na początku fragment:

W naszych wspomnieniach więcej jest przedmiotów niż ludzi²⁷⁹. Ty swoją młodość przeżywałeś przez młodość tych przedmiotów²⁸⁰.

To niezwykle przejmujące zdanie stało się główną inspiracją do powstania utworu, a z czasem także jego tytułem: *through the youth of these things* (ang. *przez młodość tych przedmiotów*²⁸¹). Skupienie się przede wszystkim na jednym, bardzo krótkim wrywkowym fragmencie, wpłynęło na przesunięcie warstwy treściowej kompozycji poza główny dyskurs polityczny prowadzony przez omawianych autorów. Stanowił on ciągle znaczący kontekst podczas procesu komponowania, jednak rdzeniem opowieści stały się przede wszystkim zwyczajne, sentymentalne przedmioty i dźwiękowość, którą ewokują. Konsekwencją tej decyzji była całkowita – z wyjątkiem tytułów części – rezygnacja z wykorzystania tekstu. Immanentnym rozszerzeniem obiektów stała się dwuznacznie rozumiana obecność muzyków i wyjątkowa funkcja instrumentów. Pełnią one równorzędną, performatywną rolę podczas wykonania. Ten sposób myślenia, w powiązaniu z pozostałymi obszarami estetycznych zainteresowań, wpłynął na szczególną funkcję dźwiękowości: doboru jakości brzmieniowych, przekomponowanych cytatów i struktur muzycznych (zob. *Materiał muzyczny i dźwiękowość*, s. 93)

²⁷⁷ Ibid., zob. także: J. Fargo, *J'Accuse!*, „New York Review”, 18.04.2019, <https://www.nybooks.com/articles/2019/04/18/jaccuse-edouard-louis/>, dost. 10.07.2023, P. Z. Dryef *Edouard Louis: la vie avec ses frères d'armes et d'esprit*, „Le Monde”, 10.08.2018, https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/08/10/edouard-louis-la-vie-avec-ses-freres-d-armes-et-d-esprit_5341064_4497186.html, dost. 10.07.2023.

²⁷⁸ O adaptacjach oraz spektaklach luźno czerpiących z twórczości Eribona i Louisa pisała Magdalena Rewerenda w syntezującym tekście „*Z elit czy z ludu?*”. *O klasie, prowincji i wstydzie w polskim teatrze ostatnich sezonów*, „Czas Kultury”, nr 16/2022, <https://czaskultury.pl/arttykul/z-elit-czy-z-ludu-o-klasie-prowincji-i-wstydzie-w-polskim-teatrze-ostatnich-sezonow/>, dost. 10.07.2023.

²⁷⁹ W powieści fragmenty pisane kursywą to większości przywoływane z pamięci wypowiedzi ojca.

²⁸⁰ É. Louis, *Kto zabił mojego ojca*, op. cit., s. 30-31.

²⁸¹ W tytule wykorzystano literackie tłumaczenie na język angielski Lorin Stein: „*In general, these memories are inhabited more by things than by people. You lived out your youth through the youth of these things.*” É. Louis, *Who killed my father*, op. cit.

Wokół przedmiotów codziennego użytku budowane są strzępki opowieści rodzinnych *Książki* Mikołaja Łozińskiego²⁸², a Marcin Wicha stworzył pełne wrażliwości wspomnienie zmarłej matki w *Rzeczach, których nie wyrzuciłem*²⁸³. Obsesja, wyrażana poprzez kolekcjonowanie przedmiotów stanowi istotny wątek powieści *Muzeum niewinności* Orhana Pamuka²⁸⁴. Często, takie zabiegi narracyjne wpływają na pourywane, nielinearne prowadzenie fabuły. Pewne elementy tego myślenia miały wpływ na omawianą kompozycję. Choć poszczególne zdarzenia – zarówno dźwiękowe, jak i performatywne – często wynikają z siebie (zob. *Linearność*, s. 70), to ich znaczenia i połączenia między nimi są już abstrakcyjne. Na warstwę treściową wpływa przede wszystkim dobór obiektów i sposób potraktowania zespołu instrumentalnego. [Zob. *(Nie)obecność wykonawców*, s. 86]

III.1.2. Wyrażenie melancholii

Jednocześnie znaczące było wyjście poza same objekty. Poczucie wszechogarniającej bezsilności wobec otaczającej rzeczywistości, prowadzi do sformułowania przez Louisa zdecydowanego oskarżenia²⁸⁵: „Historia twojego ciała jest oskarżeniem historii politycznej”²⁸⁶. Eribon podróż z Paryża w rodzinne strony łączy zaś z przeżywaniem melancholii:

W świadomości budzi się wtedy coś, o czym wiemy, że strukturyzuje naszą osobowość i od czego wydawało nam się, że się uwolniliśmy, mianowicie cierpienie wynikające z przynależności do dwóch różnych światów, oddzielonych od siebie tak dalece, że wydają się nie do pogodzenia, a jednak w nas współlistnieją (...) To dziwne, ale właśnie gdy staramy się pokonać, a w każdym razie złagodzić to podskórne, niedookreślone cierpienie, z tym większą siłą powraca ono na powierzchnię, melancholia się jeszcze pogłębia²⁸⁷.

Bezpośrednio nawiązującym do tego wątku tekstem muzycznym wykorzystanym w *through the youth of these things* jest *XXX Partita* na instrumenty klawiszowe Jana

²⁸² Artur Madaliński, *Mikołaj Łoziński, „Książka”, „dwutygodnik” nr 04/2011*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2029-mikolaj-lozinski-ksiazka.html>, dost. 10.07.2023.

²⁸³ Marcin Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2017.

²⁸⁴ Od 2012 r. w Stambule działa również muzeum, w którym prezentowane są przedmioty wspomniane w powieści, zob. <https://www.masumiyetmuzesi.org/en>, dost. 10.07.2023.

²⁸⁵ J. Fargo, *J'Accuse!* op. cit., dost. 10.07.2023.

²⁸⁶ É. Louis, *Kto zabił mojego ojca*, op. cit., s. 57.

²⁸⁷ D. Eribon, *Powrót do Reims*, op. cit., s. 10. W angielskiej wersji pracy korzystano z wydania: D. Eribon, *Retouring to Reims*, Michael Lucey (tłum. na j. ang), Penguin Books, London 2018 (wyd. eBook).

Jakuba Frobergera (FbWV 630, 1652)²⁸⁸. Choć poznana zupełnie przypadkowo, podczas radiowej retransmisji koncertu Andreasa Staiera, stanowi znaczący dźwiękowy wkład w całość omawianego utworu.

Materiał zaczerpnięty z *Partity* został poddany transformacjom i pozostał prawie nierozpoznawalny dla słuchacza. W założeniu, kontekst ten nie ma w żadnym stopniu dominować nad odbiorcą, nie jest też wymagana znajomość tekstu partytury do pełnego odbioru omawianego utworu. Jednak niezwykła dźwiękowość *Partity* przewija się przez pierwsze dwie części omawianej kompozycji *through the youth of these things*, a podtytuł *Partity: Plainte faite à Londres pour passer la melancholi la quelle se joüe lentement avec discretion*²⁸⁹ (fr. *Skarga złożona w Londynie, aby złagodzić melancholię, która powoli łączy się z dyskrecją*) – stale wpływał na proces pracy nad utworem, stając się jednocześnie drogą ucieczki od rzeczywistości i pomostem pomiędzy tym odczuciem melancholii w przeszłości i dziś. (zob. *Materiał muzyczny i dźwiękowość*, s. 93). Jego skrócona postać bez odwołania do miejsca: *Plainte faite (...) pour passer la melancholi*, została umieszczona w partyturze *through the youth of these things* jako tytuł części II utworu.

W tym kontekście kompozycja nawiązuje także bardzo swobodnie do wspomnianego już wcześniej spektaklu *La Mélancolie des dragons* Philippe'a Quesne'a i Vivarium Studio²⁹⁰.

Przedstawienie to otwiera scena²⁹¹, podczas której, w śnieżnym krajobrazie grupa rockmanów zostaje uwięziona w zepsutym, białym samochodzie, do którego przymocowano tajemniczą przyczepę. Przestrzeń ta została odwzorowana

²⁸⁸ W opisie nagrania A. Staiera kompozycja określana jest jako „suita”, jednak w komentarzu edytorskim do wydania utworów J.J. Frobergera Siebert Rampe wskazuje, że termin ten „nie pojawił się w kręgu niemieckojęzycznym przed XVIII w.”, por. J.J. Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.1. Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 2*, Siebert Rampe (red.), Bärenreiter, Kassel 2010, s. XXXII.

²⁸⁹ Pisownia jak w wydaniu: Ibid., s. XXXVII, 14.

²⁹⁰ Fragmenty dokumentacji wideo promującej spektakl dostępne w serwisie YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=d7yi4TOH1Do>,

<https://www.youtube.com/watch?v=sTm8pwPpItA>,

<https://www.youtube.com/watch?v=YfzebgYMNy> dost. 6.09.2023.

²⁹¹ Opis wydarzeń na podstawie: Anna R. Burzyńska, *Nad brzegiem morza...* op. cit., s. 23-24.

niezwykle realistycznie (łącznie z pojazdem), a ścieżkę dźwiękową stanowią słuchany z samochodowego radia dziś już nostalgiczne heavymetalowe utwory (zespołów Metallica i Scorpions). Wówczas, w naprawie samochodu pomaga im przypadkowo spotkana starsza kobieta. Dalsze wydarzenia Anna R. Burzyńska opisuje następująco:

Wdzięczni rockmani postanawiają specjalnie dla niej jako jedynej widza zorganizować pokaz atrakcji, które zaplanowali dla wymarzonego parku rozrywki (w pewnym sensie negatywu podparyskiego Disneylandu): maszyny do produkcji baniek mydlanych, nadmuchiwane czarne worki, na których wyświetlać można reprodukcje obrazów (na przykład *Melancholii* Dürera), gabloty z zawieszonymi w środku perukami, które – podwiewane przez wentylator – tańczyć będą w rytm muzyki. Park nosić ma nazwę *Melancholia smoków*²⁹².

W through the youth of these things jedynym bezpośrednim nawiązaniem do spektaklu jest gest sięgnięcia po bańki mydlane (w tym wypadku niewielkie, zabawkowe), przez perkusistów na końcu kompozycji. Inspiracją był również sposób pracy Vivarium Studio, łączący angażowanie publiczności w proces transformacji przedstawienia, a także estetyczna postawa Quesne'a wyrażania melancholii jako „postawy wobec świata” i ucieczki przed dosłownym komentowaniem rzeczywistości²⁹³.

²⁹² A. R. Burzyńska, *Nad brzegiem morza...* op. cit., s. 24.

²⁹³ P. Quesne w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim *Kochanek utopii*, ulotka towarzysząca spektaklowi *Swamp Club*, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2014, za: *Ibid.*, s. 23.

III.1.3. Odczuwanie końca

Świadomość ograniczeń przekazu treści wynikająca z rezygnacji tekstu słownego, stała się jednocześnie szansą do zwrócenia się w kierunku mniej dosłownych form ekspresji: odczuwania atmosfer w czasie, procesów powolnego rozpadu zakomponowanych struktur.

W przywoływanym już wcześniej eseju odnoszącym się do atmosfery jako modelu estetycznego²⁹⁴ Gernot Böhme cytuje fragment opisu przyrody zamieszczony w osiemnastowiecznej wielotomowej publikacji o sztuce ogrodowej C.C.L. Hirschfelda. Böhme zwraca szczególną uwagę na „scenograficzny” sposób przedstawienia pejzażu, w którym poprzez wybór poszczególnych „przedmiotów” (*objects*), barw i dźwięków bezpośrednio oddziałują na odczuwanie emocji w tej przestrzeni²⁹⁵:

Quiet and solitude are at home here. A solitary bird fluttering about, the indistinct buzzing of unknown creatures, a wood pigeon cooing from the hollow top of a leafless oak, a stray nightingale lamenting her lonely sorrows²⁹⁶.

Cisza i samotność są tu jak w domu. Samotny ptak trzepoczący skrzydłami, niewyraźne brzęczenie nieznanych stworzeń, grzywacz gruchający z wydrążonego wierzchołka bezlistnego dębu, zabłąkany słowik lamentujący w samotności nad smutkami²⁹⁷.

Początkowe zdanie cytowanego fragmentu stanowi tytuł ostatniej części (III) *through the youth of these things*, stanowiącym powolną kontemplację sytuacji końca, w której przestrojone i pozbawione swoich pierwotnych możliwości technicznych instrumenty, tworzą statyczną tkanę dźwiękową, której towarzyszy powolny chorał grany przez dyrygenta na fisharmonii.

Podobny rodzaj kontemplacji bezczasu zauważalny jest też w części I, której tytuł zaczerpnięty został z wiersza o antywojennym przesłaniu Charlesa Reznikoffa, początkowo poznanemu w polskim tłumaczeniu dzięki prowadzonemu przez

²⁹⁴ Zob. *Atmosfera – kształtowanie materiału muzycznego*, s. 35.

²⁹⁵ G. Böhme, *Atmosphere. A Basic Concept...*, op. cit., s. 25.

²⁹⁶ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theory of Garden Art*, tłum. na j. ang. Linda B. Parshall, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001, s. 188. Za: *Ibid.*, s. 26.

²⁹⁷ *Ibid.* (tłum. wł.), s. 26.

Konrada Hetela w mediach społecznościowych poetyckiemu profilowi ±1354²⁹⁸.

Poniżej prezentowany jest w wersji oryginalnej i przekładzie Piotra Sommera:

Hardly a breath of wind
starts the leaves falling:
**the little purposes are lost
in the great designs.**

Fortunate man,
where the fugitives
are only birds and leaves²⁹⁹.

To nawet nie tchnienie wiatru
każe opadać liściom –
**małe cele giną
w wielkich projektach.**

Szczęśliwy człowiek
gdzie uchodźcy
to tylko ptaki i liście³⁰⁰.

²⁹⁸ https://www.facebook.com/plusminus1354/?locale=pl_PL, dost. 10.09.2023.

²⁹⁹ Ch. Reznikoff, *Inscriptions 1944-1956* [w:] *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*, Seamus Cooney (red.), A Black Sparrow Book, David R. Godine, Publisher, Boston 2005, s. 222.

³⁰⁰ Idem, *Co robisz na naszej ulicy*, Piotr Sommer (wybór, przekład, opracowanie), WBPICAK, Poznań 2019, s. 130.

III.2. Forma i narracja

Wypracowanie strategii narracyjnych, umożliwiających we współczesnej kompozycji „opowiadanie historii” bezpośrednio odnoszących się do omówionych powyżej tematów i wykraczających poza abstrakcyjne zdarzenia i gesty muzyczne, stanowiło jeden z głównych artystycznych celów poszukiwań badawczych.

W kompozycji *through the youth of these things* forma i narracja kształtowane są w oparciu o następujące, równoległe funkcjonujące założenia:

- horyzontalnego przebiegu (linearności),
- wieloaspektowej pracy z czasem,
- polifoniczności.

III.2.1. Linearność

Omawiany utwór zamknięty został w zdeterminowanych ramach formalnych³⁰¹, a także, w pewnym stopniu – w dookreślonym czasie (25-30 minut). Składa się z trzech przenikających się części:

I. – *The little purposes are lost in the great designs*, t. 1-200,

II. – *Plainte faite (...) pour passer la melancholi*, t. 201-276,

III. – *Quiet and solitude are at home here*, t. 277-383.

Dychotomiczna perspektywa czasowa: z jednej strony rozbudowana w kontekście praktyki kompozytorskiej, a z drugiej – lapidarna, kiedy analizowana z perspektywy przedstawienia³⁰², bezpośrednio wpływa na kształtowanie narracji. Zarówno struktury dźwiękowe, jak i sytuacja performatywna ulegają metamorfozie, jednak transformacja ta oparta jest na stałym operowaniu podobnymi do siebie jakościami.

³⁰¹ Koncepcja formy otwartej i porzucenie temporalności dzieła stanowiła istotny obszar zainteresowań kompozytorów szkoły darmsztadzkiej (np. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez), a także twórców polskich (np. Roman Haubensotck-Ramati, Zygmunt Krauze, Bogusław Schaeffer, Kazimierz Serocki).

³⁰² H.-T. Lehmann zwraca uwagę na „uczynienie z czasu jako czasu przedmiotu estetycznego doświadczenia”, a wydłużanie trwania przedstawień to w jego opinii „najbardziej rzucająca się w oczy cecha charakterystyczna postdramatycznego teatru”, zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, op. cit., s. 260.

Poszczególne przeobrażenia zakomponowane zostały jako procesy, a śledzenie ich w czasie stanowi rdzeń konstrukcji formalnej utworu, szczególnie w części III. Linearny przebieg umożliwia także antycypację poszczególnych zdarzeń. Już w części I utworu pojawiają się skrawki gestów muzycznych, na których oparto kolejne ogniwa kompozycji.

III.2.2. Czas

W utworze *through the youth of these things* pracę z czasem można rozważyć na dwóch poziomach.

Poziom pierwszy (czas konstrukcji kompozycji) – dotyczy konstrukcji utworu: od wzajemnego oddziaływania na siebie dwóch perspektyw czasowych (*ad libitum* i *a battuta*), przez chwiejność tempa części II, aż do pozbawionej metrycznego pulsu końcowej fazy utworu, w której głównym punktem odniesienia jest grany przez dyrygenta *quasi*-chorał na fisharmonii.

Poziom drugi (czas wewnętrznych zdarzeń) – odnosi się do wewnętrznych przeobrażeń poszczególnych segmentów w czasie.

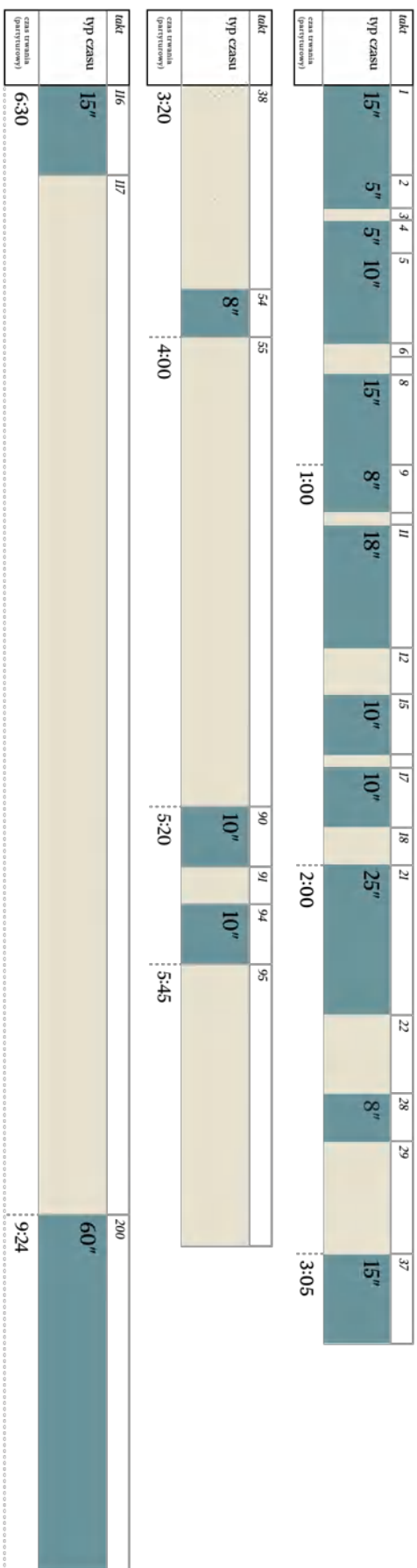
Czas konstrukcji kompozycji

W **części I** zestawiono ze sobą konstrukcje bazujące na dwóch zupełnie przeciwnych sobie perspektywach czasowych. Sekcje *ad libitum* – ujęte w przybliżone zakresy sekundowe – przeplatane są segmentami *a battuta* w tempie $\text{♩}=108$ ³⁰³. Wybór stosunkowo szybkiego tempa wpływa na intensyfikację wewnętrznych napięć tych segmentów, szczególnie w kontekście postrzępionego przebiegu rytmicznego dominujących struktur materiału muzycznego w partiach instrumentów dętych drewnianych i przesuwanej akcentacji, w połączeniu z gestem wizualnym dyrygenta. Na początku tej części dominuje czas zawieszony, przerywany krótkimi wejściami urywanych struktur: najpierw instrumentów smyczkowych, a od t. 12 całego zespołu. Od t. 22 fragmenty o ścisłym tempie są coraz bardziej wydłużane, a pomiędzy taktem 95 a ostatnią, najdłuższą – trwającą około minuty – sekwencją *ad libitum*, metryczny przebieg kompozycji przerywany jest tylko raz, na ok. 15 sekund w takcie 116.

³⁰³ Wybór takiego tempa, w którym przebieg „muzyczny utworu” jest obiektywnie wolniejszy niż zanotowany puls, zainspirowany został w pewnym stopniu twórczością F. Filideiego, np. *Finito ogni gesto* (2010), zob. <https://www.youtube.com/watch?v=3XHwJzSgQkY>, dost. 30.09.2023.

