

Magdalena Długosz

Akademia Muzyczna w Krakowie

Moja droga do *Gemisatos**

Już podczas studiów spotkałam dwie ważne postacie, dwoje wspaniałych muzyków i pedagogów – Profesor Krystynę Moszumańską-Nazar i Profesora Józefa Patkowskiego – osobowości, które mnie uformowały. To dzięki nim stosunkowo szybko uświadomiłam sobie, co stanie się tematem, dominantą, celem poszukiwań i eksperymentów w mojej twórczości. Były to: barwa, przestrzeń, mikrotonowość, napięcie i ekspresja, wreszcie interpretacja. Już wówczas zajmowały one uprzywilejowane miejsce w moich kompozytorskich przemyśleniach. Wkrótce utwierdziłam się w przekonaniu, że moim miejscem w muzycznym świecie jest muzyka elektroakustyczna, dziedzina twórczości, dzięki której po założeniu słuchawek można odizolować się od codzienności, od zwyczajności, od powielania tego, co zastane w świecie muzyki współczesnej. Jednocześnie ze smutkiem zauważałam lekceważący stosunek otoczenia do tego rodzaju twórczości muzycznej, co wynikało zapewne z małego rozeznania w tej dziedzinie, zarówno jeśli chodzi o jej odrębność, jak i współzależność z szerszymi zagadnieniami kompozytorskimi. Ambitna twórczość elektroakustyczna o wysokich aspiracjach artystycznych jest nadal zbyt słabo obecna w programach koncertowych, zbyt mało opisana przez działających na jej polu kompozytorów, a przez teoretyków muzyki w Polsce – zanedbywana.

* Tekst oparty na autoreferacie w związku z postępowaniem habilitacyjnym.

Tymczasem użycie elektronicznych mediów stanowi nie tylko poważne i odpowiedzialne wyzwanie dla indywidualnych ambicji artystycznych, ale także otwiera nowe ważne horyzonty dla całej muzyki i sztuki współczesnej. Z tym przekonaniem od wielu lat staram się w mojej pracy pedagogicznej przekazywać młodym kompozytorom i teoretykom muzyki nabyte doświadczenie. I tą drogą ożywić zainteresowanie, wzbudzać szacunek do natury materii dźwiękowej, uświadamiać niepowtarzalną szansę, jaką daje kompozytorowi prawdziwie empiryczny kontakt ze złożonym zjawiskiem dźwiękowym u jego źródła – źródła wszelkich artystycznych działań muzycznych.

Moja praca pedagogiczna związana jest z Akademią Muzyczną w Krakowie, gdzie od roku 1979 do chwili obecnej pracuję w Studio Muzyki Elektroakustycznej, prowadząc przedmiot pod nazwą realizacja kompozycji komputerowej. Ponadto wykładam współczesne techniki kompozytorskie, komputerowe kształcenie słuchu, a ostatnio kompozycję indywidualną. Chcąc udoskonalić swoją dydaktykę, uruchomiłam, jedyne w Polsce, przedmiot wykorzystujący technologię komputerową do kształcenia słuchu i stworzyłam dla niego autorski program. Pełnię również funkcję kierownika Zespołu Kształcenia Słuchu i zainicjowałam pracę nad przygotowaniem oraz wydaniem cyklu materiałów pomocniczych dla studentów. W ramach współczesnych technik kompozytorskich, które przejęłam od Profesor Moszumańskiej-Nazar, wprowadziłam pewną innowację polegającą na powiązaniu teorii z praktyką. Studenci piszą drobne utwory w wybranych stylistykach XX wieku na różne obsady (solową, kameralną i małą orkiestrę), a następnie przygotowują z kolegami z Wydziału Instrumentalnego ich wykonanie, które odbywa się na otwartym dla publiczności koncercie w ramach cyklu koncertów akademickich.

Centralną pozycję w moich działaniach zajmuje oczywiście kompozycja, a w szczególności twórczość elektroakustyczna. Warto zauważyć, że proces twórczy odbywający się w studio jest złożonym i wieloetapowym przedsięwzięciem, także pod względem ideowym i artystycznym. W moim przypadku obejmuje on kilka faz. Każda z nich jest tak samo ważna i silnie oddziałująca na ostateczny kształt kompozycji (na poziomie szczegółów oraz całości). Pierwsza dotyczy wyboru i określenia podstawowego inicjalnego pomysłu, który chce się rozwinąć i poddać twórczej penetracji. Kolejna faza dotyczy pewnych, częstokroć abstrakcyjnych, założeń,

służących drażnieniu transcendentnych idei i przesłań, a także prozaicznych, elementarnych lub substancjalnych wyborów materiałowych. Następną fazą to formowanie źródeł dźwięku, które po rozwinięciu stają się podstawą języka muzycznego. Ów język służy konkretyzacji założonej koncepcji utworu, tworzeniu oryginalnego klimatu barwowego, jego indywidualnego niepowtarzalnego kolorytu. I wreszcie faza, w której następuje uhierarchizowanie komponentów, a także wybór odpowiedniego środowiska brzmieniowego, skonkretyzowanie wizji przestrzennej i czasoprzestrzennej oraz strukturowanie ekspresywne utworu.

