

Autoreferat

Już podczas studiów spotkałam dwie ważne postaci, dwoje wspaniałych muzyków i pedagogów - prof. Krystynę Moszumańską-Nazar i prof. Józefa Patkowskiego - osobowości, które wpłynęły na moje ówczesne wybory. Dzięki tym osobom i ich inspiracjom stosunkowo szybko uświadomiłam sobie, co stanie się tematem, dominantą, celem poszukiwań i eksperymentów w mojej twórczości. Były to: barwa, przestrzeń, mikrotonalność, napięcie i ekspresja, interpretacja. To one - już wówczas - zajmowały uprzywilejowaną pozycję 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, dość często ze smutkiem obserwowałam lekceważący stosunek otoczenia do tego rodzaju twórczości muzycznej, co wiąże się zapewne z małym rozeznaniem w problematyce, 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 - zaniedbywana. Tymczasem użycie elektronicznych mediów stanowi poważne i odpowiedzialne wyzwanie nie tylko dla indywidualnych ambicji artystycznych, ale otwiera nowe, ważne horyzonty dla całej muzyki i sztuki współczesnej. Z tym przekonaniem, od wielu lat staram się w mojej pracy pedagogicznej przekazywać nabyte doświadczenie młodym kompozytorom i teoretykom muzyki. I tą drogą ożywiać 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 działalność pedagogiczna związana jest z Akademią Muzyczną w Krakowie, gdzie od roku 1979 do chwili obecnej pracuję w Studio Muzyki Elektroakustycznej,

prowadząc przedmiot realizacja kompozycji komputerowej. Ponadto wykładam współczesne techniki kompozytorskie, komputerowe kształcenie słuchu, a ostatnio kompozycję indywidualną. Chcąc udoskonalić swoją dydaktykę uruchomiłam, jedyny 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 wprowadziłam innowację polegającą na powiązaniu teorii z praktyką. Studenci piszą drobne utwory w wybranych stylistykach XX wieku na różne obsady: solową, kameralną i małą orkiestrę. Następnie przygotowują ze studentami Wydziału Instrumentalnego ich prezentację, która odbywa się na otwartym dla publiczności koncercie w ramach cyklu koncertów akademickich.

Centralną pozycję 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 sześć faz. Każda z nich jest tak samo ważna i silnie oddziałująca na ostateczny kształt kompozycji (na poziomie szczegółów oraz całości). Dotyczy to wyboru i określenia podstawowego, inicjalnego pomysłu, który chce się rozwinąć i poddać twórczej penetracji. Dotyczy to również pewnych, częstokroć abstrakcyjnych założeń, służących drażnieniu transcendentnych idei i przesłań, czy też prozaicznych, elementarnych lub substancjalnych wyborów materiałowych. Dotyczy uformowania źródeł dźwięku, które rozwinięte, stają się językiem muzycznym. Służy on konkretyzacji założonej koncepcji utworu, stworzeniu oryginalnego klimatu barwowego, indywidualnego kolorytu, a także ukształtowaniu jego niepowtarzalnej jakości. Dotyczy wreszcie ustalenia hierarchii komponentów, doboru odpowiedniego środowiska brzmieniowego, realizacji wizji przestrzennej i czaso-przestrzennej, aż po nadanie wyrazu i ekspresji.

Wieloletnie doświadczenia z muzyką elektroakustyczną doprowadziły mnie do wykształcenia własnego warsztatu kompozytorskiego. Mogłam go doskonalić

w profesjonalnych studiach w Polsce (akademickim Studio Muzyki Elektroakustycznej w Krakowie, czy Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie) oraz w poważnych ośrodkach muzyki komputerowej zagranicą, w których - jako stypendystka - realizowałam zamówione utwory. W EMS (*Elektronmusikstudion*) w Sztokholmie powstały *Pulsacje* na taśmę (1983), dla CECM (*Centrum pre elektroakustickú a computerovú hudbu*) w Bratysławie skomponowałam *U źródła* na taśmę (1990-91), a w trakcie pobytu w Lyon 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 na gruncie muzyki 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. Przykładowo, 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 kontrabas ulegał na żywo różnym przekształceniom: rozszczepieniu wysokości, powtórzeniom, odbiciom, nakładaniom, rozproszeniu w przestrzeni akustycznej etc. W ten sposób niezbyt skomplikowana jednogłosowa partia instrumentu stała się - poprzez nową, finezyjną oprawę barwową oraz wielowarstwową fakturę - tkanką gęstą i złożoną.