Tabela 1 *through the youth of these things*, cz. I – proporcja pomiędzy czasem *ad libitum* a czasem *a battuta*

I. The little purposes are lost in the great designs



czas *ad libitum* (ca.)
 czas *a battuta*

Część II zanotowana została w całości w czasie dyrygowanym. Ogniwem to cechuje niestabilność czasowa realizowana poprzez wahania tempa (zob. Tabela 2) oraz wewnętrzne, często nieregularne zapętlenia struktur dźwiękowych i wykonywanych przez perkusistów akcji na obiektach (zostały one omówione szczegółowo w kolejnym podrozdziale)³⁰⁴. Jej oś narracyjną stanowi czterokrotne przeprowadzenie materiału bazującego na rozciągniętym w czasie, przestrojonym *powidoku* fragmentu *Partity* Jana Jakuba Frobergera.


W **części III** czas – początkowo mierzony, wraz ze zmianą funkcji dyrygenta oraz przestrojeniem i dekonstrukcją instrumentów – zamieniony zostaje w czas otwarty, w którym partia fisharmonii wykonywana przez dyrygenta staje się punktem odniesienia dla całego zespołu. Jednak czas ten potraktowany został odmiennie niż w przypadku fragmentów *ad libitum* w pierwszym ogniwie kompozycji. Rozluźnienie metrycznej dyscypliny ściśle łączy się z estetyczną kategorią dekonstrukcji zakończenia utworu: niestabilnością brzmieniową instrumentów, powolnym trwaniem poszczególnych struktur dźwiękowych i uwydatnianiem ulotności baniek mydlanych w partii perkusistów. Czas otwarty powraca w dwóch ostatnich taktach utworu, kiedy partie instrumentalne zostały już wygaszone, a jedyne akcje wykonywane są przez perkusistów z towarzyszeniem dźwięków elektronicznych.

³⁰⁴ przede wszystkim prezentowania publiczności sentymentalnych przedmiotów na obrotowej tacy.

Tabela 2 *through the youth of these things* cz. II organizacja czasu

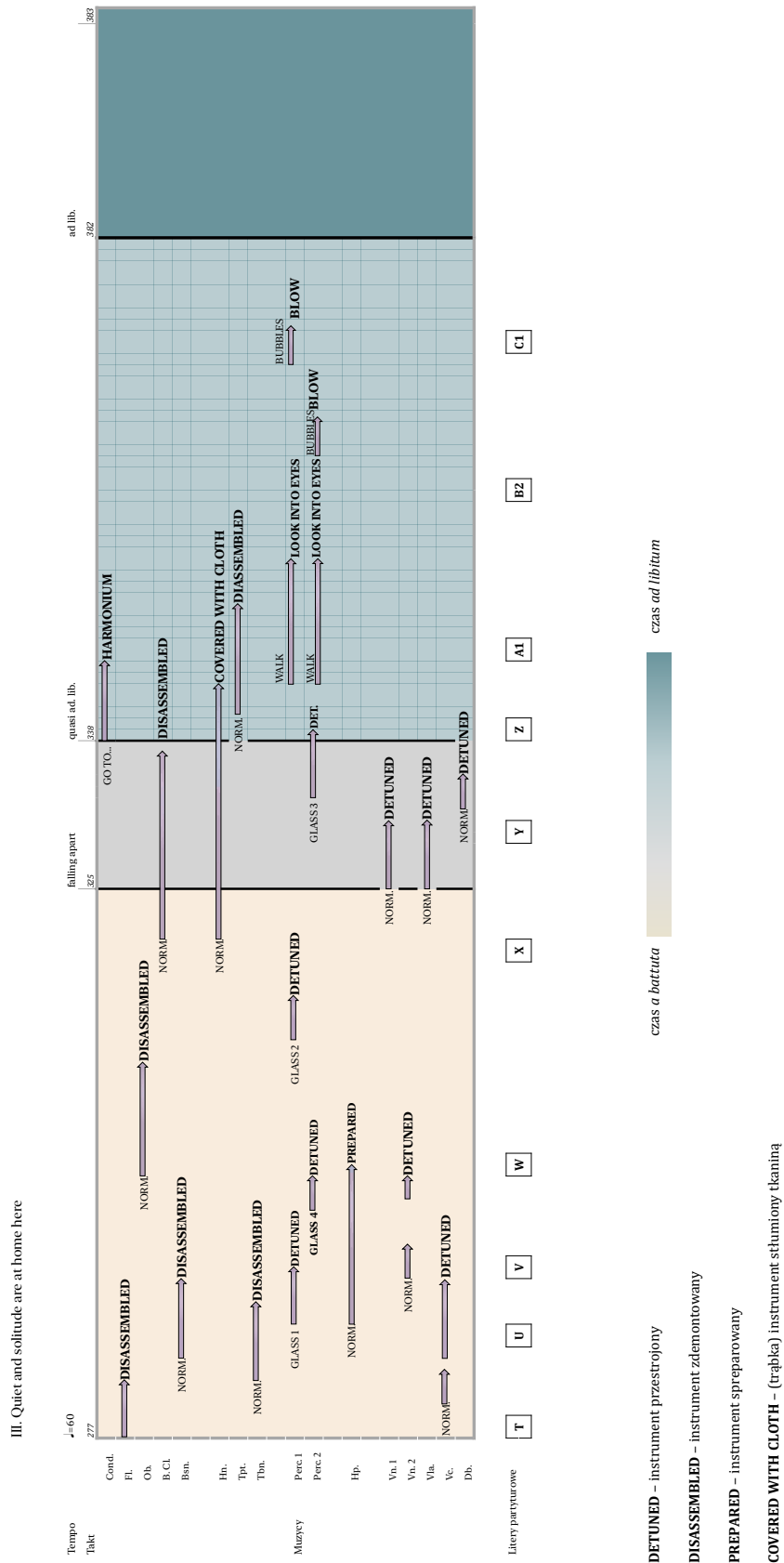
 fraza *Partity* zapetlona przez harfe

 fraza *Partity* zapetlona przez harfe i złożenia instrumentalnych

 powtórzenia złożzeń brzmień instrumentalnych (bez melodyki *Partity*)

Wykorzystany w tabeli znak pęti pochodzi z biblioteki Freepik, www.freepik.com

Tabela 3 *through the youth of these things*, organizacja czasu i przeobrażenia instrumentów



Czas wewnętrznych zdarzeń

W **części I**, w segmentach o czasie zawieszonym, zakomponowano brzmienia i sekwencje o długim nabrzmieniu³⁰⁵. Towarzyszący statycznym dźwiękom instrumentalnym powracający dźwięk sypanych drobinek, wraz z rozedrganą partią elektroniki tworzą efekt, który Rafał Zapała określa jako „poczucie zawieszenia”³⁰⁶ narracji. Równoległe do tego zabiegu przy kolejnych wprowadzeniach segmentów *ad libitum* zauważalny jest ich wewnętrzny rozwój – np. pojawiająca się w t. 21 (przykł. 5) i 37 w partii harfy „melodia” elektronicznego smyczka, której towarzyszy nakładanie się na siebie trzech ścieżek w partii samplera wysyłanych do trzech różnych głośników na scenie.

The image shows a musical score for measures 18-23. It includes parts for Perc. 1, Perc. 2, Hp. (Harp), Smpl./Synth, and Smpl. (description). The score is marked with a tempo of 108. A box labeled 'B' indicates 'ad lib.' with a duration of '25'' ca.'. The harp part has a pink shaded area. The sampler part has various time markers like #1.43, #1.41, #1.5, #1.48, #1.47, #1.44, #1.42, #1.40, and #1.6. The sampler (description) part has instructions like 'soft sine waves woodwinds shadow', 'high unstable sounds', and 'unstable background sounds'. The harp part has instructions like 'thumb to elbow' and 'with elbow'. The percussion parts have instructions like 'freeze' and 'Glass Bottle/Glass Vase (shared with Perc. 1/2)'. Dynamic markings include ppp, p, and f.

Przykł. 5. *through the youth of these things*, fragment partytury, partie perkusji, harfy i samplera, t. 18-23.

³⁰⁵ Konstrukcja tego fragmentu została szczegółowo omówiona w podrozdziale *Materiał muzyczny i dźwiękowość*, s. 93.

³⁰⁶ Rafał Zapała, *Obszary i struktury materiału muzycznego w kompozycji „Skaner” na orkiestrę symfoniczną, elektronikę i soundscape*, dysertacja doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012, s. 67.

Jednocześnie brzmienia te zachodzą łańcuchowo na sekwencje zanotowane w ścisłym tempie, wyprzedzając i przekraczając ramy taktów *ad libitum*. W segmentach dyrygowanych, stale powracające faktury instrumentów dętych drewnianych, charakteryzują podobne do siebie jakości brzmieniowe (wysoki rejestr, dynamika *decrescendo*), jednak zarówno ich długość przy każdym przeprowadzeniu, jak i poszczególne elementy składowe (wysokości, kształtowanie frazy, instrumenty drugiego planu) ulegają stałym przeobrażeniom. Ta strategia wprowadza dodatkowe parametry, wykraczające poza założone konstrukcyjne zestawienie czasu liczonego i otwartego. Poczucie tempa zaburzane jest także przez partie augmentowane: np. zanotowany w przesunięciu puls wiolonczeli i kontrabas, towarzyszący powolnej, chorałowej partii syntezatora w t. 55-72 czy

The image shows a page of a musical score for measures 55-58. At the top left, there is a box with the letter 'E' and a tempo marking of quarter note = 108. The score is divided into several systems of staves:

- Cond. (Lamps):** A single staff at the top with a 'Lamp 4 ON' instruction.
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.).
- Percussion:** Perc. 1 and Perc. 2.
- Strings:** Horn (Hp.).
- Other:** SmpL./Synth.
- Violins/Violas:** Vla. 1, Vla. 2, Vla.
- Violoncello/Double Bass:** Vc., Db.

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions in English, such as 'without noise slip tempo', 'prepare noise (practice)', and 'take the flute with water'. The bottom of the page shows the beginning of the next system with the same tempo marking.

Przykł. 6, *through the youth of these things*, partytura, t. 55-58.

wysoki, tłumiony dźwięk flażoletowy harfy, który oscyluje pomiędzy synchronizacją z całym zespołem a zupełnie niezależną warstwą rytmiczną.

W **części II** występuje konstrukcja „pętli w pętli”. Poszczególne przeprowadzenia materiału nakładają się na siebie, wielokrotnie wybrzmiewając jeszcze długo po wprowadzeniu kolejnej sekwencji. Frazy bazujące na *Particie* Frobergera, poddawane zaś są wewnętrznym zapętleniom, które następnie prowadzą do „wyzwalania” kolejnych segmentów powtórzeń (zob. t. 248-272³⁰⁷). Zapętłony czas muzyczny utworu ściśle związany jest z akcjami na obiektach w partii perkusistów. Podczas pierwszego przeprowadzenia materiału, perkusiści usuwają ze stołu szklane naczynie – wizualną dominantę części I – wraz z pozostałymi przedmiotami wykorzystywanymi do sypania odłamków. W zredukowanej sytuacji scenicznej, centralnym obiektem staje się obrotowa taca, na której wraz z kolejnymi zapętlzeniami, perkusiści umieszczają kolejne, wcześniej niewidoczne dla publiczności sentymentalne przedmioty. W kontrze do powtarzanego, snutego materiału dźwiękowego partii instrumentalnych tej części, partię perkusistów cechuje przeobrażeniowość i semantyczny rozwój.

W **części III**, czas podporządkowany został dekonstrukcyjnym procesom w partiach instrumentów. Swobodny przepływ powoli nabrzmiewających i wyciszanych faktur zespołu instrumentalnego, kontrapunktowany jest przez nieregularny puls partii kontrabasów (t. 318-325) oraz powracający regularny rytm wykonywany na kłapie rozmontowanego fletu (od t. 282), stanowiąca reminiscencję gestu otwierającego część drugą. Podobną funkcję pełni powracający z części I *quasi*-chorał partii syntezatora, następnie kontynuowany w partii fisharmonii. W t. 325, wraz z intensyfikacją rozstrajania instrumentów smyczkowych, wprowadzone jest jedyne w partyturze określenie ekspresyjne: *falling apart*. Sugeruje ono wytracenie tempa odczuwalnego, a także wpływa na gest dyrygenta. Koniec utworu opiera się na powtarzaniu dominujących powolnych statycznych brzmień rozstrojonych

³⁰⁷ Rozwój frazy partii harfy jest kilkakrotnie blokowany, powraca ona ciągle do początku w nieregularnym rytmie, a doprowadzenie do końcowego *quasi*-trylu poprzedza czterokrotne powtórzenie coraz bardziej skróconej struktury. Następuje zmiana tempa (z ♩=54 na 60), jednak tryl ten zostaje urwany. Fraza harfy powraca w t. 263, prowadząc od ponownego wprowadzenia *quasi* trylu w t. 265 w nowym, znacznie szybszym tempie (♩=84). Sekwencja ta prowadzi do kolejnej nieregularnej pętli w t. 268-272 całego zespołu z wyjątkiem harfy.

i rozmontowanych instrumentów. Jednak podobnie jak w poprzednich ogniwach kompozycji, żadne z powtórzeń nie jest identyczne, a czas mierzony w odniesieniu do partii fisharmonii dodatkowo rozluźnia relacje pomiędzy poszczególnymi instrumentami.

III.2.3. Polifoniczność

Biorąc pod uwagę dotychczasowe badania nad polifonicznymi działaniami (zob. *Polifoniczność – strategie pracy z formą i prowadzenia narracji*, s. 51), z uwzględnieniem sytuacji intermedialnych, w *through the youth of these things* wyróżnić można operowanie tą techniką na trzech obszarach.

Pierwszy – odnosi się do zjawisk, które można określić za Olofssonem „polifonią sytuacji” lub bardziej szczegółowo „polifonią zdarzeń”, a za Roesnerem – „symultanicznością” działań performatywnych. W części III utworu *through the youth of these things*, jak już wspomniano wcześniej, muzycy przestrajają, preparują oraz demontują swoje instrumenty. Proces ten odbywa się płynnie i niezależnie dla każdego z instrumentów. Cała sekwencja zajmuje około $\frac{1}{4}$ czasu całego utworu³⁰⁸. Pomimo jednoczesnego złożenia wielu niepozornych, wpisanych w tkankę zespołu, działań – ich semantyka, dźwiękowość i efekt wizualny dążą do jednej wspólnej sytuacji końcowej: trwania w rozpadzie i wątlności, z której nie ma już możliwości powrotu. W wyniku tego zanika hierarchia poszczególnych elementów: brzmienie zespołu w pełni zespala się ze sceniczną warstwą kompozycji, a to, co widać bezpośrednio oddziałuje na to, co słyhać.

Równolegle, na opisane powyżej działania, nałożone zostały elementy ruchu scenicznego (jedynego w całej kompozycji). Dotyczą one zarówno partii dyrygenta: przejścia od pulpitu do fisharmonii i jej odsłonięcia, jak i perkusistów, którzy powoli obchodzą stół i siadają naprzeciw siebie.

Następująca w ostatniej fazie utworu zabawa bańkami mydlanymi w partii perkusistów – radosna, naiwna czynność, tworzy ze zdekompletowanym zespołem

³⁰⁸ Początek tego procesu przyjęto w t. 277 (demontaż fletu altowego), a koniec w t. 363 (początek dmuchania baniek w partii perkusji). Przybliżony czas trwania całej sekwencji to 5'45".

oraz widocznym wysiłkiem kalikującego dyrygenta – dysonans znaczeniowy, a w rezultacie pozostawia odbiorcom otwartą przestrzeń do interpretacji całego fragmentu.

Drugi – dotyczy relacji materiału muzycznego i warstwy wizualnej. Wśród takich działań wyróżnić można:

- a. Czynności wykonywane na obiektach – o niezdeterminowanym wewnętrznym przebiegu czasowym, zestawione z niezależnie rozwijaną tkanką zespołu.

Przykłady realizacji:

W t. 117-129 statyczny dźwięk sypanych przez perkusistów od t. 115 drobin (wzmacniany partią harfy i samplera), wraz z wejściem zespołu *tutti*, traci na dźwiękowym znaczeniu. Stanowi poboczną, lecz wciąż niezależną warstwę dźwiękowego tła, a jednocześnie – wizualnego kontrapunktu. Do takich czynności należą także akcje napełniania kieliszków wodą. Choć w partyturze zaznaczono ramy czasowe tych czynności, to prędkość nalewania zdeterminowana jest zaznaczonym na kieliszku poziomem wody. Procesy te prowadzone są niezależnie od ściśle zakomponowanej tkanki dźwiękowej pozostałych instrumentów (t. 59-62, 171-178). Całkowicie niezależnie od zespołu instrumentalnego następują też „techniczne”, zanotowane hasłowo w partyturze zmiany obiektów na stole: np. w t. 201-212 perkusiści zdejmują prawie wszystkie dotychczas wykorzystywane przedmioty, wykładając jednocześnie, w t. 209 obrotową tacę. Czynności niepożądane, w omawianym utworze, tworzą element wizualnej narracji.

- b. Jednoczesną desynchronizację i synchronizację partii obiektów z zespołem instrumentalnym kontrolowaną poprzez notację partyturową.

Przykłady realizacji:

Bezpośrednio po omówionym powyżej fragmencie reorganizacji obiektów na stole, partia perkusji 2 najpierw (w t. 213) ściśle synchronizuje się zespołem, imitując ruchem figurek, wyprowadzony z przetworzonego materiału bazującego na *Particie* Frobergera tryl flażoletowy klarnetu basowego. Następnie (t. 218-223), partie obiektów prowadzone są – co szczególnie widoczne w perkusji 1 – poprzez powtarzane, rytmicznie obracanie tacy, niezależnie od pozostałych partii instrumentalnych³⁰⁹ i solistycznej partii harfy. W t. 224 wprowadzona jest po raz drugi imitacja „trylu barokowego” w partii perkusji 2, a w t. 232 powraca wizualne *ostinato* regularnego obracania tacy. Tym razem na warstwę tę nałożono przesunięty rytmicznie szumowy dźwięk niskich smyczków (Vc., Db.), ciągle też kontynuowana jest „melodia” w partii harfy. W literze **P** (t. 243), perkusiści synchronizują się z całym zespołem. Jednak już w t. 247-255, podczas sekwencji wykładania sentymentalnych obiektów na obrotową tacę, działania te prowadzone są niezależnie od partii harfy.

Partie perkusji są prawie niesłyszalne, nie dominują też wizualnie, jednak stanowią jeden z semantycznych punktów kulminacyjnych kompozycji. Przykłady miejscowej desynchronizacji i synchronizacji z zespołem występują także w cz. I, gdzie przesuwane przez perkusistów figurki i butelki, tworzą zarówno niezależną warstwę wizualno-rytmiczną (t. 81-82), jak i amplifikuja zarówno brzmieniowo, tkankę całego zespołu (np. t. 95-97). W niektórych fragmentach, szczególnie w wypadku gry na kieliszkach perkusiści tworzą z zespołem instrumentalnym jedną warstwę (t. 104-107).

³⁰⁹ Czynności tej towarzyszy pocieranie misy tybetańskiej przez perkusistę 2.

Warto również zauważyć, że partie obu perkusji kontrapunktują się wzajemnie.

W t. 65-69, perkusista 1 grający na kieliszku tworzy wspólne złożenie dźwiękowe z puzonem, harfą i skrzypcami 2, a perkusista 2 grający na figurkach wykonuje niezależną warstwę dźwiękowo-wizualną.

The image shows a musical score for two percussion parts, Perc. 1 and Perc. 2, spanning measures 65 to 69. Perc. 1 is marked 'Vibec Glass 1' and Perc. 2 is marked 'Figurines'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. There are also some handwritten annotations and a small diagram of a glass on the Perc. 1 staff.

Przykł. 7, *through the youth of these things*, t. 65-69, partie perkusji

Trzeci – symultanicznego współistnienia różnych typów materiału muzycznego, które zostaną omówione w dalszej części pracy.

III.3. Warstwa wizualna i przestrzenna

Rozmieszczenie instrumentów dętych smyczkowych na scenie zgodne jest z ogólnie przyjętą praktyką wykonawczą i stanowiło punkt wyjścia do zakomponowania warstwy wizualnej omawianego utworu. Decyzja ta – z jednej strony podyktowana była względami praktycznymi – ograniczonymi możliwościami adaptacji sceny w sytuacji koncertowej o zróżnicowanym repertuarze. Jednak z drugiej – pozwoliła na wejście w interakcję z koncertową praktyką. Choć zespół prowadzony przez dyrygenta stanowi wizualną dominantę, to jednak rozmieszczenie elementów obcych: domowych lamp, zakrytej czarnym sukniem fisharmonii, głośników – fizycznie ogranicza przestrzeń i od początku utworu wpływa na wizualny odbiór kompozycji. Jednocześnie wszystkie te elementy (z wyłączeniem światła) budują dźwiękową tkankę utworu.