Wieloletnie doświadczenia z muzyką elektroakustyczną doprowadziły mnie do wykształcenia własnego warsztatu kompozytorskiego. Mogłam go doskonalić w profesjonalnych studiach w Polsce (akademickim Studiu Muzyki Elektroakustycznej w Krakowie czy Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie) oraz w poważnych ośrodkach muzyki komputerowej za granicą, w których – jako stypendystka – realizowałam zamówione utwory. W EMS (Elektronmusikstudion) w Sztokholmie powstały *Pulsacje* na taśmę (1983), dla CECM (Centrum pre elektroakustickú a computerovú hud'bu) w Bratysławie skomponowałam *U źródła* na taśmę (1990-91), a w trakcie pobytu w Lyonie zrealizowałam dla studia GRAME (Groupe de Recherche Appliquée en Musique Electroacoustique) *Lenyon* na taśmę (1994-95). Znakomicie wyposażone, prestiżowe studio IMEB (Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges) w Bourges zamówiło i stworzyło mi warunki do skomponowania 8-kanałowej kompozycji elektroakustycznej *Poza Ciszę* (2007-08).

Po latach prób i błędów, po rozmaitych projektach, koncepcjach i doświadczeniach, wypracowałam i określiłam jasne kryteria organizacji procesu kompozycyjnego w muzyce studyjnej. Wybrałam zintegrowany warsztat twórczy, w którym łączę funkcje kompozytora, reżysera dźwięku, realizatora, wydawcy (edytora), wykonawcy i interpretatora swojej muzyki. Warsztat ten ciągle się poszerza i rozwija w zależności od podjętych muzycznych projektów. Jest on nieco inny w przypadku kompozycji na taśmę solo, inny, gdy w grę wchodzi udział solisty czy zespołu kameralnego (instrumentalistów i taśmy), a inny, gdy do nich dołącza się elektronika na żywo. Na przykład dla kompozycji *TaBar* na kontrabas elektronicznie transformowany i komputerową warstwę dźwiękową (1998-2000) zaprogramowałam 32 efekty w procesorze

Yamaha SPX90. Z ich udziałem amplifikowany dźwięk kontrabasu ulegał na żywo rozmaitym przekształceniom: rozszczepieniu wysokości, powtórzeniom, odbiciom, nakładaniom, rozproszeniu w przestrzeni akustycznej etc. W ten sposób niezbyt skomplikowana jednogłosowa partia instrumentu stała się – poprzez nową oprawę barwową oraz wielowarstwową fakturę – tkanką gęstą i złożoną.

Z czasem zaczęłam wprowadzać do partii instrumentalnych szeroki zasób środków barwowych i artykulacyjnych już na etapie pracy w studiu. To skutkowało tym, że podczas koncertu można się było skupić głównie na amplifikacji (wzmacnianiu słabo brzmiących rejestrów, wydobywaniu niuansów i odcieni) oraz drobnych modyfikacjach (np. rozszczepianiu i uprzestrzennianiu brzmienia, uwypuklaniu planów, wyostrzeniu kontrastów). W ten sposób dochodzi do czegoś, co nazywam ożywieniem interpretacyjnym. Taką metodę zastosowałam w utworach: *Abamus* na wiolonczelę i warstwę elektroakustyczną (2003-2004), *SaxSpaCeS* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną (2008-09) oraz *SaxSpiro* na saksofony i warstwę elektroakustyczną (2011).

Bezcenne doświadczenie przyniósł mi koncert w Sztokholmie (Kulturhuset, wrzesień 1995), na którym za pomocą wielokanałowego francuskiego systemu Le Gmebaphon osobiście zinterpretowałam przestrzennie mój stereofoniczny utwór na taśmę zatytułowany *Lenyon* (1994-95). Zaskakująco ożywcza zmiana optyki tej kompozycji, która dokonała się dzięki wielogłośnikowej projekcji, przyniosła mi prawdziwą satysfakcję artystyczną i spowodowała, że odtąd spacializacja już na zawsze pozostała w centrum mojej uwagi. Na przykład w utworze *TaBaMa* na taśmę solo (1997-98), w którym prymarnym materiałem były dźwięki kontrabas, koncepcja przestrzenna stanowiła jeden z centralnych elementów formotwórczych. W trakcie realizacji starałam się stworzyć wrażenie wirtualnego kontrabasisty poruszającego się w wyimaginowanym trójwymiarowym polu akustycznym. Równie ważną rolę przestrzenność odegrała w utworach *Milczące asfodele* na flety, wiolonczelę i elektronikę (2006) oraz wspomnianym *SaxSpaCeS*. Ważnym eksperymentem przestrzennym stała się także powstała na zamówienie francuskie (w ramach programu Créations Civiles) kompozycja *Océan Cité* (2007). Jej założeniem była oktofoniczna projekcja dźwięku na wolnym powietrzu, a muzyka elektroakustyczna stanowiła warstwę dźwiękową do realizacji projektu baletowego Pierre'a Deloche'a. Utwór doczekał się kilku

wykonań na największych placach miast europejskich. np. La Place des Terreaux w Lyonie, Rynek Główny w Krakowie, Plac Jana Pawła II w Opolu.