Z upływem czasu zaczęłam wprowadzać do partii instrumentalnych szeroki zasób środków barwowych, artykulacyjnych już na etapie pracy studyjnej, zarówno nagrywając materiały wstępne w studio, jak i wzbogacając koncertujące partie solowe. Na koncercie

dokonywa się wówczas głównie amplifikacji (wzmacniając słabo-brzmące rejestry, wydobywając niuanse i odcienie) oraz drobnych modyfikacji (np. rozszczepiając i uprzestrzeniając brzmienia, uwypuklając plany, wyostrzając kontrasty). To z kolei mieści się w kategorii interpretacji nazywanej przeze mnie ożywianiem. Takie podejście odnaleźć można w utworach: *Abamus* na wiolonczelę i warstwę elektroakustyczną (2003-2004), *SaxSpaCeS* na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną (2008-09) oraz *SaxInSpiro* na saksofony i warstwę elektroakustyczną (2011).

Bezценne 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 taśmie 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 spacjażacja już na zawsze pozostała w centrum mojej uwagi. Na przykład w oktofonicznej kompozycji elektroakustycznej *TaBaMa* (1997-98), w której prymarnym materiałem były dźwięki kontrabas, koncepcja przestrzenna stanowiła osnowę, punkt odniesienia, jeden z centralnych elementów formotwórczych. W trakcie realizacji starałam się oddać wrażenie wirtualnego kontrabasisty, poruszającego się w wymyślonym trójwymiarowym polu akustycznym. Równie ważną rolę element przestrzenny odegrał w utworach *Milczące asfodele* na flety, wiolonczelę i elektronikę (2006) oraz wspomnianym *SaxSpaCeS*. Znaczącym eksperymentem przestrzennym była 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.

W gatunkach muzyki elektroakustycznej, w których spotykają się partie instrumentalne i elektroakustyczne, poważnym i skomplikowanym zagadnieniem jest technika synchronizacyjna. Podczas wykonania bowiem istotne jest połączenie

zamrożonego na taśmie/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 odmienną wykonania, partię instrumentalną notowałam w sposób na tyle niedookreślony, aby instrumentalista mógł swobodnie dostosować ją do wyznaczonych w sekundach odcinków czasowych. Specyficzną odmianę *click*'u zastosowałam do synchronizacji w wiolonczelowym *Abamus* (2003-2004). Nagrałam go swoim głosem, ale jednostek czasowych nie odmierzałam mechanicznie, ale w tempie *rubato* - to przyspieszając, to zwalniając lub nawet zatrzymując się. W ten sposób sugerowałam tok narracji i moje własne odczuwanie ekspresji muzyki, co miało ukierunkować interpretację solisty. W ostatnim czasie 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 - jest postawiony 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 pod względem swojej zawartości i rangi artystycznej przyjąć rolę autentycznego partnera, którego istotność, ciężar gatunkowy stanowić ma - 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 stanowi zamkniętą i spójną całość muzyczną, jakby jeden z głosów faktury polifonicznej. Po dokonaniu drobnych modyfikacji może ona przeistoczyć się w autonomiczny utwór muzyczny, co częstokroć miało miejsce, np. w takich utworach na taśmę jak: wyróżniony na III Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej w Oslo *Mictlan* (1987), *TaBaMa* (1997-98) *Omrarchetto* (2003), czy *BisAkordaR* (2010).