Szczególną, wyróżnioną wizualnie funkcję pełni partia dwóch perkusistów grających na obiektach, rozmieszczonych po prawej stronie dyrygenta, z przodu sceny.



Ryc. 3, *through the youth of these things* widok sceny, prawykonanie (fot. G. Mart)

Podczas premiery kompozycji sięgnięto także po historyczne głośniki (cztery sztuki dwóch rodzajów)³¹⁰. Ich drewniane obudowy i zmieniona przez upływ czasu charakterystyka brzmienia bezpośrednio wpływają zarówno na odbiór słuchowy

³¹⁰ Podczas wykonania, głośniki te mogą zostać dowolnie dobrane przez wykonawców, jednak konieczna może być ewentualna korekta miksu partii elektronicznej.

warstwy elektronicznej, jak i sfery wizualnej³¹¹. Wspierane są one przez cztery dodatkowe współczesne monitory studyjne.

Scena przez większość utworu utrzymana jest w półmroku, a główny element świetlny stanowią popularne domowe lampy nocne³¹², a także sentymentalne lampy: dziecięca lampa-zabawka czy lampa solna, które otaczają muzyków³¹³. W pierwszej części *through the youth of these things* sterowane są przez dyrygenta za pomocą sterownika DMX. Dzięki temu zabiegowi, w założeniu światło buduje płaszczyznę komunikacji pomiędzy dyrygentem a zespołem, osłabia hierarchiczną relację. Wraz z rozwojem kompozycji, lampy sterowane są przez realizatora oświetlenia, który włącza oświetlenie perkusistów i lampkę stojącą na fisharmonii. Do wykonania kompozycji nie są konieczne zaawansowane systemy oświetlenia teatralnego.

Takie zakomponowanie przestrzeni, uwzględniające obiekty, rozmieszczenie muzyków i zaplanowanie zmian oświetlenia, a także tworzenie relacji pomiędzy tym co wizualne a brzmiące, pozwala na prezentację niniejszej kompozycji nie tylko w przestrzeniach teatralnych, ale także standardowych salach koncertowych.

³¹¹ W poprzednich utworach wykorzystywałem również różnego rodzaju magnetofony kasetowe z wbudowanymi głośnikami (*C'mon join to joyride*, 2017, *...still in the middle of happening*, 2020) oraz głośnik historyczny do magnetofonu taśmowego podczas prawykonania *ZMRÓŻ* (2019).

³¹² Lampy domowe, budujące poczucie przedwojennego salonu zastosował Heiner Goebbels w scenicznym koncercie (*staged concert*) *Songs of Wars I have seen do* tekstów Gertrude Stein, zob. <https://www.heinergoebbels.com/works/songs-of-wars-i-have-seen/212>, dost. 20.09.2023., podobnie stojąca domowa lampa stanowi wiodący rekwizyt w kompozycji *Up-close* Michela van der Aa, por. T. Rutherford-Johnson, *Music after the Fall*, op. cit., s. 90. Sterowane przez muzyków stojące lampy hotelowe stanowią też element mojej kompozycji *They can't see you like I can* (2018).

³¹³ Podobnie jak w przypadku głośników, konkretne typy lamp mogą zostać dobrane samodzielnie przez wykonawców.

III.4. (Nie)obecność wykonawców

W kompozycji *through the youth of these things*, muzycy podejmują interakcje z zakomponowaną przestrzenią sceniczną. Strategia ta realizowana jest trójwarstwowo:

1. W partii **fisharmonii**, realizowanej przez dyrygenta³¹⁴

W centralnym punkcie sceny, pomiędzy muzykami znajduje się fisharmonia, która od początku utworu pozostaje zakryta czarnym suknem. Od t. 338 (litera **Z**), dyrygent przechodzi od pulpitu dyrygenckiego do fisharmonii, następnie przygotowuje instrument do gry, ściągając kryjący materiał, ustawiając pulpit, dostosowując światło. Elementy te zostały zanotowane w partyturze jako komendy towarzyszące partii dyrygenta. W t. 345 dyrygent rozpoczyna grę na fisharmonii, wykonując powolny, *quasi*-chorałowy przebieg. Elementem niezanotowanym w partyturze, lecz bezpośrednio wpływającym zarówno na specyfikę brzmieniową, jak i odbiór dyrygenta, przede wszystkim od strony jego cielesnej obecności, jest immanentna dla gry na fisharmonii czynność



Ryc. 4 *through the youth of these things*, dyrygent wykonujący partię fisharmonii (fot. G. Mart)

³¹⁴ O performatywnej roli dyrygenta – „sternika” w *Avis de tempête* Georges’a Aperghisa pisze – powołując się na wypowiedzi kompozytora – Łukasz Grabuś, zob. Ł. Grabuś, *Formy śmiercionośne*, op. cit., s. 204-205.

kalikowania, podczas której do podtrzymania dźwięku konieczny jest fizyczny wysiłek wtłaczania powietrza do miecha instrumentu.

2. W partiach **perkusistów**, opierających się na interakcji z obiektami

Perkusiści realizują pozornie proste, ulotne czynności, wykorzystując przedmioty codziennego użytku. Niektóre z nich nie zostały szczegółowo doprecyzowane w partyturze, pozostawiając wybór poszczególnych przedmiotów wykonawcom³¹⁶. Decyzja ta wynika z próby włączenia muzyków w proces interpretacji utworu już na etapie wyboru instrumentarium. Wybierając przedmioty powiązane z osobistymi wspomnieniami, wykonawcy wchodzi w interakcję z obiektem nie tylko realizując zanotowane w partyturze akcje, ale także podejmując decyzję, mającą konsekwencje semantyczne, wizualne i w pewnym stopniu również brzmieniowe³¹⁷. Przedmioty te na początku utworu znajdują się w zamkniętej torbie. W drugim ogniwie (od t. 245), perkusiści ustawiają przedmioty zamiennie, na przygotowanej wcześniej obrotowej tacy, miniaturowej imitacji sceny. Sekwencja ta opiera się na wzajemnej interakcji pomiędzy muzykami: wykonawca najpierw wyjmując przedmiot z torby, umieszcza go na tacy, a następnie powoli ją obraca. W tym czasie drugi muzyk czeka, aż partner skończy czynność i dopiero wówczas realizuje swoją sekwencję. Ten sposób potraktowania obiektów o niedookreślonym wewnętrznym przebiegu czasowym zastosowano także w innych miejscach kompozycji. W pierwszym ogniwie, w segmentach *ad libitum*, perkusiści wsypują odłamki plastiku i szkła do wysokiego szklanego naczynia. W partyturze zaznaczono jedynie punkty rozpoczęcia i zakończenia danej czynności, przybliżoną dynamikę i hasłowo prędkość realizacji akcji, np. „bardzo powoli”. Ze względu na specyfikę użytych przedmiotów i sposób notacji czasu, niemożliwe jest identyczne powtórzenie każdej z sekwencji. Publiczność może obserwować zapełnianie się szklanego naczynia odłamkami plastiku

³¹⁶ Np. podczas prawykonania, perkusiści wzmacniali dźwięk sypania drobin dodatkowymi małymi klepsydrami.

³¹⁷ W partyturze podane zostały przykładowe, sugerowane kategorie przedmiotów, tj. „zabawki, figurki, kasety, zdjęcia, itp.”

i szkła, a także, w jaki sposób materiały te wchodzi w reakcje ze sobą (np. pojawienie się dymu w wyniku tarcia o siebie szklanych drobinek).

Na końcu utworu (od t. 343), równoległe do „chorału” fisharmonii, perkusiści zmieniają swoją pozycję na scenie, siadają naprzeciwko siebie i realizują ulotną zabawę bańkami mydlanymi, próbując je na zmianę schwycić. Czynności te wpływają na dychotomię odbioru partii perkusji. Z punktu widzenia wykonawstwa, poprzez konieczność operowania obiektami na płaszczyźnie wizualnej i dźwiękowej, realizowania jednocześnie czasu otwartego i ściśle zanotowanego, a także synchronizacji elementów ruchowych i rytmicznych, partia ta pozostaje wirtuozowska zgodnie z założeniami postperkusji³¹⁸ i wymaga od wykonawców wysiłku performatywnego i zaangażowania jeszcze przed rozpoczęciem prób. Jednocześnie dla widza pełni ona funkcję pozornie naiwnego, sentymentalnego kontrapunktu do pozostałych zdarzeń na scenie. Dzielony przez perkusistów stół wypełniony przedmiotami poddawany jest przez wykonawców ciągłym przeobrażeniom. W wyniku tego, sytuacja sceniczna zastana przed rozpoczęciem wykonania i końcowa, stanowią całkowicie odmienne perspektywy odbioru.



Ryc. 5 *through the youth of these things*, widok partii perkusistów.
Po lewej stronie – początek utworu, po prawej stronie – koniec (fot. G. Mart)

³¹⁸ Aleksander Wnuk, *Tożsamość dzisiejszej perkusji. Postperkusja*, „Ruch Muzyczny”, nr 1/2022, wydanie internetowe, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1747>, dost. 10.05.2023, jak wskazuje Wnuk, autorem pojęcia *Post-Percussion* jest Håkon Stene, zob. H. Stene, *This is not a Drum. Towards a Post-Instrumental Practice*, The Norwegian Academy of Music, Oslo 2014.

3. W partiach instrumentów, w ostatnim ogniwie utworu

Zakomponowany w partyturze proces transformacji zespołu poprzez stopniowe rozstrajanie, preparację i dekonstrukcję instrumentów³¹⁹ zmienia ich rolę w kompozycji oraz sposób, w jaki muzycy wchodzą z nimi w interakcję. Podobnie jak w przypadku partii dyrygenta i perkusji, również pozostali instrumentalisci bezpośrednio wpływają na przeobrażenie się sytuacji scenicznej w toku utworu. Od t. 280 poszczególne instrumenty pozbawione zostają swoich pierwotnych właściwości wykonawczych poprzez zdemontowanie niektórych ich elementów konstrukcyjnych. Wyzwaniem, szczególnie związanym z omawianą koncepcją, było znalezienie takich rozwiązań dekonstrukcyjnych, które przy zachowaniu pożądanego efektu performatywnego i wizualnego, będą miały estetycznie uzasadniony wpływ na brzmienie zespołu.

W partii **fletu altowego** wykorzystywana jest jedynie stopka instrumentu³²⁰. Od t. 282, partia realizowana jest poprzez gwizd wykonywany do wnętrza odwróconej stopki. Dodatkowa warstwa rytmiczna uzyskiwana jest poprzez regularne uderzanie klapy „C”³²¹.

Od t. 310, po demontażu **oboju** pozostawiona zostaje górna część korpusu, wraz ze stroikiem. Pomimo znacznej ingerencji w instrument, możliwe jest wykorzystanie niektórych chwytów standardowych (m.in. g^1-h^1 , oraz ich transpozycji oktawowej, a także d^3-fis^3). W opisywanej kompozycji wykorzystane zostały chwytów: h^1 , as^2 oraz h^2), w niektórych miejscach partii nad poszczególnymi dźwiękami znajduje się znak uzyskania dowolnego multifonu bazującego na podanym chwycie. Ze względu na dużą niestabilność brzmienia

³¹⁹ O utworach i projektach wykorzystujących zniszczone instrumenty, m.in. *World Association for Ruined Piano Studies* Rossa Bolletera, pisze Tim Rutherford-Johnson, zob. *Broken Instruments, Broken Media*, [w:] Tim Rutherford-Johnson *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, University of California Press, Oakland 2017, s. 211-216.

³²⁰ Technika gry na zdekompletowanym instrumencie, w tym wypadku główce fletu altowego wykorzystywana była przez S. Sciarrina, np. w *Infinito Nero* (1998). O przykładach użycia samej stopki fletu pisała także w dysertacji doktorskiej Stacey Lee Russell. Zob. S. L. Russell, *The Prepared Flute: A Survey of its History, Techniques, and Repertoire*, University of South Carolina, Columbia 2016, s. 28

³²¹ Na stopce fletu altowego znajdują się klapy C i Cis.

rozmontowanego instrumentu oraz ograniczoną kontrolę nad nim, wielodźwięki te mogą być uzyskane również z wykorzystaniem głosu.

W **klarnecie basowym** zdemontowana zostaje dolna część instrumentu, a pozostawiony jedynie stroik i górna część korpusu. W tym przypadku, nadal możliwe jest wykonanie wielu standardowych chwytów, a dzięki technice przedęcia, uzyskanie brzmień multifonowych o złożonej barwie. Partia na zdekompletowanym instrumencie wykonywana jest od t. 337.

W **fagocie** pozostawione zostaje skrzydło, es i stroik. W takiej sytuacji możliwe jest uzyskanie chwytu *d*. Przy jednoczesnym zakryciu otworu skrzydła dłonią, od t. 291 uzyskiwany jest bardzo bogaty brzmieniowo, modulujący dźwięk multifonowy.

W partii **waltorni** ze zdjętą czarą, od t.343, zanotowane zostały dźwięki powietrzne (o zmienionej względem standardowego instrumentu charakterystyce), a także współbrzmienie dźwięku *ordinario*, modulowanego głosem. Zastosowanie podobnych do występujących wcześniej w kompozycji technik gry, przy zmianie charakterystyki intonacji instrumentu wynikającej ze zdemontowania czary, pozwala uwydatnić efekt brzmieniowy zdekonstruowanego instrumentu i osadzić go w kontekście całego utworu.

Trąbka, ze względu na ograniczone możliwości demontażu, nie została poddana dekonstrukcji. W przypadku tej partii, czara instrumentu (wraz z jego korpusem) zostaje zakryta tłumiącą tkaniną. Podobnie jak w przypadku waltorni, w ostatniej fazie utworu, od t. 350 – wykorzystywane są głównie dźwięki powietrzne oraz modulacja głosem dźwięku *ordinario*. Analogicznie, główna modyfikacja brzmienia opiera się na zmianie kontekstu zastosowanych struktur brzmieniowych. Wcześniej w przebiegu utworu struktury te wykonywane były zawsze z tłumikiem *wawa* lub *practice*.

W partii **puzonu**, w końcowym ogniwie kompozycji (od t. 289) otwierany jest suwak strojący (*F-Attachment Tuning Slide*). Technika ta została szczegółowo opisana przez Mike'a Svobodę i Michaela Rotha. Modyfikacja ta wpływa na charakterystykę brzmieniową instrumentu i zaburza ciąg harmoniczny puzonu. Jednocześnie w najniższym rejestrze poziom zniekształcenia dźwięku jest

najwyższy ³²². Bazując na opracowanej przez Svobodę i Rotha skali spreparowanego w ten sposób pużonu, w kompozycji *through the youth of these things*, najpierw wprowadzane jest powolne *glissando* suwakowe na tonach podstawowych, a następnie, ze względu na niestabilność stroju instrumentu³²³ – niedookreślony wysokościami, najniższy możliwy do wykonania dźwięk.

Harfa preparowana jest pięcioma drewnianymi łyżkami do miodu³²⁴. Od t. 301 łyżki te są uderzane dłońmi z pozostawieniem do wybrzmienia. Bezwładność uderzonego, nietłumionego przedmiotu wpływa na zwielokrotniony atak dźwięku. Jednocześnie interakcja drewnianego materiału z metalową struną deformuje brzmienie instrumentu.

Wybrana struna każdego z **instrumentów smyczkowych** zostaje przestrojona o ponad oktawę³²⁵, aż do utraty stabilności brzmienia³²⁶. Transformacja ta zaplanowana została jako proces, (t. 280-334), podczas którego skordatura realizowana jest wieloetapowo i asynchronicznie³²⁷. Aby uniknąć nagłego, typowego dla przestrajania instrumentów ciągłego *glissanda* w dół, technika ta maskowana jest partiami innych instrumentów. Np.: w t. 291-podczas

³²² Mike Svoboda, Michel Roth, *The Techniques of Trombone Playing*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2017, s. 62-63.

³²³ Ibid., s. 63.

³²⁴ Autorem tej i wielu zaawansowanych technik preparacji harfy jest Rhodri Davies. Szczegółne techniki preparacji opisała szczegółowo Gunnhildur Einarsdóttir, zob. G. Einarsdóttir *Harp Notation*, interaktywna strona internetowa, <http://harpnotation.com/notation-manual/prepared-harp/wooden-object-in-strings/>, dost. 27.05.2023.

³²⁵ Na estetyczne i dźwiękowe konsekwencje preparacji i ekstremalnego rozstrajania instrumentów smyczkowych wydobywające niestabilność brzmieniową wskazywała Clara Ianotta, zob. *Moulting Spaces*, wykład wygłoszony podczas Międzynarodowych Kursów Muzyki Współczesnej w Darmstadt, 6.08.2021 (maszynopis) <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-iannotta-claralecture-darmstadt-moulting-spaces.pdf>, dost. 25.09.2023. Preparację i skordaturę instrumentów smyczkowych eksploruje Rebecca Saunders, m.in. w *Blue and Gray* (2005), *Still* (2011), *Ire* (2012), *to an utterance* (2020), zob. O. Abram, *Timbre-Based Composition, Multiple Perspectives and Ambiguity in Rebecca Saunders' Compositional Style*, "Tempo" nr 75 (297) 2021, s. 21-22.

³²⁶ Instrumenty przestrajane są odpowiednio: skrzypce I (struna IV) o decymę małą, skrzypce II (struna I) o duodecymę, altówka (struna IV) o nonę małą, wiolonczela (struna I) o tercdecymę małą, kontrabas (struna IV) o decymę małą. Ze względu na założony cel niestabilności brzmienia i stroju, wysokości te zgodnie z partyturą, należy traktować jako przybliżone. Na końcu procesu przestrajania przy każdej zanotowanej wysokości docelowej dodana została adnotacja: *or as low as possible* (ang. lub tak nisko jak ot możliwe).

³²⁷ Koncepcja zakomponowanego w przebiegu utworu przestrojenia pojawia się np. w *Schnee* Hansa Abrahamsena (*Intermezza 1-3*). W mojej twórczości zastosowałem ten zabieg w partii altówki w kompozycji *And it rose and it fell and pulsed like a wave* (2019/20) na akordeon, altówkę i elektronikę, zob. *And it rose and it fell and pulsed like a wave*, s. 12.

przestrzajania struny I skrzypiec 2, w partii skrzypiec 1 pojawia się odstrojony dwudźwięk e². Wysokość ta dublowana jest przez obój. Jednocześnie obie partie cechuje niestabilność brzmieniowa — w partii skrzypiec 1 powolne *vibrato*, w oboju – tryl barwowy (ang. *timbral trill*). Wraz z dalszym rozstrajaniem skrzypiec 2, *unisono* w skrzypcach 1 jest zaburzane. Pozostawiając bez zmian pustą strunę I, poprzez zmianę nacisku palca struny II, uzyskiwane jest *glissando* flażoletowe o kierunku wznoszącym (e³-cis⁴).

Sam proces ruchu opadającego został zakomponowany jako niezależna muzyczna jakość – realizowany jest on w partii obiektów, poprzez wzajemne dolewanie przez perkusistów wody do kieliszków, co w rezultacie wpływa na obniżanie wysokości (t. 285-292, 292-300, 312-316, 329-339), wspomniane wcześniej *glissando* puzonu z wyjętym suwakiem strojącym, *glissanda* flażoletowe instrumentów smyczkowych (np. t. 283-286 w partii skrzypiec 1, 2 i altówki czy w t. 318-325 w partii kontrabasu). Końcowy proces przestrzajania sekcji smyczkowej (t. 325-334) realizowany jest techniką *pizzicato*. Brzmienia te kontrapunktowane są przez uderzenia *col legno battuto* w wysokim rejestrze, pojedyncze, smyczkowane drzewcem dźwięki, szum powietrza trąbki oraz preparowaną harfę.

Omówione powyżej techniki dekonstrukcji instrumentów zostały skonsultowane z wykonawcami, są zgodne z ich budową i nie narażają ich na uszkodzenie.

III.5. Materiał muzyczny i dźwiękowość

Estetyczne tło utworu, tworzące siatkę odniesień pozbawionych fabularnego ciągu przyczynowo-skutkowego, lecz silnie powiązanych ze sobą w warstwie uczuciowej, bezpośrednio wpłynęło na opracowanie strategii konstruowania materiału dźwiękowego. Wśród założeń wyróżniono:

- wykraczanie poza strukturalne i abstrakcyjne właściwości materiału poprzez szukanie możliwych bezpośrednich połączeń pomiędzy treścią kompozycji a elementami dźwiękowymi (np. wykorzystując przedmioty, dźwięki elektroniczne);
- zwrócenie uwagi na kategorię „performatyki materiału dźwiękowego” – kształtowanie struktur dźwiękowych, których właściwości wizualne i choreograficzne bezpośrednio wynikają z muzycznej realizacji partii instrumentalnej³²⁸;
- odtwarzanie aury, czasu i miejsc za pomocą jakości dźwiękowych.