W gatunkach muzyki elektroakustycznej, w których spotykają się partie instrumentalne i elektroakustyczne, poważnym i skomplikowanym zagadnieniem jest technika synchronizacyjna. Bowiern podczas wykonania istotnego znaczenia nabiera połączenie „zamrożonego” na *wave’ie* przebiegu wydarzeń muzycznych w czasie (lub jego ograniczonej elastyczności – gdy taśma ma układ segmentowy) z partiami instrumentalnymi o znacznej swobodzie wykonawczej. Umiejętność rozwiązania tego problemu wpływa na jakość wykonania i dlatego wymaga poświęcenia mu należytej uwagi. W kompozycjach, w których zmuszona byłam do użycia urządzeń zegarowych (stoper, metronom, *click*) pozornie wykluczających swobodę wykonania, partie instrumentalną notowałam w sposób na tyle niedookreślony, aby instrumentalista mógł bez zbytniego skrępowania dostosować ją do odcinków czasowych wyznaczonych w sekundach. Specyficzną odmianę *clicku* zastosowałam do synchronizacji w wiolonczelowym *Abamus* (2003-2004). Nagrałam go swoim głosem, ale jednostek czasowych nie odmierzałam mechanicznie, lecz w tempie *rubato* – to przyspieszając, to zwalniając lub nawet zatrzymując się. W ten sposób sugerowałam tok narracji i własne odczuwanie ekspresji muzyki, co miało ukierunkować interpretację solisty. Ostatnio rozwiązanie problemu synchronizacji, pozwalającej w najszerszym zakresie na interpretację, podjęłam w partyturze *BisAkordaR* z 2010 roku. Jest to solowa kompozycja elektroakustyczna skomponowana w pięciu warstwach, które zawierają brzmienia o coraz niższym rejestrze. W każdej warstwie umieściłam gotowe, skomponowane przeze mnie sekwencje muzyczne, które w partyturze zostały zobrazowane w postaci kolorowych segmentów. Synchronizację między warstwami i segmentami ilustruje w przybliżeniu ich umiejscowienie względem siebie. Tak zaplanowany materiał muzyczny jest wprowadzony do komputera, a wykonawca za pomocą specjalnego oprogramowania może niezależnie uruchamiać każdą sekwencję muzyczną. Tym samym wykonawca/reżyser dźwięku postawiony zostaje w nowej dla siebie sytuacji, która wymaga odnalezienia własnego sposobu „odczytania” i ujęcia interpretacyjnego.

Najbardziej pracowita w mojej twórczości studyjnej jest realizacja partii elektroakustycznej, gdyż pełni ona rolę równorzędną wobec – bogatej z natury – partii instrumentalnej. Powinna ona pod względem swojej zawartości i rangi artystycznej przyjąć rolę autentycznego partnera, którego istotność i ciężar gatunkowy stanowią – tak jak w muzyce kameralnej – realną przeciwwagę dla koncertujących partii instrumentalnych. Dla warstwy elektroakustycznej z założenia nie przewiduję roli towarzyszącej (akompaniującej), czyli tzw. tapety. Z drugiej strony, kompozycyjnie rzecz biorąc, warstwa elektroakustyczna jest zamkniętą i spójną całością muzyczną, jakby jednym z głosów faktury polifonicznej. Po dokonaniu drobnych modyfikacji może ona przeistoczyć się w autonomiczny utwór muzyczny, co częstokroć miało miejsce, np. w takich kompozycjach na taśmę jak: *Mictlan* (1987), *TaBaMa* (1997-98), *Omrarchetto* (2003) czy *BisAkordaR* (2010).

Potencjał tkwiący w muzyce elektroakustycznej/komputerowej jest niewyczerpalny i podlega bezustannemu wzbogacaniu. Trzeba go rozwijać, podążać naprzód – pamiętając jednak, że technologia nie stanowi celu samego w sobie. Niektórzy kompozytorzy współcześni twierdzą, że komputer zastępuje im fortepian, ołówek i gumkę, że wyzwala ich umysł od intelektualnego skrępowania, będącego reliktem przeszłości. Moim zdaniem oprogramowanie muzyczne powinno jedynie wspomagać pracę twórczą, przyspieszając niektóre czasochłonne operacje, ułatwiając pewne zadania. Komputerem można, trzeba, a nawet należy się wyręczać, ale tylko w wybranych zakresach i czynnościach. Prawdziwie wartościowa twórczość nie może być – według mnie – sterowana przez komputer. Ważne decyzje i działania twórcze musi podejmować, wykonywać manualnie i świadomie kontrolować wyłącznie człowiek, który jest artystą.

Ujawnianie tajemnic własnego warsztatu i estetyki jest dla mnie zawsze krępujące. Niemniej postaram się w przybliżeniu zarysować istotne aspekty własnej postawy twórczej. Najważniejsze to podążanie do ideału, jakim jest kunszt kompozytorski, pozwalający stworzyć muzykę o wysublimowanym pięknie brzmienia, wewnętrznej harmonii, a jednocześnie naturalną i spontaniczną. To droga ciągłego poszukiwania, odkrywania, podejmowania ryzyka, których celem jest wartościowy rezultat artystyczny i ukształtowanie własnego świata wartości, a nie podążanie za technicznymi nowinkami, tanimi efektami. Staram się

pamiętać o Arnoldzie Schönbergu, który na krytykę swojej nowatorskiej muzyki odpowiedział: „To nie był mój wybór. Jestem zmuszany do tego przez wewnętrzną siłę, silniejszą od rozsądku”¹.

Twórczość moja pozostaje w kręgu cyfrowej muzyki konkretnej, a priorytet stanowi klasyczny warsztat kompozytorski, uzupełniany i wzbogacany o środki komputerowe. Bliski tym samym jest mi prekursor muzyki elektroakustycznej Edgard Varèse, który twierdził, że „niezależnie od tego, czy dany kompozytor pisze na instrumenty, na taśmę magnetofonową lub na instrumenty kombinowane z taśmą, problemy pozostają – o czym nie należy zapominać – te same”².