Potencjał tkwiący w muzyce, także tej elektroakustycznej/komputerowej, jest niewyczerpany i podlega bezustannej ewolucji i wzbogacaniu, za czym trzeba starać się podążać i nadążać, pamiętając, 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 w pewnych tylko zakresach i czynnościach. Ważne decyzje i działania twórcze musi podejmować, wykonywać manualnie i świadomie kontrolować wyłącznie człowiek. Prawdziwie wartościowa twórczość nie może być - według mnie - sterowana przez komputer. Bowiem tylko kompozytor-artysta potrafi stworzyć niepowtarzalne dzieło sztuki.

Ujawnianie tajemnic własnego warsztatu i estetyki jest dla mnie krępujące. Niemniej postaram się w przybliżeniu zarysować istotne aspekty mojej postawy twórczej. Nadrzędną cechą jest podążanie do ideału jakim jest kunszt kompozytorski, pozwalający stworzyć muzykę o wysublimowanym pięknie brzmienia, wewnętrznej harmonii, a jednocześnie naturalną i spontaniczną. Jest to droga ciągłego poszukiwania, odkrywania, podejmowania ryzyka, których celem jest zamierzony rezultat artystyczny i ukształtowanie własnego świata wartości, a nie podążanie za nowinkami, tania popularność czy inne spektakularne korzyści. Źródłem takiej postawy są słowa Arnolda Schönberga, który na krytykę swojej nowatorskiej, aczkolwiek dyskredytowanej muzyki,

odpowiedział słowami: „To nie był mój wybór. Jestem zmuszany do tego przez wewnętrzną siłę, która jest silniejsza od rozsądku.” (Słowa pochodzą z filmu Larry Weisteina *My War Years. Arnold Schönberg*, Rhombus Media/ZDF 1992.)

Twórczość moja pozostaje w kręgu cyfrowej muzyki konkretnej, w której priorytetem jest klasyczny warsztat kompozytorski, uzupełniany i wzbogacany o środki komputerowe. Nawiązuję tym samym do prekursora muzyki elektroakustycznej Edgarda Varèse'a, który twierdził: "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." (E. Varèse *Wspomnienia i myśli*. Tłum. Zofia Jaremkó-Pytowska, „Res Facta”, nr 1 (1967), s. 8.)

Swoją stylistykę określam jako rozpięcie i korespondencję/dyskurs pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Tradycyjna - jak sądzę - jest moja 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 natomiast obejmuje bogaty zasób środków muzycznych i technicznych, jakie przyniosła rewolucja technologiczna. W dyskursie tym staram się wyciągnąć głębokie artystyczne konsekwencje z opozycji pomiędzy: racjonalizmem, empiryzmem i obiektywizmem a fantazją, zmysłowością i ekspresyjnością, a także łączyć wiedzę z technologią, odkrywać nowe obszary, dążąc do ideału jakim jest prawdziwe dzieło sztuki.

Do najważniejszych czynników wyróżniających moją muzykę zaliczam:

► Tworzenie nowych jakości bogatych w niuansy 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 wiele innych.

▶ Myślenie barwą, kolorem, odcieniem, służące uzyskaniu niepowtarzalnej subtelnej aury brzmieniowej. Inspiracji dostarczyły mi dokonania takich kompozytorów jak Debussy, Scelsi, Szalunek, Parmeggiani, Risset, Saariaho.

▶ Wieloaspektowe kształtowanie przestrzenności pod względem fakturalnym i akustycznym (topofonia, wielogłośnikowa dyfuzja i spacjałizacja zjawisk brzmieniowych). Formowanie przestrzeni stało się jednym z podstawowych komponentów dzieła.

▶ Ożywienie muzyki akuzmatycznej poprzez wizualizację, oprawę świetlną, nobilitację reżysera dźwięku do rangi artysty.

▶ Umożliwienie interpretacji warstwie elektroakustycznej, która w powszechnym mniemaniu podlega jedynie odtworzeniu. Dlatego w swoich kompozycjach szukam takich rozwiązań, aby wykonawca/reżyser dźwięku mógł każdorazowo wzbogacać wykonanie o indywidualny przekaz odczuć i emocji.