W *through the youth of these things*, zakomponowana dźwiękowość została przypisana partiom poszczególnych instrumentów zespołu, który traktowany jest jako „kolektywny protagonista”³²⁹. Wypełnia ona całą formę kompozycji i to z niej wynikają elementy wizualne i performatywne utworu, np. zmiany oświetlenia, ruch, interakcja z obiektami.

³²⁸ Określenie to zainspirowane zostało notą do cyklu *Sieben Sehnsüchte* (1999) na skrzypce i fortepian Benta Sørensen, w której kompozytor nazywa interakcje pomiędzy muzykami, wynikające z realizacji muzycznych partii, angażującej rozszerzone techniki wydobycia dźwięku i głos, mianem „małej opery”. Zob. <https://www.wisemusicclassical.com/work/19205/Sieben-Sehnsuchte--Bent-Sorensen>, dost. 2.08.2023. Naturalna wizualność, wynikająca z realizacji partii instrumentalnych jest immanentna dla twórczości Andrzeja Kwiecińskiego: *[muzyka może oddać stronę wizualną] poprzez akcję sceniczną, czyli to, co się dzieje wśród muzyków i ten popłoch, zmiany instrumentów, rotacja, szybkie przekładanie stron w nutach (...) jest to nierozłączne z muzyką i gęstością faktury, której użyłem (...)* zob. https://www.youtube.com/watch?v=uC_C16cglk, dost. 2.08.2023.

³²⁹ Zob. *(Nie)obecność – interakcje muzyków z przestrzenią*, s. 46.

Wprowadzenie do procesu komponowania kategorii atmosfery³³⁰, wpływa na postrzeganie materiału dźwiękowego w poszerzonym rozumieniu³³¹. Wykracza ono poza tonalno-brzmieniowe właściwości strukturalne³³² czy różnicowanie pomiędzy muzyką a dźwiękiem, odgłosem i szumem³³³. Pojęcie to, wskazujące na doświadczenie sytuacji pośredniej, liminalnej, pozwala – przynajmniej w pewnym stopniu – porzucić estetyczny spór pomiędzy muzyką programową³³⁴ (dziś przede wszystkim relacyjną) i absolutną³³⁵.

Dążenie do takiej sytuacji wymagało zaplanowania warstwy dźwiękowej w odniesieniu do tego co wizualne i przestrzenne³³⁶. Założenie to wpływa bezpośrednio na właściwości generatorów dźwięku (zarówno instrumentów, obiektów czy głośników), jego parametry oraz środki sceniczne (działania wykonawców, rozmieszczenie w przestrzeni, elementy wizualne). Materiał dźwiękowy *through the youth of these things* wyprowadzony został z trzech obszarów estetycznych odniesień: *młodości przedmiotów, wyrażenia melancholii i odczuwania końca*.

W oparciu o charakterystykę brzmieniową, funkcję w kształtowaniu narracji, dobór obiektów, właściwości performatywne i wynikającą z nich wizualność wyróżniono sześć typów materiału muzycznego³³⁷. To co odróżnia zaproponowany podział od

³³⁰ Zagadnienia te zostały rozważone szczegółowo w rozdziale: *Atmosfera – kształtowanie materiału muzycznego* zob. s. 35.

³³¹ O propozycji poszerzenia rozumienia materiału muzycznego o „rytuały, miejsca wykonania, kontekst muzyki pisał Eivind Buene, zob. E. Buene, *Again and Again and Again. Music as site, situation and repetition*, NMH Publications, Oslo 2017, s. 79.

³³² G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 126.

³³³ Jak wskazuje F. Riedel: *Kategoryczne rozróżnienia między «muzyką» i «dźwiękami», «hałasem» i «ciszą» wydają się przestarzałe, jeśli chodzi o zdolność do tworzenia lub wywoływania atmosfery (...)*, (tłum. wł.), F. Riedel, *Atmospheric relations*, op. cit., s. 3. Jednocześnie zauważa, że Schmitz nie różnicował pojęć dźwięku i muzyki (s. 36). W pracach Böhmego zauważalne jest rozróżnianie tych terminów, jednocześnie jak wskazano wcześniej, jest on świadomy znaczenia procesów emancypacji m.in. brzmień szumowych.

³³⁴ G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 131.

³³⁵ F. Riedel, *Atmospheric relations*, op. cit., s. 21-22.

³³⁶ G. Böhme, *The Grand Concert of the World*, op. cit., s. 127.

³³⁷ Kategoryzację materiału dźwiękowego w kontekście kształtowania faktury i barwy dźwięku zaproponowali m.in.: H. Lachenmann (zob. *Sound-Types of New Music*, op. cit.), w kontekście analizy utworu: M. Szpyrka w swojej koncepcji „modeli fakturalnych” (zob. *Koncepcja złożonej prostoty (Complex Simplicity) w kontekście utworu Part among Parts na orkiestrę kameralną i akordeon*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022, s. 49-69), a także Rebecca Saunders i rozwijający jej kategoryzację O. Abram. (zob. *Timbre-Based Composition...*, op. cit.).

stosowanych w literaturze muzykologicznej i refleksji kompozytorskiej kategoryzacji, to właśnie kierowanie się atmosferycznymi właściwościami w doborze kryteriów struktury materiału (np. dany typ może cechować zmienność technik wykonawczych, instrumentacji, rejestru i intensywności ruchu)

Poszczególne typy materiałów rozwijają się niezależnie od siebie i funkcjonują do siebie równolegle oraz podobnie jak w opowieści szkatułkowej – mogą przenikać się pomiędzy sobą. W ten sposób można metaforycznie utożsamiać je ze snutymi wątkami opowieści. Poszczególne typy materiału zostały przedstawione w tabeli i omówione szczegółowo poniżej.

Tabela 4 typy materiału dźwiękowego w *through the youth of these things*

Materiał (typ)	Instrumenty (wiodące)	Część	Kategoria estetyczna		
			młodość przedmiotów	wyrażanie melancholii	odczuwanie końca
1. zawieszony , odnoszący się do wyobrażonej sytuacji końca	drobiny szkła i plastiku, elektronika, harfa (<i>ebow</i>), instrumenty smyczkowe	I			
2. niestabilne faktury wysokiego rejestru	instrumenty dęte drewniane wzmocnione przez pozostałe instrumenty zespołu, kieliszki (Perc.)	I			
3. bazujący na Particie J.J. Frobergera	1. etap przetworzeń – harfa, elektronika, złożenia zespołu instrumentalnego, 2. etap przetworzeń – złożenia zespołu instrumentalnego, pojedyncze instr. dęte drewniane, elektronika	I, II, III			
4. quasi-chorał	syntezator, fisharmonia	I, III			
5. Dźwięki rozpadu	płaszczyzny rozstrojonych i zdemontowanych instrumentów (instr. dęte kieliszki, instr. smyczkowe), preparowana harfa	III			
6. Pulsacja	figurki, przedmioty codziennego użytku (Perc.), harfa, instrumenty smyczkowe, złożenia zespołu instrumentalnego	I, II, III			

1. Otwierający kompozycję i przewijający się przez całą część I utworu materiał wprowadzony został z **wyobrażonej, zawieszanej w czasie sytuacji końca**. Obrazowana jest ona poprzez „deszcz” drobin szkła i plastiku, sypanych przez perkusistów, do wysokiego, szklanego naczynia. Dźwięki te są wzmacniane poprzez niestabilne i nieregularne impulsy elektroniki w wysokim rejestrze, wygenerowanej w oparciu o syntezator *Sculpture*, umożliwiającą wirtualne kształtowanie brzmienia fizycznych obiektów (*component modeling*)³³⁸.

Równoległe do rozedrganych brzmień obiektów i elektroniki w partii instrumentów akustycznych zakomponowano:

- statyczne dźwięki wykonywane z użyciem elektronicznego smyczka *ebow* w partii harfy,
- brzmienia o wewnętrznej niestabilności (naturalne flażolety grane drzewcem, *flautando* (t. 2), szumy wydobywane poprzez grę na podstawku, zob. przykł. 8 po lewej),

The image displays two pages of a musical score. The left page (t. 28) features staves for Conductor (Lamps), Clarinet (Cl.), Percussion 1 and 2, Synthesizer (Smpl./Synth), and Double Bass (Db.). The right page (t. 90) features staves for Flute (Fl.), Percussion 1 and 2, Harp (Hp.), Synthesizer (Smpl./Synth), Violin 1 (Vn. 1), Viola (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp), articulation (ad lib.), and performance instructions like 'sit down prepare more particles if needed' and 'sustain the sound as long as possible'.

Przykł. 8 *through the youth of these things*, fragmenty partytury. Po lewej – t. 28, po prawej – t. 90

³³⁸ Opis syntezatora *Sculpture* na stronie producenta, <https://support.apple.com/pl-pl/guide/logicpro/lgsia12ea31/mac>, dost. 6.08.2023.

- struktury oparte na wewnętrznej transformacji brzmienia – proces przekształcenia dźwięków flazoletowych do multifonów (zob. przykł. 8 po prawej) – w wiolonczeli i kontrabasie, powolne *glissando* przy jednoczesnej zmianie położenia smyczka na gryfie w kontrabasie (t. 116), płynne przejście od smyczkowania drzewcem do smyczkowania włosiem (zob. przykł. 8, po lewej).

Jak wskazano wcześniej (zob. *Czas wewnętrznych zdarzeń*, s. 77), materiał ten cechuje – w partii instrumentów – długi czas nabrzmienia dźwięku i ograniczona ewolucyjność (zob. przykł. 8 po prawej). Jego reminiscencje pojawiają się także w kolejnych częściach *through the youth of these things*.

The image shows a musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) from the piece 'through the youth of these things', measures 18-20. The score is in 4/4 time with a tempo of 108. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as ppp and f. The woodwinds play intricate, overlapping lines with various articulations and dynamics.

Przykł. 9 *through the youth of these things*, fragment partytury (instr. dęte drewniane), t. 18-20

2. Niezależnie od zawieszonego materiału typu pierwszego, w części I wprowadzane są również **niestabilne pulsacyjne faktury w wysokim rejestrze**. Ich konstrukcja tonalna opiera się na inkrustacyjnej oscylacji wokół centralnego dźwięku, z czasem transponowanego. (przykł. 9)³³⁹.

Cechuje je wewnętrzna kruchość – wynikająca z nieregularnej akcentacji i komplikacji rytmicznej, a także z zastosowanych technik wydobywania dźwięku w poszczególnych instrumentach

³³⁹ Naomi Epstein klasyfikuje dobór przez kompozytora technik instrumentalnych, które cechują się wewnętrzną niestabilnością i możliwością niepełnego wybrzmienia w sytuacji wykonawczej jako „kruchość performatywną” (ang. *Performative Fragility*), zob. N. Epstein, *Musical Fragility: A Phenomenological Examination*, „Tempo” nr 71 (281), s. 41.

W partii **fletu**:

- frazy *whistle tones* na zróżnicowanych wysokościach dźwięku,
- dwudźwięki multifonowe;

w partii **oboju**:

- odstrojenia mikrotonowe (uzyskiwane zarówno chwytami ćwierćtonowymi, jak i *portamento* w dół wynikające z modyfikacji zadęcia),
- dwudźwięki multifonowe³⁴⁰,
- powietrzne dźwięki w wysokim rejestrze o nieokreślonej wysokości³⁴¹;

w partii **klarnetu**:

- ekstremalnie wysokie dźwięki uzyskiwane poprzez zaciśnięcie zębów na ustniku (ang. *teeth on the reed*) o zmiennej, niemożliwej do skontrolowania wysokości, modyfikowanej płynną zmianą położenia zębów na ustniku,
- sięgnięcie po najwyższy rejestr instrumentu,
- wprowadzenie dźwięków na granicy możliwości wykonawczych (dźwięk cis⁴),
- frazy wykorzystujące alternatywne palcowania i ćwierćtonowe odstrojenia;

w partii **fagotu**:

- ekstremalnie wysokie dźwięki uzyskiwane poprzez zaciśnięcie zębów na stroiku (ang. *teeth on the reed*)³⁴². Podobnie jak w przypadku realizacji tej techniki w klarncie, brzącząca wysokość jest niemożliwa

³⁴⁰ Określane także jako flazolety podwójne (niem. *Doppelflageolette*), P. Veale, C.-S. Mahnkopff, W. Motz, T. Hummel, *The Techniques of Oboe Playing*, Bärenreiter, Kassel 2001, s. 124.

³⁴¹ Dźwięk ten uzyskiwany jest poprzez wdmuchiwanie powietrza do instrumentu z wyjętym stroikiem. Technika ta została opisana przez Petera Veale, *Ibid.*, s. 138.

³⁴² Technikę tę opisał Pascal Gallois, sugerując wykorzystanie stroika plastikowego. Podczas pierwszego wykonania *through the youth of these things*, po konsultacji z fagocistą Orkiestry Muzyki Nowej, Jackiem Olesikiem, okazało się, że dźwięk ten możliwy jest do uzyskania także za pomocą stroika trzcinowego., por. P. Gallois, *The Techniques of Bassoon Playing*, Bärenreiter, Kassel 2011, s. 31.

do skontrolowania przez wykonawcę, umożliwia jednak o uzyskanie wysokości znacząco wykraczającej (o około dwie oktawy)³⁴³ ponad tradycyjną skalę instrumentu.

Sekcji dętej drewnianej miejscowo towarzyszy tło instrumentów pozostałych grup, np.:

- instrumentów dętych blaszanych – dźwięki powietrzne waltorni (t. 30-31), stłumione brzmienia wysokiego rejestru trąbki i puzonu (t. 18-20) oraz poprzez zastosowanie techniki jednoczesne współbrzmienie dwóch sąsiadujących składowych (ang. *split tones*)³⁴⁴ w partii trąbki (t. 24-27 – przykł. 10, 30-31).
- perkusji – pocierane kieliszki (t. 84-90, 98-107),
- harfy – efekt brzęczących strun (*pedal buzz*) realizowany poprzez uderzenie dźwięku i zatrzymanie pedału pomiędzy pozycjami (t. 23-25, przykł. 10)³⁴⁵;
- elektroniki – odstrojony wariant brzmieniowy materiału sekcji dętej drewnianej: wygenerowany w oparciu o uproszczone partie fletu, klarnetu i oboju w formacie MIDI za pomocą nałożonych na siebie instancji pojedynczych oscylatorów (o różnych kształtach fali) syntezy Ableton Operator ³⁴⁶ (przykł. 10). Wykorzystując automatyzację częstotliwości oscylatorów frazy te zostały dodatkowo odstrojone.

³⁴³ W przykładzie podanym przez Gallois jest to *gis*⁴, podczas wykonania uzyskano brzmienie oscylującej wokół podanej przez autora wysokości., *Ibid*.

³⁴⁴ Autorem szczegółowego opisu tej techniki jest Nathan Plante. Jak wskazuje, technika ta pojawia się w wielu utworach skomponowanych przez Rebecę Saunders we współpracy z trębaczem Marco Blaauwem (już w 2004 w *Blaauw* na trąbkę o podwójnej czarze). Według autora bloga *The Modern Trumpet*, szczególnym wynikiem tej współpracy jest eksplorujący omawianą technikę *Neither* (2011) na dwie trąbki o podwójnej czarze. Kompozytorka zastosowała tę technikę również w kompozycjach kameralnych i na duże obsady, np. *Disclosure* (2008), *Alba* (2013-14), *Skin* (2015-16), *Scar* (2018-19), zob. <http://themoderntrumpet.com/2020/10/20/split-tones/>, dost. 10.08.2023.

³⁴⁵ Technika ta została szczegółowo opisana przez Gunnhildur Einarsdóttir, zob. G. Einarsdóttir *Harp Notation*, interaktywna strona internetowa. <https://harpnotation.com/de/notation-manual/pedal-effects/pedal-buzz/>, dost. 19.09.2023.

³⁴⁶ Zob. sekcja 26.7, *Operator*, <https://www.ableton.com/en/manual/live-instrument-reference/>, dost. 10.08.2023.

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 108$
 22 [Lamp 1-3 ON]

Cand. (Lamps)
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Bsn.
 Hn.
 Tpt.
 Tbn.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Hp.
 Smp1/Synth
 Smp1. (description)
 Vn. 1
 Vn. 2
 Vla.
 Vc.
 Db.

Dynamics: *ppp*, *p*, *f*
 Performance instructions: *remove mute*, *harmon mute*, *change ad lib.*
 Sample triggers: #1.44, #1.40, #1.6
 Annotations: *soft site waves woodchairs shadow*, *unstable background sounds*, *special buzz*, *CEU3*

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 108$

Przykł. 10 *through the youth of these things*, partytura, t. 22-27

- W przypadku brzmień multifonowych fletu (t. 38-54), aby dodatkowo oddać niestabilność tonalną tych technik, na dźwięki syntezatora nałożono przetworzone spektralnie³⁴⁷ za pomocą programu *Spear* oraz efektów pogłosowych próbki multifonów³⁴⁸ pojawiających się w partii. Tak uzyskane brzmienia zostały w niektórych miejscach dodatkowo przestrojone³⁴⁹;
- instrumentów smyczkowych – dźwięki flażoletowe kontrabas w t. 12-14, skrzypiec w t. 22-26 (przykł. 10) i smyczkowanie drzewcem – *col legno tratto* w partii altówki, w t. 18-19).

³⁴⁷ Pierwszy z multifonów (numer 48 w publikacji A. Batticiego) po przefiltrowaniu materiału źródłowego, dominujące składniki dwudźwięku fletu zostały zamienione ze sobą i przetransponowane: dolna wysokość o dwie oktawy w górę, a górna o dwie oktawy w dół. W przypadku drugiego multifonu (numer 52) poszerzono ambitus: po przefiltrowaniu dominujący górny składnik został przetransponowany o oktawę do góry, a dolny o oktawę w dół. 🎧 **Przykład dźwiękowy 1.**

³⁴⁸ Kierując się jakością dźwięku, materiałem wyjściowym do przetworzeń były nagrania multifonów komercyjnej biblioteki *Hyperflute*, autorstwa Alessandra Batticiego i Batticci LAB, zob. <https://www.alessandrobatticci.com/hyperflutepost/>, dost. 10.03.2023.

³⁴⁹ np. pojawiający się w t. 44 powidok multifonu w partii fletu stanowią dwie takie same próbki – jedna z nich została przestrojona w dół o 10¢, a druga o oktawę. W t. 48 tło dla fletu stanowią dwie identyczne próbki, z których jedna została podwyższona o 14 ¢. Rezultatem jest delikatne dudnienie nałożonych na siebie sygnałów.

Wraz z rozwojem utworu partie stają się coraz mocniej powiązane rytmicznie z akcentami sekcji dętej drewnianej, np.: dźwięki powietrzne puzonu w t. 50-53, skrzypce 1, 2 i altówka w t. 87-89 i t. 117-121, oraz razem z dźwiękami powietrznymi puzonu i ruchem figurek w partii perkusji w t. 95-97 (przykł. 11).

The image displays a complex musical score for measures 95-97. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Violin 1 (Va. 1), Violin 2 (Va. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score includes detailed performance instructions and dynamic markings. Key annotations include 'tooth on the reed' for the woodwinds, 'prepare mallet (practice)' for the percussion, 'distortions/touch the string with elbow' for the harp, and 'on the body' for the strings. Dynamic markings range from *ppp* to *f*. The tempo is indicated as quarter note = 108. The score is presented in two systems, each beginning with a 4/4 time signature and concluding with a 2/4 time signature.

Przykł. 11 *through the youth of these things*, partytura, t. 95-97

Faktura ta, wymagająca synchronizacji wielu muzyków przy jednoczesnym stosunkowo szybkim tempie, stanowi przykład realizacji założeń „performatyki materiału dźwiękowego” – warstwa wizualna wynika bezpośrednio z zanotowanego w partiach materiału dźwiękowego.

Poszczególne wprowadzenia omawianych struktur, wzmacniane są złożeniami brzmień instrumentów dętych blaszanych, akcentów smyczków (*col legno battuto*), stłumionego flażoletu harfy³⁵⁰ oraz uderzeniami figurek w partiach perkusji. Wprowadzają one dodatkowe impulsy rytmiczne względem akcentu głównego partii instrumentów dętych poprzez antycypację lub opóźnienie akcentu sekcji dętej drewnianej, np.:

Przykł. 12 *through the youth of these things*, partytura, t. 12-13

- w t. 12-13 (przykł. 12) – jako potrójny impuls:
 - pierwszy** – w partiach trąbki, waltorni, perkusji 1 (figurek), harfy, wiolonczeli i kontrabas,
 - drugi** – puzonu, perkusji 1 (figurek), harfy, kwintetu smyczkowego,
 - trzeci** – waltorni.
 - w t. 30 i 33 – w partiach sekcji dętej blaszanej, kwintetu smyczkowego oraz również (w t. 33) – harfy.
 - w t. 63 – w partiach waltorni, perkusji 2 (figurka), skrzypiec 1,2, altówki, następnie puzonu, a w t. 80 w partiach waltorni, trąbki, puzonu, harfy).
- Złożenia te mogą w niektórych przypadkach także zamykać frazę, np. w t. 27, 144 i 163.