Swoją stylistykę określam jako swego rodzaju dyskurs tradycji z nowoczesnością. Tradycyjna – jak sądzę – jest koncepcja dzieła muzycznego. Rozumiem ją jako konfigurację wybranych elementów, jakości, kształtów itp., fakturalne rozplanowanie ich w czasie i przestrzeni oraz ułożenie w konsekwentną, dramaturgiczną formę dla przekazania emocji, ekspresji oraz powiedzenia od siebie czegoś ważnego... Pole nowoczesności to natomiast bogaty zasób środków muzycznych i technicznych, jakie przyniosła rewolucja technologiczna. W dyskursie tym staram się wyciągnąć istotne artystyczne konsekwencje z opozycji tworzących się między chłodną *ratio* a gorącą *emotio*, a także łączyć wiedzę z technologią, odkrywać nowe obszary, dążąc do ideału, jakim jest prawdziwe dzieło sztuki.

Do najważniejszych czynników wyróżniających moją muzykę zaliczyłabym: po pierwsze – tworzenie nowych jakości bogatych w niuanse brzmieniowe poprzez „podróż do wnętrza dźwięku”. Posługując się komputerową analizą, która ujawnia jego złożoność i bogactwo, dostrzegam niewyczerpane możliwości wszechstronnego formowania zjawisk dźwiękowych pod względem wysokości, barwy, rozplanowania w czasie i wielu innych.

Po drugie – myślenie barwą, kolorem, odcieniem, służące uzyskaniu jedynej w swoim rodzaju aury brzmieniowej. Inspiracji tutaj dostarczyły mi dokonania takich kompozytorów, jak Claude Debussy, Giacinto Scelsi, Witold Szalonek, Luigi Parmeggiani, Jean-Claude Risset, Kaija Saariaho.

1 Wypowiedź ta pochodzi z filmu Larry'ego Weisteina *My War Years. Arnold Schönberg*, Rhombus Media/ZDF 1992.

2 E. Varèse, *Wspomnienia i myśli*, tłum. Zofia Jaremko-Pytowska, „Res Facta” nr 1, 1967, s. 8.

Po trzecie – wieloaspektowe kształtowanie przestrzenności pod względem fakturalnym i akustycznym (topofonia, wielogłośnikowa dyfuzja i spacializacja zjawisk brzmieniowych). Formowanie przestrzeni stało się dla mnie jednym z podstawowych komponentów dzieła.

Po czwarte – ożywienie muzyki akuzmatycznej poprzez wizualizację, oprawę świetlną, nobilitację reżysera dźwięku do rangi artysty.

Wreszcie, po piąte – poddanie interpretacji warstwy elektroakustycznej, która w powszechnym mniemaniu podlega jedynie odtworzeniu. Dlatego w swoich kompozycjach szukam takich rozwiązań, w których wykonawca-reżyser dźwięku mógłby każdorazowo wzbogacać wykonanie o indywidualny przekaz odczuć i emocji.

Wszelkie działania twórcze mają służyć rzeczy najważniejszej, jaką jest przekaz treści, emocji, wyzwolenie przeżycia, poruszenie słuchacza. Wysublimowana symbolika i duchowość muzyki Oliviera Messiaena to dla mnie niedościgły wzór. Każdorazowo próbuję zmierzyć się z wyzwaniem, jakie stanowi wprowadzenie słuchacza – przy użyciu jakże materialnego, realnego elektronicznego warsztatu kompozytorskiego – w wymiar transcendentny.

* * *

Najważniejszym moim osiągnięciem ostatnich lat jest kompozycja *Gemisatos* przeznaczona na orkiestrę symfoniczną z rozbudowaną grupą instrumentów perkusyjnych oraz dwie partie solowe o charakterze koncertującym: partię amplifikowanej perkusji I oraz partię komputerowej warstwy elektroakustycznej; istotną rolę pełnią tu także działania *live electronics* realizowane przez reżyserów dźwięku. Utwór powstał na przełomie 2005 i 2006 roku, a bezpośrednim impulsem było zamówienie Związku Kompozytorów Polskich³. Kompozycja ta reprezentowała muzykę polską na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów (Paryż 2009), gdzie otrzymała prestiżową rekomendację. Zaowocowało to wielokrotnymi

3 Prawykonania *Gemisatos* dokonała Orkiestra Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Szymona Bywalca (15 października 2006 roku w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego). Ponowne wykonanie miało miejsce podczas 50. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w Hali EXPO w dniu 22 września 2007 roku. Akademicką Orkiestrę Symfoniczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach poprowadził dyrygent hiszpański – Arturo Tamayo.

emisjami w światowych radiofoniach oraz w sieci Europejskiej Unii Radiowej. W omówieniu paryskiej Trybuny Andrzej Chłopecki pisał:

Utwory Magdaleny Długosz i Ewy Trębacz na tegorocznych przesłuchaniach Trybuny docenione rekomendacjami, okazały się bodaj najbardziej ze wszystkich propozycji zaawansowane technologicznie, choć niewątpliwie nie sama technologia, lecz przede wszystkim estetyczny kształt utworów zaważył na bardzo wysokim ich punktowaniu. [...] Rodzaj całkowicie nowatorskiego *concerto grosso* Magdaleny Długosz na amplifikowaną perkusję solo (Jan Pilch), warstwę elektroakustyczną częściowo uprzednio nagraną, „graną” jako *live electronics* z reżyserami dźwięku w roli wykonawców (solistów według programu komputerowego autorstwa Mateusza Bienia); „współgranie” częściowo amplifikowanych grup orkiestry z fragmentami orkiestrowymi, zarejestrowanymi w czasie prób do koncertu w tej przestrzeni, w jakiej koncert się odbywa, a odtwarzanymi z partią orkiestry „na żywo” – daje dźwiękowy obraz o nadzwyczajnej sugestywności. Dopełnia go operowanie przestrzenią, polegające na emisji brzmienia realizowanego przez głośniki, umieszczone wokół słuchaczy i nad nimi⁴.