Moje działania twórcze mają służyć rzeczy najważniejszej, jaką jest przekaz treści, emocji, wyzwolenie przeżycia, poruszenie słuchacza. Wysublimowana symbolika i duchowość muzyki Oliviera Messiaena jest tutaj niedościgłym wzorem. Każdorazowo próbuję zmierzyć się z wyzwaniem, jakie stanowi wprowadzenie słuchacza w stan transcendencji przy użyciu jakże materialnego, realnego elektronicznego warsztatu kompozytorskiego.

Gemisatos na orkiestrę, solową partię komputerową, perkusję koncertującą i *live electronics*

Najważniejszym moim osiągnięciem ostatnich lat jest kompozycja *Gemisatos* przeznaczona na orkiestrę symfoniczną z rozbudowaną grupą instrumentów perkusyjnych oraz dwoma partiami solowymi o charakterze koncertującym: partią komputerowej warstwy elektroakustycznej oraz partią amplifikowanej perkusji I. Istotną rolę pełnią też działania *live electronics* realizowane przez reżyserów dźwięku. Utwór powstał na przełomie 2005 i 2006 roku, a bezpośrednim impulsem było zamówienie Związku

Kompozytorów Polskich związane z projektem "60 zamówień na 60-lecie ZKP" w ramach Programu Operacyjnego "Znaki Czasu". Prawykonanie odbyło się 15 października 2006 roku w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, podczas uroczystego "Koncertu Sześciu Premier" - finału obchodów Jubileuszu 60-lecia ZKP pod honorowym patronatem Kazimierza Ujazdowskiego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Retransmisja miała miejsce na antenie 2 Programu Polskiego Radia w kilka dni później. Prawykonania *Gemisatos* dokonała Orkiestra "Sinfonia Varsovia" pod dyrekcją Szymona Bywalca. 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.

Kompozycja ta reprezentowała muzykę polską na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów (Paryż, 2009), gdzie otrzymała prestiżową rekomendację. Zaowocowało to wielokrotnymi emisjami w światowych radiofoniach oraz w sieci Europejskiej Unii Radiowej, np. w Argentynie, Bułgarii, Hongkongu, Finlandii, Francji, Meksyku, Norwegii, Nowej Zelandii, Portugalii, Rosji, Hiszpanii, Szwecji (pełna lista znajduje się w dokumentacji, s.78).

W swoim *Raporcie z Paryża - Międzynarodowa Trybuna Kompozytorów 2009* („Ruch Muzyczny”, Rok LIII, 2009, nr 16/17) Andrzej Chłopecki pisał:

„Utworki 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. Dopelnia go operowanie przestrzenią, polegające na emisji brzmienia realizowanego przez głośniki, umieszczone wokół słuchaczy i nad nimi.”

Tytuł

Słowo *gemisatos* nie funkcjonuje w żadnym języku i nie ma znaczenia w sensie dosłownym; jest szyfrem jasnym i czytelnym tylko dla autorki. Neologizm GEMISATOS został skonstruowany w taki sposób, że jego człony, (będące jednocześnie śródtytułami poszczególnych części utworu) nachodzą na siebie dając łączne brzmienie tytułu. Ma to odzwierciedlenie na poziomie muzycznym, gdzie np. poszczególne sekwencje solowej partii komputerowej nawarstwiają się, zakładają na siebie, a także trzy główne części utworu w sensie tekstowym i ideowym nakładają się elizyjnie tworząc pełny kształt formalny: część I - GEmi, część II - MIsa, część III - 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. Aby uzyskać konsekwentną 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 zawiesznień 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. 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, w niej rezonuje, trwa poza, czy ponad czasem.