³⁵⁰ Wówczas nieregularny puls harfy synchronizuje się z zespołem.

3. **Odwołania do przeszłości** i poszukiwanie wynikających z tych działań strategii pracy z materiałem dźwiękowym i warstwą wizualną, operowanie muzycznym kontekstem, stanowiły znaczące zagadnienie mojej twórczości³⁵¹ i refleksji³⁵² od początku studiów w zakresie kompozycji. Wiele z powstałych wówczas utworów odwołuje się nie tylko do osadzonej w przeszłości dźwiękowości. Inspiracją były także konkretne interpretacje kompozycji oraz odwołania do nich w kulturze³⁵³. Echa tych strategii zauważalne są również w kompozycjach późniejszych, bezpośrednio poprzedzających *through the youth of these things*, szczególnie *declined/restored/elapsed* (2020/21) na orkiestrę. W tym kontekście, sięgnięcie po **Partitę Jana Jakuba Frobergera** – kompozycję wybitnego, lecz jednocześnie nieznanego powszechnie poza muzycznym środowiskiem barokowego twórcy, umożliwiła mi z jednej strony odniesienie się do uczuciowej warstwy utworu, a z drugiej – pracę z niezwykle dźwiękowością. Jest ona pozornie słuchaczom znana – nawiązuje do powszechnych w barokowej muzyce struktur melodyczno-harmonicznych – lecz stale rozmywana oraz przeplatana innymi materiałami. Fragment *Partity* Frobergera poddany został dwuetapowym przetworzeniom. **W pierwszym etapie przetworzeń**, fraza otwierająca *Partitę* została wycięta z nagrania Andreasa Staiera³⁵⁴, przestrojona (o około 2 półtony do góry³⁵⁵) i przefiltrowana przez wirtualną wtyczkę efektową (VST) *AudioThing Speakers*,

³⁵¹ Np. *still untitled :{ [love songs]* (2015) na czterech wykonawców i elektronikę, *...über BWV 971* (2016) na flet i trio smyczkowe, *Faites vos jeux* (2018) na trio fortepianowe, elektronikę i wideo, *Nachtwanderung* (2018) na orkiestrę, *They can't see you like I can* (2018) na klarnet basowy, saksofon barytonowy, elektronikę i wideo na żywo, *Zmroz* (2019) na orkiestrę i taśmę.

³⁵² P. Malinowski, *W stronę komponowania kontekstem*, referat wygłoszony podczas konferencji Elementi, Kraków 2018, *Composing with Context. Discovering Musical Objects*, projekt magisterski, Det Jyske Musikkonservatorium Aarhus 2019, *Film jako materiał dźwiękowy*, „Meakultura” 9.07.2020, <https://meakultura.pl/arttykul/film-jako-material-dzwiekowy-2355/> dost. 15.08.2023.

³⁵³ Np. *Faites vos Jeux*, będący reinterpretacją sceny z filmu Barry Lyndon Stanleya Kubricka i *Tria* op. 100 Franciszka Schuberta, zob. <https://www.youtube.com/watch?v=7iePhbFlN2w&t=3s>, dost. 16.08.2023. Przykłady podobnych działań widoczne są również w literaturze muzycznej. Np. jak wskazuje Jennie Gottschalk, Cassandra Miller w kompozycji *Mira* (2012) na skrzypce solo to *eksploracja niestabilności charakterystycznego wokalu Kurta Cobaina w ostatnim utworze występu Nirwany na MTV Unplugged z 18 listopada 1993 roku*. (tłum. wł), J. Gottschalk, *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury Academic, New York 2016, s. 262. W oparciu o akustycznie zinstrumentowane, nałożone na siebie komputerowo warstwy nagrań istniejących utworów, tworzy swoje kompozycje także Patricia Alessandrini, zob. T. Rutherford-Johnson, *Challenging Dispositions. A Profile of Patricia Alessandrini* <https://van-magazine.com/mag/patricia-alessandrini/>, dost. 30.09.2023.

³⁵⁴ A. Staier, *...pour passer la mélancholie*, Harmonia Mundi, HMC 902143.

³⁵⁵ Ze względu na zastosowany na nagraniu strój barokowy instrumenty przestrojone to odpowiada ok. trzem półtonom w górę względem tekstu nutowego.

umożliwiająca imitację różnych rodzajów głośników i mikrofonów (głównie wiekowych oraz niskiej jakości, np. telefonu, komputera, mikrofonów kontaktowych). W wyniku tych działań pierwotna struktura dźwiękowa *Partity* została zaburzona, warstwa tonalna zredukowana, a jej ruchliwość znacznie osłabiona.

Plainte
faite à Londres pour passer la melancholi:
la quelle se joue lentement avec discretion.

Partita

FbWV 630

Przykł. 13

powyżej – J. J. Froberger, *Partita*, fragment początkowy (przykł. za: J. J. Froberger; *Neue Ausgabe...*, op. cit., s. 14).

poniżej – adaptacja materiału Frobergera w *through the youth of these things* (fragment partii harfy, t. 232-245) w przestrojeniu o cały ton w górę.

Tak zmodyfikowany materiał audio został zamieniony za pomocą algorytmu komputerowego na format MIDI i przypisany próbkom dźwięków powietrznych fletu, subtonów klarnetu, flażoletów harfy oraz szumowych dźwięków perkusji. Do symulacji wykorzystano bibliotekę UVI IRCAM Solo Instruments 2 oraz autorską bibliotekę próbek dźwiękowych opisaną wcześniej (zob. *Biblioteka dźwiękowa*, s. 17).

W drugim etapie przetworzeń, zinstrumentowany komputerowo materiał został ponownie zgrany jako plik dźwiękowy. Struktura ta została pocięta na 23 krótkie segmenty (*slices*) oraz zakomponowana ponownie tworząc nową sekwencję. W wyniku pozornie chaotycznych przetworzeń, powstały niesłyszalne w oryginale złożenia harmoniczne i układy fraz. Uzyskany w wyniku działań reprodukcyjnych plik dźwiękowy, znajduje się w oddaleniu od pierwowzoru ³⁵⁶, ponieważ stanowi rezultat przetworzeń materiału już wcześniej przetworzonego³⁵⁷.

Przykład dźwiękowy 2.

Materiał będący wynikiem obu etapów przetworzeń pojawia się w kompozycji *through the youth of these things*.

Rezultat **przetworzeń pierwszego etapu** stanowi główny materiał dźwiękowy II części kompozycji. Najpierw, od t. 201 poszczególne składniki melodii przewijają się jako barwowe złożenia partii zespołu instrumentalnego. Faktura ta – choć zachowała główne właściwości komputerowego pierwowzoru (przebieg tonalny, szumowość, niską dynamikę) – została rozbudowana pod względem obsady, poszerzona o akustyczne niuansy brzmieniowe i zakomponowana jako *Klangfarbenmelodie* (przykł. 14). Zastosowane środki instrumentacyjne nawiązują do pierwszej części kompozycji, uwydatniając niestabilność i kruchość brzmieniową całego fragmentu: „dźwięki-duchy” (ang. *Ghost Sounds*³⁵⁸) w partii fagotu, tłumienie sekcji dętej blaszanej tłumikami wawa i practice, powolne *vibrato* waltorni i puzonu, mikrotonowe odstrojenia i multifony wargowe w partii puzonu, odstrojenia głosem w waltorni i trąbce, modyfikacja brzmienia trąbki poprzez otwieranie i zamykanie tłumika wawa,

³⁵⁶ Analizując z perspektywy Waltera Benjamina, następuje wówczas wytworzenie aury, bezpośrednio łączącej się ze „zjawiskiem pewnej dali”, zob. *Aura i Stimmung*, s. 38.

³⁵⁷ Do najbardziej znanych i spektakularnych przykładów działań, w których w wyniku reprodukcji zanika pierwotny materiał należą: cykl albumów *The Desintegration Loops* (2001-2002) Williama Basinskiego, performans Alvina Luciera *I Am Sitting in the Room* (1969). Proces ten również dobrze obrazuje popularny w serwisie YouTube film, w którym poprzez kolejne zgrania teledysku z kasety VHS, pierwotny klip jest prawie nierozpoznawalny, a na końcu całkowicie nieczytelny: <https://www.youtube.com/watch?v=mES3CHEnVyl>, dost. 25.09.2023.

³⁵⁸ Dźwięki te składają się w większości z powietrza, a wysokość jest ledwo słyszalna. Technikę tę opisał Pascal Gallois, *Ibid.*, s. 27.

długie dźwięki wydobywane smyczkiem *ebow* w harfie, brzmienia flażoletowe, multifonowe ³⁵⁹, pocieranie drzewcem, mikrotonowe odstrojenia i *vibrato*, instrumentów smyczkowych. Dominujące wcześniej dźwiękowo instrumenty sekcji dętej drewnianej są w tej części ściśle zintegrowane z całym zespołem – zastosowano wypełniające harmonię dźwięki multifonowe w partiach fletu, oboju i klarnetu basowego, powolne *vibrato* klarnetu basowego i fagotu, tryle barwowe w partii oboju.

The image displays a page of a musical score for measures 206-210. The top staff is for the Flute (Fl.), with a blue box highlighting a specific passage. The score includes parts for various instruments: B.Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Harpsichord (Hp.), Sampler (SAMPLER), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The time signature changes from 4/4 to 5/4. Performance instructions such as 'with mate (practice) with draw', '10% pitch, 90% air', and 'ebow' are present. Dynamics range from *ppp* to *f*.

Przykł. 14 *through the youth of these things*, partytura, t. 206-210. Zaznaczono fragment pasażu *Partity* J.J. Frobergera w partii fletu

Na tak prowadzoną fakturę nakładana jest wiodąca warstwa melodyczna flażoletów harfy (od t. 218) – będąca najbardziej czytelną egzemplifikacją melodyki *Partity* w omawianym utworze. Materiał ten, wraz z kolejnymi przeprowadzeniami (Tabela 2 *through the youth of these things* cz. II organizacja czasu, s. 75) i wewnętrznym zapętleniem zmienia swoją formę: z nakładających

³⁵⁹ Tylko w partii kontrabas.

się na siebie, polifonizujących wiązek, w stronę uwydatniających zapętlenia pionów całego zespołu (szczególnie od litery **P**).

Warto zwrócić uwagę na miejscowe „przejmowanie” warstwy melodycznej harfy przez instrumenty smyczkowe (*col legno battuto*, t. 234, 238, 241). W ten sposób główna oś frazy wizualnie kontrapunktowana jest przez dodatkowe impulsy instrumentów.

W podobny sposób do zespołu instrumentalnego, zakomponowano warstwę elektroniczną. Na początku II cz. wybrzmiewa przetworzony materiał *Partity* wprowadzony na końcu cz. I. W t. 218 wraz z wprowadzeniem harfy pojawia się – jedyny raz w kompozycji – próbka będąca bezpośrednio wynikiem przetworzeń etapu pierwszego (jako brzmienie wygenerowanych komputerowo subtonów klarnetu). Stanowi ona jednak ledwo słyszalny powidok – materiał melodyczny emitowany jest jedynie z niewielkich głośników 2 i 7, a z dyrygentem synchronizowany jest tylko początek 45-sekundowego nagrania. Jednocześnie w głośnikach 1, 4, 5 i 8 odtwarzany jest fragment wczesnozimowego pejzażu dźwiękowego. 🎧 **Przykład dźwiękowy 3.**

W takcie 232, wraz z trzecim przeprowadzeniem materiału *Partity* (drugim w harfie) wprowadzona jest próbka będąca w całości wynikiem przetworzeń etapu drugiego. W ten sposób oba typy przetworzonego materiału *Partity* funkcjonują do siebie równolegle.

W części I i III wprowadzany jest materiał będący wynikiem **przetworzeń drugiego etapu**. Początkowo w postaci krótkich fragmentów zawoalowanych gestów. Złożenia te oddalone są od pierwowzoru tak bardzo, że przenikają się fakturalnie z materiałem typu 1. Np.: wprowadzenie w t. 28 (zob. przykł. 8) dwudźwięku decymy małej w partii klarnetu z jednej strony odróżnia się od wcześniej prezentowanej dźwiękowości, z drugiej – poprzez brak dalszego rozwoju tej struktury nie pozwala na bezpośrednie połączenie go z *Partitą*, a rozstrojone tło minorowej harmoniki warstwy elektronicznej bliskie jest także

wcześniej prowadzonej „melodii” harfy, w t. 21. Takt ten stanowi jednak brzmieniową antycypację dla dalszych wprowadzeń tego typu materiału³⁶⁰.

Materiał wynikający z bezpośredniej implementacji rezultatów transformacji etapu drugiego – bazujący na strukturze dźwiękowej złożonej z pociętych fragmentów przetworzonej *Partity* – pojawia się po raz pierwszy w t. 41 w elektronice, a następnie od t. 42 (przykł. 15). w fagocie, instrumentach dętych blaszanych i smyczkowych. Z rozstrojonego akordu Fis-dur wyłania się wówczas charakterystyczna struktura harmoniczna, *quasi*-kadencja – powstająca w wyniku nałożenia na durowy trójdźwięk akordu h-moll w t. 45

Fragment ten (podobnie jak materiał typu 1) został oparty na niestabilnych brzmieniach zespołu:

- W instrumentach dętych – „dźwięki-duchy” w partii fagotu, powolne *vibrato* waltorni z tłumikiem *practice*, manipulacja tłumikiem wawa w partiach trąbki i puzonu oraz mikroglissanda w puzonie.
- W instrumentach smyczkowych – pocieranie drzewcem skrzypiec i altówki oraz sięgnięcie po naturalne flażolety w partiach skrzypiec 2, wiolonczeli i kontrabas.

Na zniekształconą barwę dźwięku wpływa także pulsująca, w większości cicha dynamika (dominują zmiany dynamiczne *niente-p*, z wyjątkiem miejscowego, natychmiast wycofanego *crescendo* do *f* w t. 45-47).

Poszczególne składniki „akordów” powidoku *Partity* wprowadzane są jako złożenia kilku instrumentów, np.:

- w t. 42 – jako asynchroniczne wejście odpowiednio: partii altówki, wiolonczeli, waltorni, skrzypiec 1, kontrabas (przykł. 15, kolor morski),

³⁶⁰ Partii klarnetu towarzyszy wówczas szum podstawka kontrabas. Choć w tym wypadku pełni funkcję niestabilnego tła materiału 1, technika ta powraca (razem z wiolonczelą) w części II jako puls nałożony na prowadzoną przez harfę melodię wyprowadzoną bezpośrednio z *Partity*.

- w t. 46 - w momencie kulminacji crescenda - jednoczesne wprowadzenie: trąbki, skrzypiec 1 i 2 (przykł. 15, kolor fioletowy)
- lub jako imitacja zdekonstruowanego arpeggia w t. 48 - odpowiednio: waltornia, kontrabas, wiolonczela, skrzypce 2, trąbka (przykł. 15, kolor pomarańczowy).

Przykł. 15 through the youth of these things, fragment partytury, takty 42-48

Podobna faktura pojawia się ponownie od t. 64 - płynnie przechodząc z pulsacyjnego materiału typu 3: najpierw w fagocie, następnie perkusji 1 (kieliszek) i instrumentach smyczkowych (odpowiednio: skrzypce 2, altówka, skrzypce 1). Następnie w t. 70-77 - w skrzypcach 1, następnie fagocie i instrumentach dętych blaszanych i od t. 72 - w partii klarnetu. A także kolejny raz w t. 98-108.

Warto zwrócić uwagę na partię harfy: choć kontynuuje ona charakterystyczne dla materiału 1 długie nabrzmienie smyczkiem *ebow*, to pod względem akcentów i wysokości dźwięku jest ona powiązana z przetworzonym materiałem *Partity* (szczególnie w t. 41-47, 70-74, 100-105 – przykł. 16).

The image shows a musical score for measures 103-108. At the top left, there is a boxed letter 'H' and two time signatures: 3/4 and 4/4. The score is arranged in staves for Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Harp (Hp.). The Horn part starts with a *pp* dynamic and has a 'remove mute' instruction at the end. The Percussion parts include instructions like 'to Glass Bottle with particles' and dynamic markings such as *pp* and *f*. The Harp part features a long, sustained note with a *pp* dynamic.

Przykł. 16 *through the youth these things*, fragment partytury, t. 103-108

Podobnie w bezpośrednią interakcję z omawianym materiałem wchodzi partia perkusistów: dwudźwięk grany na kieliszkach (b^2 , ges^2) choć wprowadzany już wcześniej (t. 84-90), w kontekście pozostałych partii zespołu, stanowi integralny element dźwiękowości charakterystycznej dla przetworzonego materiału bazującego na fragmencie kompozycji Frobergera. Widoczne jest to szczególnie w t. 104 (przykł. 16), gdzie perkusiści zrównują się dynamicznie z resztą zespołu, a zniekształcenie brzmienia kieliszków z towarzyszącym *crescendem* przebiega równoległe do obwiedni dynamicznej sekcji dętej blaszanej.

Fragmencem tym towarzyszy elektroniczne tło powstałe w wyniku omawianych powyżej komputerowych przetworzeń. Materiał ten wypełnia również łącznik pomiędzy częścią I i II (t. 199-200), powraca również w części III – ostatni raz wprowadzany jest w t. 330.

4. Powolne, **quasi-chorałowe** faktury o dominującej harmonice minorowej, pojawiają się w części I i III. W części I, jego poszczególne wprowadzenia pokrywają się z kolejnymi sekwencjami pulsacyjnego materiału typu 3. Materiał ten cechują zbliżone przebiegi harmoniczne, poddawane niewielkim przekształceniom czasowo-tonalnym. Charakterystyczne jest nakładanie się na

siebie poszczególnych składników i swobodny, jakby „improvizowany” układ rytmiczny.

E ♩ = 108

[SYNTH]

Przykł. 17 *through the youth of these things*, fragment partytury, t. 55-61

Po raz pierwszy występuje on w partyturze w t. 55-70 jako basowa progresja partii syntezatora (wspierana przez pulsacje wiolonczeli i kontrabas, przykł. 17), następnie w t. 110-116 z towarzyszeniem pulsacyjnej warstwy kontrabas *col legno tratto*. We fragmencie tym – od t. 115, razem z akcentem zespołu (fletu, waltorni, puzonu i harfy) – nakładany jest materiał typu 1. Kolejny raz chorałowa faktura pojawia się w t. 146-161, a następnie (po nabrzmieniu rozdzielającym sekwencje pulsu) w t. 163-179 oraz ze zmienioną barwą syntezatora w t. 180-188.

W części III, analogiczna faktura wprowadzana jest w partii syntezatora w t. 300-324, a od t. 345 (A1, przykł. 18) – wraz ze zmianą funkcji dyrygenta – w partii fisharmonii. Materiał dźwiękowy pierwszych 11 taktów sekwencji jest niemal tożsamy z bezpośrednio poprzedzającą go sekwencją w partii syntezatora.

Przykł. 18 *through the youth of these things*, partie fisharmonii i syntezatora/samplera, t. 345-360

Od t. 352 kontrapunktuje ją materiał partii instrumentów klawiszowych (brzmienie syntezatora FM przypominające elektryczne pianino), wzmacniany przez odtwarzane w partii samplera pliki dźwiękowe. Sekwencję tę – pod względem konstrukcji – cechuje wyraźna odmienność fakturalna.

W t. 359 (**B1**)-381 fisharmonia wprowadzana jest ponownie. Nałożenie nawet ośmiu dźwięków w jednym, zatrzymanym pionie akordowym (368-373, przykł. 19) bezpośrednio wpływa zarówno na brzmienie, jak i wizualny aspekt wykonania tej partii – wymaga ona wtłoczenia intensywnym ruchem znaczącej ilości powietrza do miecha instrumentu.

Przykł. 19 *through the youth of these things*, partia fisharmonii, t. 365-370

Materiał ten, m.in. poprzez zastosowanie brzmień syntezatorowych i konstrukcji tonalnej, swobodnie nawiązującej do muzyki popularnej. W połączeniu z wyraźną pulsacją materiału 5 – stanowi także estetyczny kontrapunkt, względem bazującego na *Particie* Frobergera materiału typu 3.

W momencie ponownego pojawienia się tej faktury w partii realizowanej przez dyrygenta na fisharmonii, materiał ten zyskuje odmienną estetyczną jakość. Zostaje przypisany do fizycznego obiektu dźwiękowego, a łamiący się dźwięk

wadliwego instrumentu ³⁶¹ bezpośrednio przybliży go do wcześniej wprowadzanych faktur instrumentów dętych drewnianych. Jednocześnie brzmienie to jeszcze bardziej podkreśla melancholijny aspekt dźwiękowości tego fragmentu. Materiał ten staje się jedynym stabilnym punktem odniesienia w kontekście rozstrojonych i niestabilnych brzmień zdemontowanego zespołu.