Tytuł

Słowo *gemistos* nie funkcjonuje w żadnym języku, jest słowem-szyfrem i takim, nierozszyfrowanym, ma pozostać dla słuchacza. Tytuł *Gemistos* łączy w sobie trzy człony (będące jednocześnie śródtytułami poszczególnych części utworu), które nachodzą na siebie. Ma to swoje uzasadnienie zarówno na poziomie formy utworu, jak i jego głębszej struktury. Te trzy części to: *GEMI*, *MISA*, *SATOS*.

Założenia ogólne i forma utworu

Komponowanie utworu było spontanicznym procesem układania/konfigurowania przemyślanych i przygotowanych wcześniej różnorodnych modeli, ukształtowań, segmentów – zarówno w warstwie orkiestrowej, jak i elektroakustycznej. Żeby uzyskać konsekwentną

4 A. Chłopecki, *Raport z Paryża – Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów 2009*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 16/17.

narrację emocjonalno-dramaturgiczną, kierowałam się zasadą kontrastu i ewoluowania materiału. W efekcie powstała forma trzyczęściowa, w której pierwszą część najlepiej określa słowo „energia”, drugą „refleksja”; trzecia jest grą ruchliwych, migotliwych zjawisk punktowych, zmieniających swe położenie w przestrzeni; zwieńcza ją wolno nabrzmiewająca fala zmierzająca ku generalnej kulminacji. Formę utworu dodatkowo spaja idea dwóch zatrzymań/powstrzymań pozostających w opozycji do aktywnych akcji muzycznych. Pierwsze przypada w połowie utworu (dokładnie w 1/3 części II). Tu nagle wygaszony zostaje zdecydowany, gęsty, napięciowy tok narracyjny w orkiestrze, a pozostaje wyłącznie rozciągnięta *ad libitum* warstwa elektroakustyczna. W ten sposób słuchacz otrzymuje czas na refleksję, na przemyślenie wysłuchanych zdarzeń muzycznych i możliwość przeniesienia się w nową, odmienną rzeczywistość muzyczną. Do tego momentu pozostawał on w realiach muzyki brutalnej, do bólu konkretnej/materialnej, a teraz może się unieść/przenieść w obszar duchowy i pozostać w nim do końca. Drugie z tych zawieszeń umiejscowione jest na końcu kompozycji, gdy po generalnej kulminacji akcja w orkiestrze powoli zamiera, a w końcowym etapie narracja zostaje przejęta (*registrare*) przez elektronikę. W partii *live electronics* odtwarzane są nagrane *live* ostatnie zdarzenia utworu, co stwarza złudzenie, że orkiestra gra dalej, choć pozostają tylko elektroakustyczne reminiscencje brzmień instrumentalnych. Są one odrealnione, oniryczne, pozwalają odbiorcy trwać w swoistym zawieszeniu napięcia. W ten sposób słuchacz ponownie otrzymuje czas na refleksję nad przeżyтыми treściami i emocjami, na dłuższe pozostanie w atmosferze utworu, jego klimacie duchowym. Jednocześnie, dzięki tak skonstruowanemu zawieszeniu, utwór wraz z ostatnim zjawiskiem dźwiękowym nie kończy się jednoznacznie, lecz przenosi jakby w nierealną, niematerialną rzeczywistość i w niej rezonuje, trwa poza czy ponad czasem.

Forma *Gemisatos* buduje się zatem na dwóch poziomach: na poziomie konstrukcyjnym, architektonicznym – jest trzyczęściowa, natomiast dwuczęściowa – w warstwie emocjonalno-dramaturgicznej. Owa dwuczęściowość wiąże się z ideą opozycji: rzeczywistość *versus* nierealność, materialność *versus* duchowość, ciemność *versus* blask, ziemia *versus* niebo...

Część I – *GEMI* – skomponowana została ze złożonych struktur brzmieniowych o czterech różnych jakościach: z eksplozywnych impulsów energetycznych, z kontrastowych pasm brzmieniowych, z wyrafinowanych kolorystycznie plam barwowych oraz z figur tła. Sposób uporządkowania modeli eksplozywnych pozwala na kontrolę momentów spięć i rozładowań oraz kształtowanie przebiegu energetycznego. Wysoki poziom napięcia oraz dynamizm formy jest utrzymywany i podsycany poprzez różnorodność środków i nośników energetycznych oraz sposobów ich zestawiania. A zatem podstawowym czynnikiem kształtowania formy jest konflikt: eksplozja-implozja, a jej dramaturgia polega na budowaniu spięć i rozładowań, tworzących narrację pulsującą pomiędzy szczytami energetycznymi. Gradacja napięć prowadzi w końcu do zwieńczenia tej części dramatyczną kulminacją perkusji.

Część II – *MISA* – odmienna w narracji i typie ekspresji, zdecydowanie kontrastuje z częścią poprzednią. Dominuje w niej myślenie procesualne, niekontrastowe. Spokojny przepływ wynikających z siebie ogniw, zwolnione tempo, zdecydowanie wycofana dynamika, emocje skierowane do wewnątrz – mają stworzyć atmosferę zadumy, zasłuchania. Można tu wyróżnić trzy fazy.