Forma *Gemisatos* buduje się zatem na dwóch poziomach. W poziomie formalnym, konstrukcyjnym, architektonicznym jest trzyczęściowa; w warstwie emocjonalno-dramaturgicznej - dwuczęściowa. 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: eksplozywnych impulsów energetycznych, kontrastowych pasm brzmieniowych, wyrafinowanych kolorystycznie plam barwowych i 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, tworząc 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 ogni, zwolnione tempo, zdecydowanie wycofana

dynamika, emocje skierowane do wewnątrz - mają w zamierzeniu stworzyć atmosferę zadumy, zasłuchania. Można wyróżnić trzy fazy. W pierwszej kolejne *quasi* łańcuchowe ogniwa posuwają się wolnym, ociężałym, nieprostoliniowym, 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 nieznane, symbolizując "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 koncertowej 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 poświęceniu zatrzymanej akcji instrumentalnej, ale brzmiącej na fermacie solowej partii komputerowej, powinno zrodzić się pytanie: "O co tu chodzi? Czy i ku czemu to zmierza?"

Odpowiedzi na to pytanie można szukać w następnej fazie, nazwanej *Chiarore* (blask, światło), wiążącej się z nowym światem dźwiękowym. Jego kwintesencją są wysokie

brzmienia połyskujące, metalizujące, mieniące się w jasnościach (partie perkusyjne), jakby impresjonistyczne faktury punktowe - rozedrgane, wibrujące, niestabilne wysokościowo w instrumentach 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 niejako klimat i rozpoczyna ostatnią fazę - *Dolente*. Pojawia się w niej partia solowa I perkusji, 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, gdyż zależało mi na zestawieniu pozornie nie powiązanych, obcych światów muzycznych. W ostatnich taktach dochodzi do swoistego rozjaśnienia tej nieco mrocznej, jakby zastygłej w oczekiwaniu, narracji utworu. Pojawiają się nowe instrumenty, których odmienną brzmieniową (piaskowe, metaliczne szmery i szumy powstające z potrząsania czterema marakasami i lastrą) zapowiada kolejną zmianę atmosfery utworu.

Po części o charakterze refleksyjnym następuje część III *SATOS*, która jest optymistyczna w wyrazie i nastroju. Pięciotaktowy wstęp prowadzi do pierwszej fazy - *Scherzando con anima*, opartej na pełnym werwy motywie *soggetto*. Składają się nań drobne, repetowane wartości rytmiczne, które będą przenikały całą fazę, posłużą też do prowadzenia *quasi* 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. Dzięki

ulotności i wirtuozowskiej lekkości motywów elektroakustycznych określam 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 albo erupcje wulkanicznego pyłu.

Tak rozedrgana faktura muzyczna, tętniąca mnogością wysokich punktów, tworzących coś na kształt chmur jest zupełnie nową jakością barwową o wręcz ekwilibrystycznym charakterze. Podchwycana jest ona i dopełniana przez pozostałe instrumenty orkiestry. Tremolandowej fakturze smyczków (*a punta d'arco*) odpowiadają podobne faktury w instrumentach dętych drewnianych (*burlesco, leggero, giocoso ad libitum*) i w perkusji. Ruchliwość i barwową połyskliwość podkreślają środki *live electronics*. Wrażenie powiększenia przestrzeni akustycznej i otoczenia dźwiękiem zgromadzonej publiczności, uzyskane w poprzedniej części, teraz zostaje po raz kolejny poszerzone. Wielokanałowa projekcja dźwięku odbywa się nie tylko w wymiarze poziomym - wokół audytorium, ale również z kolumn głośnikowych podwieszonych pod sufitem sali koncertowej 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, stanowiąc ważny element interpretacyjny wykonania. Uzależniona jest ona od wielkości i kształtu pomieszczenia, w którym utwór będzie wykonany.