5. Dotychczas omówione rodzaje materiału dźwiękowego cechuje wewnętrzna niestabilność i łamliwość ze względu na dobór m.in. technik wydobywania dźwięku, dynamiki i rejestrów. Jednak w części III kompozycji, wraz z pozabawianiem instrumentów pierwotnego potencjału brzmieniowego, wprowadzany jest

Al

Przykł. 20 *through the youth of these things*, fragment partytury, t. 343-351

³⁶¹ Już po wykonaniu utworu, podczas lektury tekstu M. Adkinsa zwróciłem uwagę, że wymienia on ręcznie pompowane harmonium, właśnie jako przykład instrumentu-objektu, w który wpisana jest słabość dźwięku. Zob. M. Adkins, *Fragility Noise and Atmosphere in Ambient Music*, op. cit., s. 126. Założenie to odwołuje się do poglądów D. Wilsona poświęconego twórczości K. Langa, zob. D. Wilson, *Bergson, Mourning and Memory: The Fragility of Time in Klaus Lang's «Trauermusik»*, „Tempo” 71 (281/2017), s. 53-70.

materiał artykułujący **dźwięki rozpadu**, które wynikają bezpośrednio z sytuacji performatywnej kompozycji. Wówczas poszczególne brzmienia (np. multifony zdekompletowanego klarnetu basowego, fagotu, dźwięki puzonu z otwartym suwakiem strojącym, przestrojone instrumenty smyczkowe) łączone są w statyczne, płynnie narastające i wygasające złożenia barwowe. W ten sposób unikalne jakości brzmieniowe poszczególnych zdekonstruowanych instrumentów stają się możliwie czytelne dla odbiorców (przykł. 20).

Odmienne podejście do konstruowania faktury bazującej na omawianym typie materiału widoczne jest w t. 325-334 – dotychczas dominująca jednolita tkanka dźwiękowa, przerywana jest nieregularnymi, impulsowymi rozstrojeniami instrumentów smyczkowych (przykł. 21).

Wszystkie techniki przestrojeń i dekonstrukcji zostały szczegółowo omówione w rozdziale *(Nie)obecność wykonawców*, s. 86.

The image shows a page of a musical score for the piece 'through the youth of these things' (t. 325-329). The score is for a full orchestra and includes parts for Tpt., Tbn., Hp., Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Db. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating a dense texture. A box with the letter 'Y' is present above the Tpt. staff. The score includes various dynamic markings such as f, p, and ppp, and performance instructions like 'pizz.', 'arco', 'c.l.', 'detune', and 'flaut.'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Przykł. 21 *through the youth of these things*, partytura, t. 325-329

6. Istotny aspekt brzmieniowości omawianego utworu stanowi regularna – do pewnego stopnia – **pulsacja**. Początkowo pojawia się ona w formie krótkich, zrytmizowanych sekwencji lub jako dodatkowa akcentacja długich płaszczyzn dźwiękowych, a także powtarzane impulsy, które pierwotnie stanowiły element składowy innych typów materiału dźwiękowego:

- w partii perkusji 2 – powtarzany wzór przesuwania ceramicznej figurki³⁶² (t. 6-8, 18-20, w ruchu obrotowym – t. 38-51).
- akcenty w partii harfy wykonywane smyczkiem *ebow* (t. 9-12, 38-46, 50-54) – bazujące na charakterystycznym brzmieniu materiału typu 1.
- pulsacja oparta na płynnej oscylacji dynamicznej (*crescendo-decrescendo*) statycznych brzmień materiału typu 4 (np. w t. 42-44 w partii wiolonczeli, 46-50 w partii skrzypiec 1 i altówki)
- powtarzane, stłumione uderzenia flazoletów harfy w wysokim rejestrze, zsynchronizowane zarówno z akcentami zespołu (od t. 18), jak i budujące niezależną warstwę rytmiczną (od t. 30), początkowo jako element złożenia brzmieniowych, wzmacniających materiał typu 2,
- rytmiczne pocieranie korpusu instrumentów smyczkowych i akcenty realizowane okrężnym ruchem smyczka – kontrapunktujące materiał typu 2 (t. 95-97, 106-107, 117, 123-124).

Elementy te wypełniają „matrycę rytmiczną” **części I** kompozycji. Pomimo utrzymania stałego schematu tempa tej części (*ad libitum* i $\downarrow=108$), wraz z rozwojem utworu, pulsacja staje się coraz klarowna. Po raz pierwszy jako wyraźna jakość fakturalna pojawia się w t. 55-72. Wówczas regularne, przesunięte między sobą akcenty pocieranych drzewcem wiolonczeli i kontrabasu wspierają harmoniczną warstwę materiału typu 5 i wzmacniane są przez dodatkową warstwę instrumentów dętych blaszanych. Fragment ten stanowi jednocześnie przykład przynależności poszczególnych brzmień instrumentalnych do różnych typów materiałów. Omawianą sekwencję otwiera wspólny akcent instrumentów smyczkowych i harfy – połączony strukturalnie

³⁶² W dalszych fragmentach utworu, rytm przesuwanych figurek jest bezpośrednio powiązany z materiałem typu 2, t. 95-97.

z materiałem typu 2, który pojawia się w t. 55-70, jednak kolejne impulsy harfy (t. 56-63) tworzą już niezależną warstwę rytmiczną. Równolegle, w partii syntezatora prowadzona jest powolna, *quasi*-chorałowa faktura (materiał typu 5), a jej wejście wzmacniane jest przez akcent perkusji, harfy, skrzypiec 1-2 i altówki. Od t. 64 niezależnie prowadzony jest materiał typu 3, w który płynnie przechodzi (w t. 72-74) warstwa pulsacji. Od t. 72 powraca materiał typu 1 w partii perkusji, antycypowany (od t. 65) przez dźwięki wykonywane na smyczku *ebow* w partii harfy.

W części I puls budują także krótkie, wirtuozowskie, urywane frazy instrumentów smyczkowych, od początku kompozycji przeplatające się z materiałem typu 1 (przykł. 22). Realizują one założenie „performatyki materiału dźwiękowego”: ich rytmiczna i techniczna komplikacja angażuje wykonawców, wpływając na ruch ciała. Dodatkowo frazy te są wizualnie wzmacniane poprzez włączanie przez dyrygenta znajdujących się pomiędzy wykonawcami lamp.

Przykł. 22 *through the youth of these things*, partytura, t. 5-8. Zaznaczono struktury realizujące założenia performatyki materiału dźwiękowego

Od t. 122 struktury te są intensyfikowane i od t. 131 stają się wiodącym elementem konstrukcyjnym sekwencji o zmiennym metrum. Pomiędzy nimi, na zasadzie techniki montażowej, wprowadzane są akcentowane złożenia zespołu w zmiennych konfiguracjach obsadowych:

- partii perkusji 1-2 (figurek) i harfy w t. 131;
- nałożonych na siebie czterech impulsów o zróżnicowanych obwiedniach dynamicznych w ramach jednego syntetycznego gestu: 1 – dźwięku powietrznego waltorni, puzonu w wysokim rejestrze, instrumentów smyczkowych *col legno*, 2 – akcentu powstałego w wyniku otwierania tłumika wawa w partii trąbki, 3 – partii perkusji (przesuwanych figurek), 4 – stłumionego flażoletu harfy i uderzeń figurek w partiach perkusji w t. 132 (przykł. 23, kolor niebieski);
- nabrzmienia przesuwnego ruchu figurek w partiach perkusji, szumowego dźwięku podstawka kontrabas i pocieranej drzewcem altówki ze wzmocnionym akcentem flażoletu skrzypiec w t. 133-135 (przykł. 23, kolor pomarańczowy)³⁶³;
- następujących po sobie impulsów: 1 – „dźwięków-duchów” fagotu, otwierania tłumika wawa w partii trąbki oraz instrumentów smyczkowych *col legno*, 2 – puzonu oraz 3 – fletu (*tongue stop*), dźwięku powietrznego waltorni, uderzeń w perkusji (figurek), stłumionego flażoletu harfy i flażoletowego dźwięku wiolonczeli w t. 136-137 (przykł. 23, kolor zielony);
- dwóch złożów akcentów: partii skrzypiec 1-2 i altówki oraz perkusji (figurek) z partią harfy w t. 139;
- partii fletu (*tongue stop*), harfy, skrzypiec 2 w t. 143;
- „dźwięków-duchów” w partii fagotu oraz rozbudowanego złożenia akcentów w instrumentach dętych blaszanych *frullato*, ruchu obrotowego figurek w partiach perkusji i złożenia *col legno* instrumentów smyczkowych w t. 144.

³⁶³ W tym przypadku następuje złożenie dwóch obwiedni dynamicznych.

Niektóre z akcentów antycypowane są wcześniejszym wprowadzaniem poszczególnych partii z obwiednią dynamiczną *crescendo dal niente*, a także dodatkowo rozciągane poprzez zakomponowanie wybrzmienia (np. nabrzmienie powietrznych dźwięków w partiach fletu i waltorni w t. 136, dwukrotnie zaakcentowany dźwięk flażoletowy *decrescendo* w partii wiolonczeli w t. 137), a wiele brzmień nakłada się na siebie poprzez przeciwne obwiednie dynamiczne (*dal niente-al niente*, np. wspomniana wcześniej partia waltorni i puzonu przeciw ruchowi figurek w partii perkusji 1-2 w t. 132). Wówczas nowe akcenty pojawiają się z towarzyszeniem brzmieniowego tła elementów wprowadzonych wcześniej. Jednocześnie miejscowo występują dodatkowe akcenty w partiach instrumentów smyczkowych, wynikające z rytmicznego przebiegu wirtuozowskich partii tego segmentu. Akcentowane impulsy, jak wskazano powyżej, dotychczas wzmacniały przebieg rytmiczny materiału typu 2. Materiał ten pojawia się także szczątkowo w opisywanym fragmencie w instrumentach dętych drewnianych, a co interesujące – niektóre obwiednie dynamiczne tych partii pokrywają się z przebiegiem rytmicznym opisywanych złożań (choć należy zaznaczyć, że kontrola nad realizacją dynamiki, ze względu na rejestr i techniki wydobywania dźwięku jest w tym wypadku dużo mniejsza).

W t. 144-154 wprowadzana jest regularna, wymienna akcentacja obrotowego ruchu figurek w partii perkusji 1-2 (przykł. 24). Warstwa ta jest wzmocniana przez rytmizowane tremolo realizowane smyczkiem na korpusie skrzypiec 1-2 i altówki.

The image shows a musical score for measures 144-148. It includes parts for Percussion 1 and 2, Violin 1, Violin 2, and Viola. The percussion parts are marked with 'Figure 1' and 'Figure 2' and feature accents. The string parts include tremolos and specific playing techniques like 'on the body' and 'arco norm.'

Przykł. 24 *through the youth of these things*, fragment partytury, t. 144-148

Faktura instrumentów smyczkowych powstała w oparciu o próbkę C8 przedstawionej wcześniej biblioteki brzmień (zob. *Biblioteka dźwiękowa*, s. 17).

Opisywana sekwencja poprzedzona jest w t. 143 charakterystycznym rytmem stłumionych flazoletów w partii harfy (♩ 7 ♪), powtórzonym także w t. 159 i 166. Od t. 145 pulsacja realizowana jest także przez partię harfy, jednak podobnie jak we wcześniejszych fragmentach – akcenty te prowadzone są niezależnie, jedynie miejscowo synchronizując się z głównym pulsem (t. 148, 150). Harfa kontynuuje ten rodzaj pulsacji, z krótkimi przerwami, aż do końca części I kompozycji. Dodatkową warstwę stanowią elementy akcentacji wprowadzane już wcześniej w kompozycji: pulsacja wysokiego dźwięku puzonu od t. 145 (razem ze skrzypcami *col legno tratto* w t. 157), złożenie brzmieniowe – waltorni (*tongue stop*), trąbki, wiolonczeli i kontrabasów w t. 152.

W t. 163-170 następuje zagęszczenie wirtuozowskiego materiału instrumentów smyczkowych, a od t. 170 wprowadzana jest kolejna sekwencja, o wyraźnym pulsie obrotowego ruchu smyczka wiolonczeli, nieregularnych szumowych brzmień skrzypiec i altówki, niezależnie prowadzonej akcentacji partii puzonu i trąbki w wysokim rejestrze oraz jak wskazano wcześniej – kontynuującej swoją wiązkę harfy. Materiał ten osiąga wewnętrzną kulminację w t. 180-189. Wówczas faktura ta prowadzona jest w zespole *tutti* (z wyjątkiem statycznej partii pocieranych kieliszków przez perkusistów), w połączeniu z *quasi*-chorałowym materiałem partii syntezatora. Następnie – od t. 189 jest ona gradacyjnie wygaszana, aż do końca części I kompozycji (t. 199). Warto zauważyć, że właśnie w tym krótkim fragmencie, materiał tego typu, funkcjonuje jako w pełni niezależna jakość fakturalna.

W t. 160-163 (przykł. 27) 168-170 i 179-180, sekwencja ta została poprzedzona nabrzmieniami zespołu. Pierwsze z nich stanowi zmodyfikowany wariant dwóch nałożonych na siebie próbek: syntetycznego złożenia G3 i szumowych akcentów próbki B5 (przykł. 25-26). Dwa pozostałe nabrzmienia oparte zostały na obwiedni *crescendo dal niente* dźwięków szumowych.

24 (B5) HL: structural sound

Fl. Inhale, f poss., tongue stop, Exhale

Ob. f poss., Exhale

Cl. Inhale, f poss., tongue stop, Exhale [SHIA]

Bsn. f poss., Exhale

Hn. f poss., Exhale

Tpt. Inhale, f poss., Exhale

Tbn. f poss., Exhale

Perc. Lgran cassa, f poss., ppp

Pno. f poss., release silently

Vin. 1 (w) bow stop, f poss.

Vn. 2 (w) bow stop, f poss.

Vla. (w) bow stop, f poss.

Vc. (w) f poss.

Db. (w) f poss.

Przykł. 25 Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka B5

Przykład dźwiękowy 4

HL: fluctuation sound

G3

138

Fl. whistle tones
f poss.
 teeth on the reed

Ob. *pp*
 teeth on the reed


Cl. *pp*
 teeth on the reed

Bsn. GS
pppp

Hn. ad lib.
 1/2 valve
pp

Tpt. change air press. ad lib.
 electronic birds
pp

Tbn. whistle
f poss.

Perc. vibraphone 
 motor on
 p

Hp. p.d.c.ch.
p

Vln. 1 *p*

Vn. 2 *p*

Via. *p*

Vc. *pp*

Db. *pp*
 vibrate slowly

Przykł. 26 Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka G3

 Przykład dźwiękowy 5

K

3/4 5/4 2/4 4/4 5/4

160

Fl. remove reed

Ob. teeth on the reed

Cl. teeth on the reed

Bsn. teeth on the reed

Hrn. reverse mouthpiece

Tpt. right into register approx. without the music

Tbn. prepare mms (practice)

Perc. 1 almost inaudible

Perc. 2 almost inaudible

Hp.

Smpl./Synth

Smpl. (description)

Vn. 1 arco norm.

Vn. 2 arco norm.

Vla. arco norm.

Vc. arco norm. on the bridge

Db. arco norm. on the bridge (regular tremolo)

Przykł. 27 through the youth of these things, partytura, t. 160-162

W części II, choć materiał został oparty na dźwiękowości typu 3 – przetworzeniach *Partity* Frobergera – wprowadzane są miejscowe pulsacje.

- Sekwencja akcentowanego w kwintolach szesnastkowych dźwięku powietrznego w partii fletu (*p-ppp-p* t. 201-202), powtórzona także t. 210-211 – jako sekstole szesnastkowe ze zwiększoną dynamiką (*f poss.*),
- Statyczne brzmienia w oscylującej dynamice *crescendo-decrescendo*, np. w partii harfy realizowanej smyczkiem *ebow* (reminiscencji materiału typu 1) w t. 201-213, złożenia powolnie wibrowanych „dźwięków-duchów” w partii fagotu, *vibrato* klarnetu basowego i czynności otwierania i zamykania tłumika wawa w partii trąbki w t. 202-205, puzonu z efektem powolnej wibracji i tłumikiem *practice* w t. 207-208, płynnego przejścia z dźwięku flażoletowego do multifonu w partii kontrabasu w t. 209-214, multifonu fletu w t. 213-214 i klarnetu basowego w t. 226-228, partiach instrumentów dętych blaszanych – dźwięków powietrznych trąbki z otwieranym i zamykanym tłumikiem *wawa* (t. 219-221), dźwiękach modulowanych głosem w partii waltorni i trąbki w t. 225-228.
- W partiach wiolonczeli i kontrabas, podobnie jak w części I wprowadzana jest technika gry smyczkiem na podstawku instrumentów. Poprzez unifikację szumowej charakterystyki barwowej i wprowadzenia jednolitej obwiedni dynamicznej (*cresc. dal niente* zakończone punktowym akcentem "*f*"), instrumenty te budują rozpoznawalną, pulsacyjną fakturę – pomimo nieregularnego przesunięcia akcentów między nimi oraz zróżnicowania długości poszczególnych elementów (t. 231-245).

Jednak w szczególny sposób na pulsację części II *through the youth of these things* wpływają zapętłone powtórzenia pojedynczych dźwięków linii melodycznej opartej na materiale *Partity*. Poddawane są one nieregularnym przetworzeniom rytmicznym. Modyfikowana jest ich długość, a w przypadku powtórzeń o stałej długości, poszczególne akcenty zostały zanotowane w zmiennych metrach. Niektóre z zastosowanych technik instrumentalnych w tych strukturach – np. w partiach fletu i kontrabas – oparto na akcentowanych, nieprzerywanych (przedłużonych ligaturą) brzmieniach, traktowanych jako powidoki statycznych

faktur z wcześniejszych segmentów kompozycji (początku utworu, rozpoczęcia cz. II).

Struktury te zostały zakomponowane jako:

- a. akcenty wykonywane przez zespół w zredukowanych konfiguracjach obsadowych:
 - 1 – multifonu fletu, powietrznych dźwięków *breathe in* oboju i brzmień szumowych instrumentów dętych blaszanych w t. 238-241 (przykł. 28, kolor morski),
 - 2 – zapętleń frazy harfy z towarzyszącą partią obiektów w partiach perkusji i samplera, w t. 258-261,
 - 3 – multifonu fletu altowego, „dźwięków duchów” fagotu, dźwięków powietrznych waltorni i transformacji od flażoletu do multifonu w partii wiolonczeli w t. 262-263,
 - 4 – multifonu fletu altowego, dźwięku powietrznego w waltorni i glissanda flażoletów naturalnych wiolonczeli MSP w t. 266,
- b. złożenia zespołu *tutti* (lub pochodnych konfiguracji obsadowych)³⁶⁴:
 - 1 – cały zespół: t. 243-244 (z wyjątkiem niezależnej warstwy wiolonczeli i kontrabas) (przykł. 28, kolor pomarańczowy),
 - 2 – cały zespół, w zmienionym tempie, układzie tonalnym i instrumentacji w t. 246-249,
 - 3 – z wyłączeniem partii perkusji 2 w t. 266-267
 - 4 – z wyłączeniem harfy i ze statyczną partią perkusji 1 na kieliszku – nakładanych na siebie warstw akcentów w t. 268-276.

³⁶⁴ Pewne elementy myślenia opartego na powtarzanych lub przesuwanych między sobą warstwach zauważyć można we wcześniejszych utworach autora, tj. *Robotron* (2018), *ZMRÓŻ* (2019), *And it rose and it fell and pulsed like a wave* (2019/20).

Powtórzenia te charakteryzują kontrapunkty rytmiczne i fakturalne: np. aż do t. 245, kontynuowany jest puls szumowych dźwięków wiolonczeli i kontrabas (skutkujący nałożeniem się tej warstwy na powtórzenia a.1 i b.1). W strukturze b.3, w t. 266-267, wspólny akcent partii fletu i perkusji 1 (kieliszka) został opóźniony względem pozostałych instrumentów. Struktury b.2 i b.4 zaś cechują dodatkowe akcenty, szczególnie widoczne w drugim z fragmentów – w którym początkowo zachowano regularny puls ćwierćnotowy z akcentami na 1., 2. i 4. szesnastkę każdej z miar taktu. Pulsacja ta kontrapunktowana jest przez wirtuozowską, nieregularną partię glissand flażoletowych wiolonczeli. W t. 272-273 pętla zostaje zatrzymana, a od t. 274 wprowadzona w zmodyfikowanej pod względem technik wykonawczych i konfiguracji obsadowej, zakomponowanej jako płynne przejście do części III kompozycji (partie kieliszków w perkusji 1, harfy, fagotu i klarnetu).

Charakterystyczną dźwiękowo-wizualną warstwą tego segmentu jest także omówiona wcześniej powtarzana, regularna akcentacja sekwencji obiektów w interakcji z obrotową tacą w partiach perkusji.