W pierwszej – kolejne *quasi*-łańcuchowe ogniwa posuwają się wolnym, ociężałym, jakby pełzającym ruchem. W ten sposób powstaje ciąg nachodzących na siebie głębokich westchnień, miarowych oddechów (nabieranie powietrza i jego wydech). Faza ta rozpoczyna się cichym, odrealnionym motywem trytonowym – *quasi*-zaśpiewem, przyzywaniem – który wyłania się z warstwy elektroakustycznej. Jego ciepłe, tajemnicze brzmienie kilkakrotnie będzie pobrzmiewać, jakby nawoływać z oddali i w ten sposób delikatnie wpływać na bieg narracji. Zaśpiew ten wyzwala nieśpieszny, jakby senny pochód z wolna zwiększający swą masę i rozwija się we wznoszącą, jaśniejącą tajemniczym blaskiem, hipnotyzującą melodię. Nadaje ona szczególny wyraz pozostającemu w aurze swoistej nierealności i zamyślenia pochodowi, który pociąga za sobą kolejne instrumenty, prowadząc drogą w nieznaną i symbolizuje „podążanie ku...”. Wzbierający, gęstniejący, wyrazowo coraz mocniejszy pochód – choć cichy – układa się z wolna w figurę klinu. Jego kształt poszerza się, pęcznieje jednocześnie w kilku wymiarach. W partii orkiestrowej przekłada się na równoczesne wznoszenie i opadanie skrajnych linii

wysokościowych. Partia *live electronics* pogłębia wrażenie poszerzania się klinu w przestrzeń sali koncertowej i obejmowania nim również słuchaczy. Korzystając z wielogłośnikowej projekcji dźwięku realizatorzy powoli stwarzają iluzję powiększenia wymiarów sali poprzez powolne kierowanie amplifikowanych brzmień instrumentalnych i elektroakustycznych do głośników usytuowanych za audytorium. W ten sposób publiczność zostaje ogarnięta, otoczona dźwiękami i staje się jakby uczestnikiem tego pochodu.

W momencie, gdy *tutti* orkiestrowe osiąga największe rozwarcie klinu, a sala koncertowa wypełnia się dźwiękiem, następuje wspomniane pierwsze zawieszenie/powstrzymanie – *morendo molto – pppp possibile*. W tej swoistej poświacie zatrzymanej w akcji, ale brzmiącej na fermacie solowej partii komputerowej, powinno zrodzić się pytanie: „O co tu chodzi? Czy i ku czemu to zmierza?”

Odpowiedzi można szukać w następnym fazie, nazwanej *Chiarore* (blask, światło), wiążącej się z nowym światem dźwiękowym. Jego kwintesencją są wysokie brzmienia połyskujące, metalizujące, mieniające się w jasnościach (partie perkusyjne). To jakby impresjonistyczne faktury punktowe – rozedrgane, wibrujące, niestabilne wysokościowo w dętych drewnianych oraz ulotne i drżące (flażotely, tryle) w smyczkowych. Łagodną atmosferę półmroku dobarwiają miękkie pomruki tam-tamu pocieranego gumową piłką (*solo lugubre quasi mormorando*). Z takiego tła próbują się wyłonić dwa krótkie tajemnicze sola *cantabile malinconico* w ciepłych barwach instrumentów dętych drewnianych, umieszczone w niższych od reszty rejestrach po to, by zasygnalizować, że mają coś ważnego do powiedzenia. Podkreśleniu spokojnego, pełnego zadumy nastroju służy także ulotne *dondolio*, którego pomysł został zainspirowany ruchem kołysania.

Zdecydowane wejście niskich dźwięków solowej partii komputerowej narusza sielankowy klimat i rozpoczyna ostatnią fazę – *Dolente*. Pojawia się w niej partia solowa perkusji I, a pocieranie, „rysowanie” po powierzchni wiszącego tam-tamu drewnianą główką pałeczki od werbla nadaje brzmieniom przejmujący, płaczący charakter. Na drugim planie prowadzony jest dialog pomiędzy pasmami dźwiękowymi (reminiscencjami z części I) a partią wykonywaną na samplerze i *piatto sul timpano*. Jest ona nawiązaniem do łańcuchowych motywów westchnieniowych z początku tej części utworu, co ma połączyć pozornie

niepowiązane, obce sobie światy muzyczne. W ostatnich taktach dochodzi do swoistego rozjaśnienia tej nieco mrocznej, jakby zastygłej w oczekiwaniu, narracji utworu. Pojawiają się nowe instrumenty, których odmienność brzmieniowa (piaskowe, metaliczne szmery i szумы powstające z potrząsania czterema marakasami i lastrą) zapowiada kolejną zmianę atmosfery utworu.

Po części o charakterze refleksyjnym następuje optymistyczna w wyrazie i nastroju część III, *SATOS*. Pięciotaktowy wstęp prowadzi do jej pierwszej fazy – *Scherzando con anima*, opartej na pełnym werwy motywie *soggetto*. Składają się nań drobne, repetowane wartości rytmiczne, które będą przenikały całą fazę oraz posłużą do prowadzenia jakby dialogu między obydwoma partiami koncertującymi. W partii perkusyjnej motyw *soggetto* przyjmuje zdecydowany, męski charakter, a w partii elektroakustycznej otrzymuje bardziej zniuansowany koloryt i większą gęstość. Ulotność i wirtuozowska lekkość motywów elektroakustycznych pozwala określić je metaforycznie jako iskrzące refleksy, przestrzenne podmuchy, szaleńczo roztańczony gwiazdny pył. Pojawiają się one nagle i równie nagle znikają. Czasami delikatnie pobłyskują na tle orkiestry, czasami dialogują z bardziej przysadzistym *soggettem* perkusyjnym, a czasem korespondują z pojedynczymi instrumentami smyczkowymi. Kilkakrotnie motywy *soggetto* eksponowane są solistycznie, wzbijając się w górę niczym wodotryski czy erupcje wulkanicznego pyłu.