Zakończenie pierwszej rozmigotanej, niepohamowanej czy wręcz "szalonej" przestrzennej 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, będącego jakby kontynuacją tego, który miał miejsce w części drugiej. Stwarza on wrażenie bardziej

uporządkowanego, idącego wspólnym krokiem w zbliżonym tempie. Spokojnie i zdecydowanie odbywa się formowanie potężniejszej kulminacji, porywającej cały zespół wykonawczy. Pochód ten 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 jakby 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 I części (*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 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 szczególnym (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 (np. filtrowanie, transpozycja, multiplikacje, 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 koncertującym zasadniczo wpływa na jakość utworu. Zatem

powinien on być znakomitym reżyserem dźwięku o temperamencie zbliżonym do wirtuoza instrumentalnego, bowiem jego funkcja urasta do rangi artysty dźwięku.

Komponując solową partię komputerową zastosowałam własne, oryginalne rozwiązanie, polegające na jej rozwarstwieniu i ułożeniu w sekwencje, które nie mają z góry założonych relacji czasowych i strettalnie (od 2 do 4) nakładają się na siebie. Tworzy to sytuację inną niż w utworach instrumentalnych z udziałem uprzednio nagranej (sztywnej) taśmy, umożliwia bowiem soliście-reżyserowi indywidualną, kreatywną interpretację oraz ułatwia elastyczną synchronizację z pozostałym aparatem wykonawczym.

Perkusja koncertująca

Partia perkusji koncertującej - na równi z solową partią komputerową - ma charakter partii solowej. Nieomal całe instrumentarium objęte jest mikrofonizacją, aby umożliwić manipulacje dynamiczno-przestrzenne, a także wyważyć proporcje pomiędzy dwoma koncertującymi solistami. Część efektów barwowych o krańcowo cichej dynamice, wymaga wyjątkowo starannej amplifikacji, dzięki czemu delikatne, eufoniczne zjawiska stają się pierwszoplanowe, a wyrafinowane, prawie niesłyszalne barwy perkusyjne mogą dotrzeć do słuchaczy z całą subtelnością. Tak jest w przypadku ulotnej i 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*). Glissandowana kantylena flexatonu (*solo cantabile improvisando*, stanowiące kulminację wyrazową części MISA) uzyskiwana przez pocieranie odpowiednio napiętej elastycznej płytki stalowej za pośrednictwem włosia smyczka, również wymaga udziału elektroniki. Kontrola wysokości tej kantyleny odbywa się za pomocą urządzenia elektronicznego, dzięki czemu partia flexatonu pozostaje we właściwej relacji harmoniczej z partią orkiestry, zachowując przy tym swój oryginalny 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 wzmożoną ruchliwość. Zjawiając się z różnych punktów (z przodu, z tyłu, z góry), kierunków (lewo, prawo) i odległości sali koncertowej współtworzą charakterystyczną dla tej części rozszerzoną wielowymiarową jakość przestrzenną. Główna kulminacja jest miejscem zderzenia/splotem idei całego utworu. O czasie i jakości wyrazowej jej rozładowania decydują przede wszystkim obydwaj soliści, którzy podtrzymując refleksyjną atmosferę niematerialnej rzeczywistości wygaszają napięcie aż do ostatecznego wyciszenia emocji.

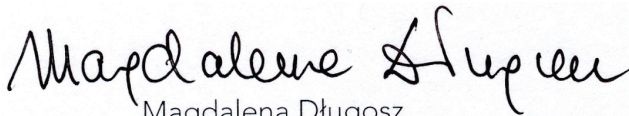
Partia *live electronics*

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. Zadaniem realizatorów dźwięku jest amplifikacja i nieznaczna modyfikacja brzmienia grup instrumentalnych, zgodnie ze wskazaniem w partyturze, a 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 ważny i 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 oraz 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.

Autoreferat pragnę zakończyć słowami Witolda Lutosławskiego, które wypowiedział w rozmowie z Ludwiką Malewską-Mostowicz ("Posłanie ze świata idealnego", archiwum.rp.pl, 12.02.1994, wyd.186, s.X1). Są mi bardzo bliskie, gdyż pozostają w zbieżności z moim własnym credo artystycznym.

"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 sztuki."


Magdalena Długosz