W **części III**, wraz z performatywną transformacją zespołu instrumentalnego, pulsacja zostaje ograniczona. Podobnie jak wcześniej – konstruowana jest ona w parciu o statyczne brzmienia, których pulsacja stanowi wynik płynnych, oscylacyjnych zmian nabrzmienia i wybrzmienia, np. w partii harfy (realizowanej smyczkiem *ebow* w t. 280-283, 364-371 i 372-381), partii puzonu (z tłumikiem *practice* w t. 280-282), w partii klarnetu basowego (dwudźwięk multifonowy w t. 286-288 i niski, powolnie wibrowany subton w t. 301-305), a także – od t. 302 z towarzyszeniem trąbki z tłumikiem *practice* i waltorni (analogicznie stłumionej i modulowanej głosem) oraz flażoletu kontrabas (od t. 303 dwudźwięku flażoletowego), czy powolne, sekundowe glissanda w partii wiolonczeli *col legno tratto*.

W t. 318-325 w partii kontrabas wprowadzana jest pulsacyjna sekwencja, oparta na zmiennych wartościach rytmicznych (szesnastki-septole ósemkowe...) odstrajanych glissand *flautando*, z równoległą zmianą obwiedni dynamicznej (*crescendo-decrescendo*-...) i płynną zmianą położenia smyczka (MST-MSP-MST).

Wyróżniającą się warstwę pulsacji budują zdekonstruowane instrumenty: szybkie uderzenia klapą stopki w partii fletu altowego (od t. 282), oscylacja wysokich dźwięków oboju i klarnetu basowego (t. 350-355), akcenty dźwięków multifonowych klarnetu basowego (t. 337-339³⁶⁵, 346-348, 357-359, 372-374, 377-378), pozbawione stabilnego stroju instrumenty smyczkowe (t. 337-353).

Rytmicznie regularne i dobrze widoczne dla publiczności – choć prawie niesłyszalne – są również akcenty powietrza w partiach perkusji, realizowane poprzez dmuchanie w bańki mydlane (od t. 372 w partii perkusji 2 i 377 w partii perkusji 1, wykonywane na zmianę do końca kompozycji).

The image shows a musical score for two percussion parts, Perc. 1 and Perc. 2, spanning measures 372 to 379. Perc. 1 starts with a 'Cl' (clap) in measure 372. The score includes instructions such as 'try to catch Player's 2 bubbles' and 'blow to produce bubbles'. Perc. 2 has instructions 'blow to produce bubbles' and 'try to catch Player's 1 bubbles'. The notation uses rhythmic symbols, accents, and dynamic markings like 'f'.

Przykł. 29 *through the youth of these things*, partie perkusji, t. 372-379

³⁶⁵ Wspierane przez dźwięk powietrzny trąbki. Pulsacja ta nakłada się na wprowadzaną, wymienianą dalej fakturę instrumentów smyczkowych.

Wnioski końcowe

Podczas pracy nad *through the youth of these things*, brzmieniowość rozwijana była równoległe do semantycznego konstruktów kompozycji, a w niektórych przypadkach – wpłynęła ona na poszczególne zdarzenia na scenie. Determinuje **narracyjny przebieg utworu** oraz – poprzez obiekty w partiach perkusji i odwołania się do rozumienia instrumentów również jako fizycznych przedmiotów – **scenografię dźwiękową**. Materiał dźwiękowy pełni także nadrzędną rolę w wytwarzaniu **atmosfery** – poszczególne materiały utworu (np. typ 1) pełnią funkcję rozciągniętych w czasie zamrożonych obrazów nieistniejącej rzeczywistości. Również z dźwiękowości, poprzez **obecność instrumentalistów** – wynikają akcje performatywne i wizualny aspekt kompozycji, a **polifoniczne relacje** pomiędzy typami materiałów stanowią wiodącą strategię konstrukcyjną całego utworu.

Zakończenie

Przedstawiony tu opis przybliży poszczególne aspekty kompozycji *through the youth of these things* etapami, podobnie jak podczas wykonania odkrywane są dla publiczności poszczególne obiekty i przeobrażenia zespołu. Praca nad kompozycją stanowiła wyzwanie już od pierwszych szkiców i założeń. Stąd też, opierając się na dostępnej literaturze i własnych doświadczeniach twórczych, postanowiłem opracować zbiór założeń, koncepcję zgodnie z którą zaplanowałem poszczególne etapy „urzeczywistniania się” opisywanego utworu. Poszukując strategii, umożliwiających „opowiadanie historii” przez muzykę, poprzez proces pracy nad *through the youth of these things* doszedłem do zupełnie niespodziewanych wniosków. Rozbudowane koncepcje scenograficzne, oparte na specjalnie zbudowanych konstrukcjach i mechanizmach, zastąpiłem prostymi do znalezienia obiektami, w których proces poszukiwania włączyli zostali instrumentalisci.

Koncertową sytuację wykonawczą charakteryzują: znacznie krótszy czas prób niż w procesie teatralnym, ograniczony dostęp do zaplecza technicznego³⁶⁶, a także wpisana w wykonawstwo Nowej Muzyki koegzystencja z utworami innych twórców w ramach jednego wydarzenia.

Zdałem sobie sprawę, że chciałbym zmierzyć się z tymi ograniczeniami, rozumiejąc też, że mogą być one jednocześnie artystyczną szansą. Ograniczyłem ilość przedmiotów i elementów wizualnych do jednej umownej walizki, postanowiłem, że głośniki, a przede wszystkim instrumenty – same w sobie będą również scenografią oraz zdecydowałem, że to dźwiękowość jako najbliższe mi doświadczenie twórcze stanowić będzie główny konstrukt narracji przyszłego utworu. W ten sposób pozorne ograniczenia dotyczące ilości zaangażowanych przedmiotów oraz środków wizualnych, pozwoliły zadać sobie raz jeszcze pytanie o istotę praktyki kompozytorskiej.

³⁶⁶ H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, op. cit., s. 99-100.

Instrumentaliści – traktowani są *through the youth of these things* jako wielogłosowa wspólnota stanowią wiodący element zarówno opowieści zawartej w warstwie dźwiękowej kompozycji, jak i kreowanej na scenie sytuacji performatywnej. Taki sposób działania otworzył moje myślenie o materiale muzycznym na nowe koncepcje: dotyczące kształtowania emocji poprzez atmosfery i aurę utworu, a także doprowadził do powtórnej refleksji nad sceniczną obecnością wykonawców.

Sytuacja ta kreuje też w pewien sposób **podwójną perspektywę odbioru**. Poprzez sięgnięcie po niestabilne techniki wydobywania dźwięku i niemożliwe do jednakowego powtórzenia interakcje perkusistów z obiektami, a także trudne do przewidzenia rezultaty brzmieniowe wiekowych głośników emitujących warstwę elektroniczną, kompozycja ta wpisana jest w teraźniejsze doświadczenie wykonania na żywo. Równolegle jej rozbudowana brzmieniowość pozwala na słuchanie jej bez śledzenia warstwy wizualnej i w takiej formie jej długi fragment został zaprezentowany słuchaczom podczas transmisji radiowej w Drugim Programie Polskiego Radia³⁶⁷. Problematyka tej sytuacji została omówiona wcześniej w rozdziale dotyczącym (nie)obecności i stanowi jeden z najciekawszych aspektów podwójnej perspektywy odbioru omawianej kompozycji, a także być może w szerszym kontekście proponowanej tu metody pracy.

Nie sposób również nie poruszyć kwestii problematyki związanej z przygotowaniem wykonania i pracy na próbach. Wiele z opisywanych tu propozycji wykonawczych związanych z podwójną rolą dyrygenta, skrajnymi rejestrami i dynamiką instrumentów, ich preparacją oraz przestrajaniem niemożliwa byłaby bez zaangażowanych muzyków, którzy gotowi są w artystycznej otwartości poszukiwać nowej wirtuozerii dalekiej od popisowych przebiegów. W tym kontekście kompozycja ta i towarzysząca jej metoda pracy jest odpowiedzią na zaistnienie całej generacji ambitnych zespołów specjalizujących się w wykonawstwie Nowej Muzyki i nie powstałaby bez wyjątkowego zaangażowania

³⁶⁷ Transmisja odbyła się 15.06.2023, <https://www.polskieradio.pl/8/8315/artykul/3189416,pawel-malinowski-i-muzyka-w-ktorej-piekno-laczy-sie-ze-smutkiem>, dost. 30.09.2023.

oraz doświadczenia muzyków działającej od ponad 20 lat Orkiestry Muzyki Nowej, prowadzonej przez Szymona Bywalca.

Zaskakującym paradoksem jest postępujące po ukończeniu pracy nad *through the youth of these things* odejście w mojej twórczości od szerokiego zastosowania multimediiów w kolejnych utworach. Metoda teatru instrumentalistów pozwoliła mi raz jeszcze odnaleźć potencjał wykonawstwa instrumentalnego, zrozumienia piękna wrażliwego i niestabilnego dźwięku, a przede wszystkim indywidualnej, a przy tym holistycznej interpretacji muzyków.



fot. Grzesiek Mart

Podziękowania

Szczególnie dziękuję mojemu promotorowi, prof. dr. hab. Wojciechowi Widłakowi, za nieustanne merytoryczne wsparcie, cierpliwość, motywację, uświadomienie mi znaczenia warsztatu i tradycji muzycznej, a jednocześnie odważne wskazywanie drogi w kierunku przełamywania artystycznych granic.

Najmocniej dziękuję również wykonawcom – prof. Szymonowi Bywalcowi i Orkiestrze Muzyki Nowej za niezwykle, pełną profesjonalizmu i artystycznej wrażliwości interpretację kompozycji *through the youth of these things*.

Dziękuję dr. hab. Piotrowi Peszatowi – mojemu promotorowi pomocniczemu za niezliczone konsultacje i fachowe uwagi w zakresie elektroniki, dr hab. Annie Burzyńskiej za niezwykle inspirujące rozmowy dotyczące teatrologii i propozycje bibliograficzne, prof. Kentowi Olofssonowi za otwartość, sugestie i nieskrępowaną chęć do dzielenia się swoją ogromną wiedzą i doświadczeniem w zakresie działań na granicy kompozycji i teatru.

Dziękuję także muzykom, dzięki pomocy których mogłem opracować techniki dekonstrukcji i przestrajania instrumentów, w szczególności: Kasi Łukawskiej, Aleksandrze Krzak, Adrianowi Nowakowi, Gosi Mikulskiej, Jarkowi Płonce, Tomkowi Sowie, a także wszystkim wykonawcom, z którymi miałem przyjemność współpracować w ostatnich latach.

Dziękuję również Przemkowi Kundzie za uważne ucho, świetną realizację i miks nagrania oraz Grześkowi Martowi za znakomitą dokumentację koncertu.

Dziękuję w wyjątkowy sposób moim najbliższym, szczególnie Rodzicom i Monice Szpyrcie za wszelkie wsparcie zarówno w smutku, jak i radości, a przede wszystkim za wiarę i ogromne zaufanie.

Bibliografia

Literatura

- Abram Omri, *Timbre-Based Composition, Multiple Perspectives and Ambiguity in Rebecca Saunders' Compositional Style*, „Tempo” nr 75 (297) 2021, s. 20-34.
- Adkins Monty, *Fragility, Noise and Atmosphere in Ambient Music*, [w:] *Music Beyond Airports. Appraising Ambient Music*, Monty Adkins, Simon Cummings (red.), University of Huddersfield Press, Huddersfield 2019, s. 119-146.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, Janusz Sikorski (tłum.) [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice fragmenty*, Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (tłum.), Hubert Orłowski (wybór i opracowanie), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996
- Bille Mikkel, *Review: Gernot Böhme, 2017, The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud. London, Routledge, s. 1-3.
- Bille Mikkel, Bjerregaard Peter, Flohr Sørensen Tim, *Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between*, „Emotion Space and Society”, nr 15 (2015),
https://www.academia.edu/87483867/Staging_atmospheres_Materiality_culture_and_the_texture_of_the_in_between, dost. 2.08.2022.
- Birringer Johannes, *Audible Scenography*, „Performance Research: A Journal of the Performing Arts”, nr 18 (3/2013), s. 192-193.
- Birringer Johannes, *Choreographic Objects: «Stifters Dinge»*, „Body Space and Technology” nr 12/2013, <https://www.bstjournal.com/article/id/6812/>, dost. 25.09.2023.
- Böhme Gernot, *The Art of Staging as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres*, [w:] Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Anna Christina Engels-Schwarzpaul (red., tłum. na j. ang.), Bloomsburry Academic, London-New York, 2017, s. 157-166.
- Böhme Gernot, *Atmosphere, a Basic Concept of New Aesthetic*, [w:] *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Anna Christina Engels-Schwarzpaul (red., tłum. na j. ang.), Bloomsburry Academic, London-New York, 2017, s. 13-35.
- Böhme Gernot, *Atmosphere as a fundamental concept of a new aesthetics*, [w:] Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Jean-Paul Thibaud (red.), Routledge, New York/Abingdon 2017, s. 11-24.
- Böhme Gernot, *The Grand Concert of the World*, [w:] Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Anna Christina Engels-Schwarzpaul (red., tłum. na j. ang.), Bloomsburry Academic, London-New York, 2017, s. 123-134.
- Böhme Gernot, *Filozofia i estetyka przyrody*, Jarosław Marecki (tłum.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

- Böhme Gernot, *The Voice in Spaces of Bodily Presence*, [w:] Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Anna Christina Engels-Schwarzpaul (red., tłum. na j. ang.), Bloomsburry Academic, London-New York, 2017, s. 135-141.
- Buene Eivind, *Again and Again and Again. Music as site, situation and repetition*, NMH Publications, Oslo 2017.
- Burzyńska Anna R., *Nad brzegiem morza w kostiumach myśleć o końcu świata. Philippe Quesne i Vivarium Studio*, „Didaskalia”, nr 127-128/2015, s. 18-26.
- Bredeson Kate, *Process: 'Set Writing' in Contemporary French Theatre*, [w:] *Postdramatic Theatre and Form*, Michael Shane Boyle, Matt Cornish, Brandon Woolf (red.), Methuen Drama London-New York 2021, s. 147-162.
- Carlson Marvin, *Performans*, Edyta Kubikowska (tłum.), Tomasz Kubikowski (red.), PWN, Warszawa 2007.
- Dési Thomas, Salzman Eric, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Dobewall Mareike, *Voicelanding – Exploring the scenographic potential of acoustic sound in site-sensitive performance*, Stockholm University of the Arts, Stockholm 2021,
<https://www.researchcatalogue.net/view/1148192/1294346>, dost. 30.08.2023.
- Dobewall Mareike, *Spaces as Voice Teachers*, Stockholm University of the Arts, Stockholm 2021.
- Dorrian Mark, *Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect*, „The Journal of Architecture” nr 19 (2/2014), s. 197-201.
- Dryef Par Zineb, *Edouard Louis: la vie avec ses frères d'armes et d'esprit*, „Le Monde”, 10.08.2018, https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2018/08/10/edouard-louis-la-vie-avec-ses-freres-d-armes-et-d-esprit_5341064_4497186.html, dost. 10.07.2023.
- Eck, Cathy van, *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*, Bloomsburry Academic, London 2017.
- Eno Brian, *Foreword* [w:] Mark Prendergast, *The Ambient Century. From Mahler to Moby – the Evolution of Sound in the Electronic Age*, Bloomsburry, New York/London 2003, s. xi-xii
- Eno Brian *Ambient* (Julian Kutyła, tłum.) [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (Chritoph Cox, Daniel Warner, wybór i red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 127-130.
- Eno Brian, *Ambient Music*, [w:] Brian Eno, *Ambient 1: Music for Airports*, PVC 7908, 1978, tekst towarzyszący płycie, dostępny także:
http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, dost. 30.09.2023.
- Epstein Nomi, *Musical Fragility: A Phenomenological Examination*, „Tempo” nr 71 (281) 2017, s. 39-52.
- Eribon Didier, *Powrót do Reims*, Martyna Ochab (tłum.), Karakter, Kraków 2019

- Ernaux Annie, *Miejsce*, [w:] *Bliscy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022, s. 5-67.
- Fargo Jason, *J'Accuse!*, „New York Review”, 18.04.2019, <https://www.nybooks.com/articles/2019/04/18/jaccuse-edouard-louis/>, dost. 10.07.2023
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (tłum.), Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Fischer-Lichte Erika *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (tłum.), Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Frobenius Wolf, Cookie Peter R., Bithell Caroline, Zemtsovsky Izaly, *Polyphony* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 20, Stanley Sadie, John Tyrell (red.), Macmillan Publishing, London 2001, s. 74-83.
- Gallois Pascal, *The Techniques of Bassoon Playing*, Bärenreiter, Kassel 2011.
- Goebbels Heiner *Estetyka nieobecności. Jak to się wszystko zaczęło*, Anna R. Burzyńska (tłum.) [w] Gobbels H., *Przeciw Gesamtkunswerk*, Lukáš Jiříčka (wybór i wstęp), Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 203-214.
- Goebbels Heiner, *Przeciw Gesamtkunswerk*, Lukáš Jiříčka (wybór i wstęp), Anna R. Burzyńska, Sławomir Wojciechowski tłum.), Korporacja Ha!art, Kraków 2015.
- Goebbels, *Przeciw Gesamtkunswerk*, [w:] H. Goebbels, *Przeciw Gesamtkunswerk*, Lukáš Jiříčka (wybór i wstęp), Anna R. Burzyńska (tłum.), Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 97-107.
- Goebbels, *Stworzyć kompleksowe społeczeństwo skromnego dobrobytu. Ensemble Modern jako przykład*, Sławomir Wojciechowski (tłum.) [w:] Gobbels H., *Przeciw Gesamtkunswerk*, Lukáš Jiříčka (wybór i wstęp), Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 299-307.
- Gottschalk Jennie, *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury Academic, New York 2016.
- Góralaska Małgorzata, *Zwrot afektywny a współczesne badania nad książką i czytelnikiem. Rekonesans Badawczy*, [w:] „Przegląd Biblioteczny” z. 2 (2018), s. 219-233.
- Grabuś Łukasz, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012
- Hann Rachel, *Beyond Scenography Episode 2, Scenic Politics: Scenes, Mise en scène, & Atmospheres | Beyond Scenography*, <https://youtu.be/mt-CLCLF5cs?feature=shared&t=1054>, dost. 30.08.2023.
- Herzer Jan Paul, *Acoustic Scenography and Interactive Audio. Sound Design for Built Environments*, [w:] *Oxford Handbook of Interactive Audio*, Karen Collins, Bill Kapralos, Holly Tessler (red.), Oxford University Press, Oxford/New York 2014, s. 81-92.
- Ianotta Clara, *Moulting Spaces*, wykład wygłoszony podczas Międzynarodowych Kursów Muzyki Współczesnej w Darmstadt, 6.08.2021 (maszynopis)

- <https://internationales-musikinstitut.de/content/uploads/imd-iannotta-claralecture-darmstadt-moulting-spaces.pdf>, dost. 25.09.2023.
- Hirschfeld Christian Cay Lorenz, *Theory of Garden Art*, tłum. na j. ang. Linda B. Parshall, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001.
- Howard Pamela, *What is Scenography*, Routledge New York-Abingdon 2002.
- Hosokawa Shushei, *The Walkman Effect*, „Popular Music” t. 4 (1984), s. 165-180.
- Kagel Mauricio, *Teatr instrumentalny*, Stanisław Cichowicz (tłum.), „Res Facta” 3/1969, s. 53-62.
- Kivy Peter, *Struny muszli*, [w:] Peter. Kivy, *Brzmienie uczuć* (Jan Czarnecki, Mateusz Miguł, Iwona Młodziak, Małgorzata A. Szyszkowska (tłum.), Małgorzata A. Szyszkowska, redakcja naukowa przekładu), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 1-158.
- Komór Iwona, *Wstyd*, „dwutygodnik”, nr 270 (12/2019), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8624-wstyd.html>, dost. 10.07.2023.
- Lachenmann Helmut, Sound Types of New Music, Hans Thomalla (tłum. na j. angielski), https://germanphilosophy.files.wordpress.com/2017/10/lachenmann-sound_types.pdf, dost. 13.09.2023.
- Lachenmann Helmut, On Structuralism, „Contemporary Music Review”, nr 12 (1/1995), s. 93-102.
- Lane Rebecca, *Atmospheres Transparent/Opaque*, [w:] Catherine Lamb, Ensemble Dedalus, *Atmospheres Transparent/Opaque*, New World Records 80806-2 2019, komentarz do albumu s. 2-15.
- Lamb Catherine, *Composer's Note* [w:] Catherine Lamb, Ensemble Dedalus, *Atmospheres Transparent/Opaque*, New World Records 80806-2 2019, komentarz do albumu s. 15-16.
- Lazcano Marcelo Alejandro Flores, *Sonifying physical gesture: Sensor Augmented Electric Guitar*, dysertacja doktorska, University of California, San Diego 2018.
- Lehmann Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, Monika Pasiecznik (tłum.), Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, wyd. eBook.
- Lehmann Harry, *Avant-garde Today – A Historical Model of the Modern Arts*, <https://www.youtube.com/watch?v=V2QkwZELXzg>, dost. 10.09.2023.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (tłum.), Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Louis Édouard, *Kto zabił mojego ojca*, Joanna Polachowska (tłum.) Wydawnictwo Pauza, Warszawa 2021.
- Louis Édouard, *Who killed my father*, Lorin Stein (tłum. na j. ang), New Directions Publishing, New York 2019.