Tak rozedrgana faktura muzyczna, wibrująca mnogością wysokich punktów, tworzących coś na kształt chmur, jest zupełnie nową jakością barwową o wręcz ekwilibrystycznym charakterze. Pozostałe instrumenty orkiestry podchwytyują ją i dopełniają. Z kolei tremolandowej fakturze smyczków (*a punta d'arco*) odpowiadają podobne faktury w instrumentach dętych drewnianych (*burlesco, leggiero, giocoso ad libitum*) i w perkusji. Ruchliwość i barwową połyskliwość podkreślają środki *live electronics*. Uzyskane w poprzedniej części wrażenie powiększenia przestrzeni akustycznej i otaczania dźwiękiem zgromadzonej publiczności teraz zostaje po raz kolejny wzmocnione. Wielokanałowa projekcja dźwięku przebiega nie tylko w wymiarze poziomym wokół audytorium, ale dobywa się również z kolumn głośnikowych podwieszonych pod sufitem nad głowami słuchaczy. Tak więc w grę wchodzi modyfikacja wymiaru pionowego. Z podwieszonych

głośników emitowane są sekwencje komputerowe o takich walorach wysokościowo-barwowo-przestrzennych, które umożliwiają ich czytelną lokalizację oraz percepcję ruchu motywów *soggetto* w realnej przestrzeni koncertowej. Trójwymiarowa spacializacja motywów *soggetto* ma pierwszorzędne znaczenie i sterowana jest na żywo przez reżyserów dźwięku, co stanowi ważny element interpretacyjny wykonania. Uzależniona jest ona od wielkości i kształtu pomieszczenia, w którym utwór będzie wykonany.

Zakończenie pierwszej, rozmigotanej, niepoohamowanej czy wręcz „szalonej” przestrzennie fazy *SATOS* nakłada się elizyjnie na kolejną fazę. Podczas gdy wirtuozowskie *soggetta* jeszcze przelatują, krążą ponad i wokół słuchaczy, niezauważalnie rozpoczyna się proces ponownego formowania kolejnego pochodu, który jest jakby kontynuacją pochodu z części II utworu. Stwarza on wrażenie bardziej uporządkowanego, idącego wspólnym krokiem w zbliżonym tempie. Spokojnie i zdecydowanie odbywa się formowanie potężniejącej kulminacji, porywającej cały zespół wykonawczy. Pochód ów w pewnym momencie zostaje chwilowo powstrzymany (pauza generalna) jakby dla zaczerpnięcia wspólnego oddechu. Potęguje to napięcie, które zasila ruszający ponownie szeroką ławą pochód, teraz nieco chaotyczny i bardziej spontaniczny, aż do osiągnięcia głównej kulminacji całej kompozycji. Nagle, następuje gwałtowny spadek napięcia, zapanowuje harmonia i idealny spokój. Łagodnie opadająca kantylenowa fraza, nawiązująca do miękkich pasm brzmieniowych z części I (*tranquillo*), wprowadza odprężenie, rozładowanie niepokoju, ma przynieść ulgę i wytchnienie. Słuchacz pozostaje w stanie „wdechu”, niedowierzania, nagłego odpływu sił. I wtedy, w ten szczególny stan, wpisuje się wyłaniająca się z oddali replika *rubato misterioso* z części *GEMI*. Przywołuje ona klimaty dobrze już znanego i oswojonego stanu, w którym chciałoby się pozostać jak najdłużej...

Solowa partia komputerowa

Źródłem dźwięków o nieinstrumentalnym kolorycie jest pełniąca pierwszoplanową rolę solowa partia komputerowa (nazywana w partyturze *Nastro*). Składa się ona z 45 stereofonicznych sekwencji, których szeregowanie i nawarstwianie daje pełne jej brzmienie. Podstawą

do jej stworzenia były nagrane wcześniej dźwięki instrumentów orkiestrowych, które poddane wielorakim transformacjom elektronicznym (takim jak np. filtrowanie, transpozycja, multiplikacja, modyfikacje graficzne i DSP) zostały skonfigurowane tak, by stworzyć zróżnicowane i wielowarstwowe sekwencje.

Solowa partia komputerowa wykonywana jest przez muzyka o szczególnych predyspozycjach i umiejętnościach, który zna obsługę programu komputerowego Xini, specjalnie stworzonego przez dr. Mateusza Bienia do realizacji tej partii w *Gemisatos*. Solista powinien znakomicie opanować technikę realizacji, szczegółowo poznać muzyczne niuanse poszczególnych sekwencji, a także zaproponować własną ich interpretację dynamiczno-przestrzenną oraz czasową. To on, realizując tak niekonwencjonalną partię solową, wspólnie z perkusistą zasadniczo wpływa na jakość utworu, a zatem powinien być znakomitym reżyserem dźwięku o temperamentie zbliżonym do wirtuoza instrumentalnego; jego funkcja urasta do rangi artysty dźwięku.

Komponując solową partię komputerową zastosowałam własne rozwiązanie, polegające na jej rozwarstwieniu i ułożeniu w sekwencje, które nie mają z góry założonych relacji czasowych i nakładają się na siebie na zasadzie *stretta*. Tworzy to sytuację inną niż w utworach instrumentalnych z udziałem uprzednio nagranej taśmy, gdyż umożliwia soliście-reżyserowi indywidualną, kreatywną interpretację; ułatwia także elastyczną synchronizację z pozostałym aparatem wykonawczym.