- Mačiliūnaitė-Dočkuvienė Rita, *Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre*, dysertacija doktorska, Lietuvos Muzikos Ir Teatro Akademija, Vilnius 2017.
- Madaliński Artur, *Mikołaj Łoziński, „Książka”*, „dwutygodnik” nr 04/2011, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/2029-mikolaj-lozinski-ksiazka.html>, dost. 10.07.2023.
- Malinowski Paweł, *Composing with Context. Discovering Musical Objects*, projekt magisterski, Det Jyske Musikkonservatorium Aarhus 2019,
- Malinowski Paweł, *Film jako materiał dźwiękowy*, „Meakultura” 9.07.2020, <https://meakultura.pl/artukul/film-jako-material-dzwiekowy-2355/> dost. 15.08.2023.
- Malinowski Paweł, *Projekt badawczy: Cyfrowe narzędzie wspierające proces kompozycji na zespół instrumentalny*, tekst referatu wygłoszony podczas konferencji Strefa, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022.
- Malinowski Paweł, *W stronę komponowania kontekstem*, referat wygłoszony podczas konferencji Elementi, Kraków 2018
- Megarrity David, *Musicalising theatre, theatricalising music: writing and performing intermediality in Composed Theatre*, dysertacja doktorska, Queensland University of Technology, Queensland 2015.
- Mosch Ulrich, *Autonome Musikdramaturgie: Über Wolfgang Rihms Séraphin-Projekt*, [w:] *Musiktheater heute: Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel* 2001, Hermann Danuser (red.) Schott, Mainz 2003, s. 213-234.
- Nowak Weronika, *«Outis» i «Cronaca del Luogo» Luciana Beria w perspektywie kategorii przestrzeni performatywnej i heterotopicznej*, dysertacja doktorska, UAM, Poznań 2019.
- Novak Jelena, *Postopera. Reinventing the Voice-Body* s. 27-31, Ashgate, Surrey/Burlington 2015.
- Olofsson Kent, *Composing the Performance, An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermediate theatre*, Lund University, Lund 2018.
- Olofsson Kent, *Expanding Sound Design in Performing Arts*, “Critical Stages/Scènes critiques”, nr 25 (2022), <https://www.critical-stages.org/25/expanding-sound-design-in-performing-arts/> dost. 10.09.2023.
- Ovadija Mladen, *Dramaturgy of Sound in The Avant-Garde and Postdramatic Theatre*, McGill Queen’s University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca 2013 (wyd. eBook).
- Qesne Philippe w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim *Kochanek utopii*, ulotka towarzysząca spektaklowi Swamp Club, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2014.
- Qesne Philippe, *Teatr, który daje natura*. Z Philippe’em Qesne’em rozmawia Piotr Olkusz, „Didaskalia”, nr 127-128/2015, s. 26-30.

- Quesne Philippe *Flight Paths. Interviewed and Translated by Tom Sellar*, „Theater” nr 37 (1/2007), s. 39-45.
- Radosavljević Duška, *Aural/Oral Dramaturgies. Theatre in Digital Age*, Routledge, London/New York 2023.
- Rebstock Matthias, *Ça devient du théâtre, mais ça vient de la musique’: The Music Theatre of Georges Aperghis*, [w:] *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Rebstock Matthias, Roesner David (red.), Intellect, Bristol/Chicago 2012, s. 17-52.
- Rebstock Matthias, Roesner David (red.), *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Intellect, Bristol/Chicago 2012, s. 223-242.
- Rebstock Matthias, *Composed Theatre: Mapping the Field*, [w:] *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Rebstock Matthias, Roesner David (red.), Intellect, Bristol/Chicago 2012, s. 17-52.
- Rewerenda Magdalena, «Z elit czy z ludu?». *O klasie, prowincji i wstydzie w polskim teatrze ostatnich sezonów*, „Czas Kultury”, nr 16/2022, <https://czaskultury.pl/artukul/z-elit-czy-z-ludu-o-klasie-prowincji-i-wstydzie-w-polskim-teatrze-ostatnich-sezonow/>, dost. 10.07.2023.
- Reznikoff Charles, *Co robisz na naszej ulicy*, Piotr Sommer (wybór, przekład, opracowanie), WBPICAK, Poznań 2019, s. 130.
- Reznikoff Charles, *Inscriptions 1944-1956* [w:] *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*, Seamus Cooney (red.), A Black Sparrow Book, David R. Godine, Publisher, Boston 2005.
- Riedel Friedlind, Torvinen Juha (red.) *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*, Routledge London-New York 2020.
- Riedel Friedlind, *Atmospheric relations. Theorising music and sound as atmosphere* [w:] *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*, (Riedel Friedlind, Torvinen Juha, ed.) Routledge London/New York 2020, s. 1-42.
- Roesner David, *Introduction: Composed Theatre in Context*, [w:] *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Rebstock Matthias, Roesner David (red.), Intellect, Bristol/Chicago 2012, s. 9-14.
- Roesner David, *It is not about labelling, it's about understanding what we do: Composed Theatre as Discourse*, [w:] *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Rebstock Matthias, Roesner David (red.), Intellect, Bristol/Chicago 2012, s. 319-362.
- Roesner David, *The politics of the polyphony of performance Musicalization in contemporary German theatre*, „Contemporary Theatre Review” nr 18 (1/2008), s. 44-55.
- Roesner, David *1. Sonic scenography*, s. 109-110, [w:] Adrian Curtin, David Roesner (red.) *Sounding out ‘the scenographic turn’: eight position statements*, „Theatre and Performance Design” nr 1 (1-2/2015), s. 107-125.
- Rutherford-Johnson Tim, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, University of California Press, Oakland 2017.

- Rutherford-Johnson Tim, T. Rutherford-Johnson, *Challenging Dispositions. A Profile of Patricia Alessandrini* <https://van-magazine.com/mag/patricia-alessandrini/>, dost. 30.09.2023.
- Schmitz Hermann, *Atmospheric Spaces, "Ambiances"* (wyd. Online), 19.04 2019, <http://journals.openedition.org/ambiances/711>, s. 1-11, dost. 30.09.2023.
- Sengupta Ashis, *Postdramatic Theatre and India. Theatre-Making since the 1990s*, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, London-New York 2023.
- Thibaud, Jean-Paul, *Introduction* [w:] G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Jean-Paul Thibaud (red.), Routledge, New York/Abingdon 2017, s. ix-xi.
- Sørensen Bent, *Sieben Sehnsüchte*, nota programowa do utworu, <https://www.wisemusicclassical.com/work/19205/Sieben-Sehnsuchte--Bent-S%F8rensen/>, dost. 2.08.2023.
- Stene Håkon, *This is not a Drum. Towards a Post-Instrumental Practice*, The Norwegian Academy of Music, Oslo 2014.
- Szpyrka Monika, *Koncepcja złożonej prostoty (Complex Simplicity) w kontekście utworu Part among Parts na orkiestrę kameralną i akordeon*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022.
- Svoboda Mike, Roth Michel, *The Techniques of Trombone Playing*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2017.
- Wicha Marcin, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2017.
- Williams Alastair *Music and Signs: Wolfgang Rihm*, [w:] *Music in Germany since 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 125-188.
- Wilkoszewska Krystyna, *Czy istnieje eko-estetyka?*, „Diametros” nr 9/2006, s. 136-142.
- Wilkoszewska Krystyna, *Uwagi na marginesie książki Gernota Böhme „Filozofia i estetyka przyrody”*, „Sztuka i Filozofia”, nr 24/2004, s. 20-23.
- Wilson Daniel, *Bergson, Mourning and Memory: The Fragility of Time in Klaus Lang's «Trauermusik»*, „Tempo” 71 (281/2017), s. 53-70.
- Wnuk Aleksander, *Tożsamość dzisiejszej perkusji. Postperkusja*, „Ruch Muzyczny”, nr 1/2022, wydanie internetowe, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1747>, dost. 10.05.2023.
- Williams Alastair *Music and Signs: Wolfgang Rihm*, [w:] *Music in Germany since 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 125-188.
- Vadén Tere, Torvinen Juha, *Musical meaning in between: inaffibility, atmosphere and asubjectivity in musical experience*, [w:] *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds* (Riedel Friedliend, Torvienen Juha, red.) Routledge London/New York 2020, s. 43-60.
- Vaughan Elliot, *Beyond the Aural. Towards an Intermodal Framework for Creation and Analysis of Performed Music*, praca magisterska, Victoria University of Wellington, Wellington 2019, s. 21-33.
- Veale Peter, Mahnkopf Claus-Steffen, Motz Wolfgang, Hummel Thomas, *The Techniques of Oboe Playing*, Bärenreiter, Kassel 2001.

Zapała Rafał, *Obszary i struktury materiału muzycznego w kompozycji „Skaner” na orkiestrę symfoniczną, elektronikę i soundscape*, dysertacja doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012.

Zawadzka-Gołosz Anna, *Przestrzenna tkanka dźwiękowa z perspektywy „harmonii barw”*, maszynopis referatu konferencyjnego, Kraków 2023.

Partytury

Abrahamsen Hans, *Schnee*, Edition Willem Hansen, Copenhagen 2008.

Froberger Johann Jacob, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.1. Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 2, Sieberg Rampe* (red.), Bärenreiter, Kassel 2010.

Malinowski Paweł, *And it rose and it fell and pulsed like a wave*, nieopublikowana partytura, 2021.

Malinowski Paweł, *Biblioteka dźwiękowa. Materiały do nagrań*, nieopublikowana partytura, 2020.

Malinowski Paweł, *C'mon join to joyride*, nieopublikowana partytura, 2017.

Malinowski Paweł, *declined/restored/elapsed*, nieopublikowana partytura, 2021.

Malinowski Paweł, *Faites vos jeux*, nieopublikowana partytura, 2018.

Malinowski Paweł, *...still in the middle of happening*, nieopublikowana partytura, 2020.

Malinowski Paweł, *They can't see you like I can*, nieopublikowana partytura, 2018.

Malinowski Paweł, *ZMRÓŻ*, nieopublikowana partytura, 2019.

Saunders Rebecca, *Skin*, Edition Peters, Leipzig 2016.

Sciarrino Salvatore, *Infinito Nero, Estasi di un Atto*, Ricordi, Milano 1998.

Wydania Płytowe

Basinski William, *The Desintegration Loops* (2001-2002),
<https://williambasinski.bandcamp.com/album/the-disintegration-loops>,
dost. 30.09.2023.

Lamb Catherine, Ensemble Dedalus, *Atmospheres Transparent/Opaque*, New World Records 80806-2

Staier Andreas *...pour passer la mélancholie*, Harmonia Mundi, HMC 902143.

Źródła internetowe

- <https://www.ableton.com/en/manual/live-instrument-reference/>, dost. 10.08.2023.
- <https://www.alessandrobaticci.com/hyperflutepost/>, dost. 10.08.2023.
- https://www.en.cas.uni-muenchen.de/research_groups/current_rg/rg_roesner/index.html, dost. 20.09.2023.
- <https://www.ensemble-modern.com/en/about-us/ensemble/2023>, dost. 6.09.2023.
- https://www.facebook.com/plusminus1354/?locale=pl_PL, dost. 10.09.2023.
- https://www.freepik.com/icon/arrow-loop_32277, dost. 27.06.2023.
- <https://harpnotation.com/de/notation-manual/pedal-effects/pedal-buzz/>,
<http://harpnotation.com/notation-manual/prepared-harp/wooden-object-in-strings/>,
- <https://www.heinergoebbels.com/works/stifters-dinge/4>, dost. 7.09.2023
- <https://www.heinergoebbels.com/works/songs-of-wars-i-have-seen/212>, dost. 20.09.2023
- <http://www.kompopolex.pl/ensemble.php>, dost. 13.09.2023.
- <https://www.lisastreich.se>, dost. 7.09.2023.
- <https://lisbonpai.netlify.app>, dost. 20.09.2023.
- <https://www.masumiyetmuzesi.org/en>,
- <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/szczegoly/3459305,uniwersalny-kod-instrumentacji--pelna-informacja-o-instrumentacji-utworow-orkestrowych-online.html>, dost. 10.07.2023.
- <https://www.uniarts.se/english/people/co-workers/kent-olofsson/>, dost. 10.09.2023.
- <https://stagingsound.podigee.io>, dost. 20.09.2023.
- <https://support.apple.com/pl-pl/guide/logicpro/lgsia12ea31/mac>, dost. 6.08.2023.
- <http://themoderntrompet.com/2020/10/20/split-tones/>, dost. 10.08.2023.
- <https://www.universaledition.com/wolfgang-rihm-599/werke/seraphin-4616>, dost. 20.09.2023.
- <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/obiektofony/>, dost. 7.09.2023.
- <https://www.youtube.com/watch?v=ui3k1wT2yeM>, dost. 15.07.2023.
- <https://www.youtube.com/watch?v=7iePhbFln2w&t=3s>, dost. 16.08.2023.
- <https://www.youtube.com/watch?v=mES3CHEnVyl>, dost. 25.09.2023.
- <https://www.youtube.com/watch?v=d7yi4TOH1Do>, dost. 6.09.2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=sTm8pwPpItA>, dost. 6.09.2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=YfzebgYMNY>, dost. 6.09.2023.

https://www.youtube.com/watch?v=uC_Cl6cgjIk, dost. 2.08.2023.

https://www.youtube.com/watch?v=NGF_QhZKx_s, dost. 30.09.2023

<https://www.youtube.com/watch?v=3XHwJzSgQkY>, dost. 30.09.2023.

<https://www.polskieradio.pl/8/8315/artykul/3189416,pawel-malinowski-i-muzyka-w-ktorej-piekno-laczy-sie-ze-smutkiem>, dost. 30.09.2023.

Spis tabel

Tabela 1 <i>through the youth of these things</i> , cz. I – proporcja pomiędzy czasem <i>ad libitum</i> a czasem <i>a battuta</i>	73
Tabela 2 <i>through the youth of these things</i> cz. II organizacja czasu	75
Tabela 3 <i>through the youth of these things</i> , organizacja czasu i przeobrażenia instrumentów	76
Tabela 4 typy materiału dźwiękowego w <i>through the youth of these things</i>	95

Spis rycin

Ryc. 1 <i>And it rose and it fell and pulsed like a wave</i> , widok ustawienia scenicznego	13
Ryc. 2. <i>Imaginarium Polkolor</i> , trzy ustawienia sceniczne	16
Ryc. 3, <i>through the youth of these things</i> widok sceny, prawykonanie (fot. G. Mart)	84
Ryc. 4 <i>through the youth of these things</i> , dyrygent wykonujący partię fisharmonii (fot. G. Mart)	86
Ryc. 5 <i>through the youth of these things</i> , widok partii perkusistów. Po lewej stronie – początek utworu, po prawej stronie – koniec (fot. G. Mart)	88

Spis przykładów nutowych

Przykł. 1. <i>And it rose and it fell and pulsed like a wave</i> , partytura, t. 168-170. Widoczne zakomponowane przestrajanie (<i>detune</i>) partii altówki.	13
Przykł. 2. <i>Imaginarium Polkolor</i> , partytura t. 65. Fragment <i>ad libitum</i> , przerywany zapisaną w precyzyjnym rytmie sekwencją 3. wykonawcy	16
Przykł. 3. Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka E2	18
Przykł. 4 <i>declined/restored/elapsed</i> , partytura t. 150-154 – zastosowanie próbki E2 (przykł. 3)	19
Przykł. 5. <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury, partie perkusji, harfy i samplera, t. 18-23.	77
Przykł. 6, <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 55-58.	78
Przykł. 7, <i>through the youth of these things</i> , t. 65-69, partie perkusji	83
Przykł. 8 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury. Po lewej – t. 28, po prawej – t. 90	96
Przykł. 9 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury (instr. dęte drewniane), t. 18-20	97
Przykł. 10 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 22-27	100
Przykł. 11 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 95-97	102
Przykł. 12 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 12-13	103
Przykł. 13 powyżej – J. J. Froberger, <i>Partita</i> , fragment początkowy; poniżej – adaptacja materiału Frobergera w <i>through the youth of these things</i> (fragment partii harfy, t. 232-245) w przestrojeniu o cały ton w górę.	105
Przykł. 14 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 206-210. Zaznaczono fragment pasażu <i>Partity</i> J.J. Frobergera w partii fletu	107
Przykł. 15 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury, takty 42-48	110
Przykł. 16 <i>through the youth these things</i> , fragment partytury, t. 103-108	111
Przykł. 17 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury, t. 55-61	112
Przykł. 18 <i>through the youth of these things</i> , partie fisharmonii i syntezatora/samplera, t. 345-360	113
Przykł. 19 <i>through the youth of these things</i> , partia fisharmonii, t. 365-370	113

Przykł. 20 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury, t. 343-351	114
Przykł. 21 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 325-329	115
Przykł. 22 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 5-8. Zaznaczono struktury realizujące założenia performatyki materiału dźwiękowego	117
Przykł. 23 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 132-138	119
Przykł. 24 <i>through the youth of these things</i> , fragment partytury, t. 144-148	120
Przykł. 25 Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka B5	122
Przykł. 26 Biblioteka dźwiękowa, materiały do nagrań, partytura, próbka G3	123
Przykł. 27 <i>through the youth of these things</i> , partytura, t. 160-162	124
Przykł. 28 <i>through the youth of these things</i> , partytura t. 238-244	127
Przykł. 29 <i>through the youth of these things</i> , partie perkusji, t. 372-379	129

Spis przykładów dźwiękowych

▶ **Przykład dźwiękowy 1** – porównanie dwóch próbek dźwiękowych fragmentu partii elektroniki

▶ **Przykład dźwiękowy 2** – struktura dźwiękowa będąca wynikiem drugiego etapu przetworzeń
Partity J. J. Frobergera

▶ **Przykład dźwiękowy 3** – fragment partii elektroniki będący wynikiem przetworzeń pierwszego etapu *Partity* J. J. Frobergera

▶ **Przykład dźwiękowy 4** – Biblioteka dźwiękowa, próbka B5

▶ **Przykład dźwiękowy 5** – Biblioteka dźwiękowa, próbka G3

Streszczenie

Słowa kluczowe: teatr instrumentalistów, teatr skomponowany, wykonawstwo instrumentalne, materiał dźwiękowy, atmosfera, scenografia dźwiękowa, (nie)obecność.

Niniejsza praca, składająca się z **partytury** kompozycji *through the youth of these things* i towarzyszącego mu **opisu**, stanowi przykład praktycznej realizacji koncepcji teatru instrumentalistów, a jednocześnie zapis sformułowanych teoretycznych założeń. Jej artystycznym celem jest możliwe uchwycenie angażującej publiczność narracji poprzez zaangażowanie praktyki wykonawczej charakterystycznej dla Nowej Muzyki.

Kompozycja *through the youth of these things*, zapisana została w postaci partytury na zespół instrumentalny, elektronikę i obiekty. Składa się z trzech, przenikających się *attaca* części: I. *The little purposes are lost in the great designs*, II. – *Plainte faite (...) pour passer la melancholi*, III. – *Quiet and solitude are at home here*.

Opis pracy doktorskiej składa się z **trzech** głównych rozdziałów. I. – **Perspektywa artystyczna** przedstawia proces formułowania założeń koncepcji poprzez doświadczenia kompozytorskiej praktyki artystycznej. II. – **Droga do teatru instrumentalistów** stanowi zarysowanie ram teoretycznych w oparciu o dostępną literaturę przedmiotu, a także określa główne założenia twórcze koncepcji teatru instrumentalistów. Wśród najważniejszych autorów, których prace wpłynęły na jej sformułowanie należą: z perspektywy związków kompozycji i teatru, scenografii dźwiękowej i aspektów polifoniczności publikacje: Kenta Olofssona, Duški Radosavljević Matthiasa Rebstocka i Davida Roesnera, atmosfery: Monty’ego Adkinsa, Gernota Böhmego, Mareieke Dobewall i Friedlind Riedel, rozważań nad (nie)obecnością wykonawców – Eriki Fischer-Lichte i Heinera Goebbelsa. **Część III – Realizacja koncepcji**, to analiza utworu *through the youth of these things* w oparciu o określone wcześniej ramy teoretyczne. Utwór ten opisywany jest

z perspektywy wcześniej określonych ram teoretycznych. W tekście zwrócono uwagę na organizację czasu kompozycji, jej warstwy wizualnej, sposoby kształtowania materiału dźwiękowego, ale przede wszystkim na szczególną rolę muzyków oraz bezpośrednio wpływającą na narrację partię obiektów i scenograficzną funkcję instrumentów.

W końcowej części pracy zwrócono uwagę na szczególny potencjał brzmieniowości wynikający z poszerzonego operowania materiałem muzycznym oraz przede wszystkim – wyjątkowych możliwości wykonawczych działających wspólnie zespołów instrumentalnych.

Część pisemna pracy poprzedzona została wstępem i dopełniona bibliografią, spisami ilustracji, tabel i przykładów dźwiękowych i nutowych.

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data Podpis autora