Perkusja koncertująca

Partia perkusji koncertującej – na równi z solową partią komputerową – ma również charakter solistyczny. Nieomal całe instrumentarium objęte jest mikrofonizacją, aby umożliwić manipulacje dynamiczno-przestrzenne, a także wyważyć proporcje pomiędzy dwoma koncertującymi solistami. Część efektów barwowych o skrajnie cichej dynamice wymaga wyjątkowo starannej amplifikacji, dzięki której delikatne, eufoniczne zjawiska stają się pierwszoplanowe, a wyrafinowane, prawie niesłyszalne barwy perkusyjne mogą dotrzeć do słuchaczy z całą swą subtelnością. Tak jest w przypadku ulotnej i wręcz „niebiańskiej” kwartowej struktury akordowej osiągananej poprzez pocieranie rinów (faza *Chiarore*), podobnie w przypadku partii solowych tam-tamu z części II (*solo lugubre quasi mormorando* i *solo*

dolente cantabile). Udziału elektroniki wymaga również glissandowana kantylena flexatonu (kulminacja wyrazowa części *MISA – solo cantabile improvisando*) uzyskiwana przez pocieranie odpowiednio napiętej elastycznej płytki stalowej za pośrednictwem włosia smyczka. Kontrola wysokości tej kantyleny odbywa się za pomocą elektronicznego wskaźnika, dzięki czemu partia flexatonu pozostaje we właściwej relacji harmoniczej z partią orkiestry, zachowując przy tym tajemniczy klimat. Zawartość substancjalna i koloryt obu partii solowych związane są z charakterem kolejnych części i funkcjami jakie w nich pełnią. W części I wzmagają energetykę, tworzą spięcia, współdziałają z gradacją napięć, intensyfikują kulminację. W części II nadają specyficzne zabarwienie ewokujące atmosferę stanów nierealności i zamyślenia. W partii elektroakustycznej szczególną rolę odgrywa delikatnie wyłaniający się tęskny trytonowy zaśpiew, a w partii perkusji metafizyczna kantylena flexatonu. Doprowadza ona do pierwszego powstrzymania narracji, która prolongowana jest przez kontemplacyjne brzmienie partii elektroakustycznej. W części III obie partie solowe są najbardziej zniuansowane w zakresie kolorytu i gęstości oraz posiadają wzmoczoną ruchliwość. Wyłaniając się z różnych miejsc – z przodu, z tyłu, z góry, z lewej i z prawej strony oraz z różnych odległości – współtworzą charakterystyczną dla tej części rozszerzoną wielowymiarową przestrzeń. Główna kulminacja jest miejscem splotu/splecenia się idei całego utworu. O czasie i jakości wyrazowej rozładowania tej kulminacji decydują przede wszystkim obydwaj soliści, którzy podtrzymując refleksyjną atmosferę niematerialnej rzeczywistości doprowadzają do ostatecznego wyciszenia emocji.

Partia *live electronics*

Do realizacji partii *live electronics* potrzebnych jest kilku doświadczonych realizatorów dźwięku oraz ekipa techniczna wspomagająca ich pracę. Zadaniem ekipy technicznej jest rozmieszczenie sprzętu oraz połączenie urządzeń elektronicznych zgromadzonych w różnych punktach sali: na estradzie, wokół audytorium, w centrum sali pośród publiczności oraz na stanowisku realizacyjnym, zainstalowanym z tyłu za słuchaczami. Natomiast zadaniem realizatorów dźwięku jest amplifikacja i nieznaczna modyfikacja brzmienia grup instrumentalnych, zgodnie ze wskazaniem

w partyturze; także monitoring i korekta właściwych proporcji dynamicznych pomiędzy solistami a zespołem orkiestrowym, czuwanie nad właściwą projekcją dźwiękową pełnego zespołu wykonawczego. Działania realizatorów muszą każdorazowo uwzględniać akustyczną specyfikę sali koncertowej, aby wydobyć przestrzenne walory kompozycji. *Gemisatos* uważam za utwór przełomowy w moim dorobku twórczym. Myślę, że udało mi się w nim połączyć muzykę instrumentalną z medium elektronicznym w spójną, artystyczną jedność poprzez: nadanie partii elektroakustycznej waloru instrumentu solowego, znalezienie sposobu na jej kreatywną interpretację, a także wykorzystanie *live electronics*. W kompozycji tej rozwinęłam także, jak sądzę oryginalnie, techniki spacializacyjne, znalazłam własny sposób synchronizacji adekwatny do moich potrzeb kompozytorskich, wreszcie, wprowadziłam nowe ujęcia notacyjne.

* * *

Na mojej drodze do *Gemisatos* w myślach często towarzyszył mi Witold Lutosławski. Jego też słowami, które są mi bardzo bliskie i pozostają w zbieżności z moim własnym *credo* artystycznym, pragnę zakończyć ten tekst:

Ambicją tworzącego artysty nie jest wyrażanie świata zewnętrznego, nie jest wprowadzenie jego elementów do swojej sztuki. Przeciwnie, jego misją jest wyrażanie idealnego świata, czynienie tego świata ideałem dostępnym dla innego człowieka. [...] Utwory są posłaniem ze świata idealnego, który jest światem naszych marzeń, pragnień czy wyobrażeń o świecie idealnym. Są wiadomością od kogoś, kto w innym świecie przebywa i do którego to świata nie ma inny człowiek bezpośredniego dostępu. Ma on jednak dostęp pośrednio poprzez dzieła sztuki⁵.

5 W. Lutosławski w rozmowie z Ludwiką Malewską-Mostowicz, *Posłanie ze świata idealnego*, archiwum.rp.pl, 12.02.1994, wyd.186, s. X1.