

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Barbara Okoń – Makowska

MYŚLENIE OBIEKTOWE
W REALIZACJI MUZYKI EKSPERYMENTALNEJ

Praca doktorska Wydział Reżyserii Dźwięku

Promotor – Andrzej Lupa, prof. UMFC

Warszawa 2009

Fragment

Zrealizowany przeze mnie w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia utwór Krzysztofa Knittla *Robak Zdobywca* jest dziełem szczególnym, zajmującym wybitną pozycję w całości dokonań nie tylko warszawskiego Studia, lecz także światowej muzyki elektronicznej lat 70. ubiegłego wieku. Stawiany jest obok takich klasycznych arcydzieł tego gatunku jak *Solitaire* Arne Nordheima czy *Mobile* Eugeniusza Rudnika. Utwór ten, wykonywany z sukcesami na najpoważniejszych festiwalach w kraju i na świecie jest w gruncie rzeczy podwójnym debiutem dwojga młodych wówczas ludzi w jednej z najważniejszych placówek polskiej awangardy kulturalnej drugiej połowy ubiegłego wieku, prowadzonej przez obdarzonego magnetyczną osobowością muzykologa Józefa Patkowskiego. Studio było wówczas niekwestionowanym centrum awangardy artystycznej i technologicznej w polskiej nowej muzyce; jego powstaniu i działalności patronowały postaci tej miary jak Zygmunt Mycielski, Witold Lutosławski, Michał Bristiger; projekt architektoniczny wnętrza Studia autorstwa Oskara Hansena sam w sobie był dziełem sztuki; tu wreszcie bywali i pracowali liczni kompozytorzy awangardy polskiej i światowej: Włodzimierz Kotoński, Andrzej Dobrowolski, Bogusław Schäffer, Franco Evangelisti, Francois Bernard Mâche, Arne Nordheim, Krzysztof Penderecki i wielu innych równie znanych. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia było nie tylko miejscem produkcji utworów muzyki „na taśmę”. Z racji swego usytuowania prowadziło również działalność antenową (opiniotwórcze *Horyzonty muzyki*), koncertową i badawczą (wdrażanie nowych technologii dźwiękowych). Józef Patkowski i jego zastępca, twórca koncepcji technicznej Studia, Krzysztof Szlifirski, byli cenionymi wykładowcami warszawskich wyższych uczelni; zasług tego ostatniego dla Wydziału Reżyserii Dźwięku nie trzeba chyba w tym miejscu przypominać. Zaproszenie do pracy w takiej placówce było ziszczeniem moich zawodowych marzeń, dla młodego zaś kompozytora nobilitacją i zaszczytem, dlatego też oboje przystąpiliśmy do realizacji projektu z niezwykłą starannością. Należy tu zauważyć, że zamówienie utworu, niezależnie od rangi zapraszanego kompozytora zawsze poprzedzone było przedstawieniem założeń twórczych Józefowi Patkowskiemu, zaś po zakończeniu prac dzieło prezentowano całemu zespołowi Studia, czemu nieraz towarzyszyły ożywione dyskusje dotyczące spraw estetycznych i technologicznych. Pozytywna ocena utworu otwierała przed nim możliwości wykonania na koncertach i w audycjach radiowych, zaś kompozytor mógł liczyć na dalsze zamówienia, również od współpracujących ze Studiem Eksperymentalnym PR placówek w Europie i USA. Opisuję tak obszernie warunki, w jakich powstawał *Robak Zdobywca*, gdyż właśnie to one spowodowały, że każdy z etapów pracy nad utworem był na bieżąco dokumentowany roboczymi partyturami, notatkami, rysunkami, tak kompozytora,

jak i moimi. Technologia pracy nad kompozycjami „na taśmę” narzucała konieczność budowania utworu poczynając od pojedynczych dźwięków i sekwencji poprzez warstwy do ostatecznego zgrania; wyjściowe i przejściowe materiały dźwiękowe na wniosek kompozytora i realizatora czasami archiwizowano z myślą o kolejnych wersjach – np. wielokanałowych. Tak się stało również z *Robakiem Zdobywcą*, którego wersja kwadrofoniczna powstała niespełna w rok po pierwotnej, stereofonicznej. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności w archiwum PR S.A. zachowały się materiały dźwiękowe, zaś w prywatnych zbiorach Krzysztofa Knittla i moich – liczne szkice i notatki ze wszystkich etapów realizacji utworu. Ta kompletna dokumentacja stanowi prawdziwą rzadkość i pozwala na dokładne prześledzenie całego procesu powstawania utworu, od koncepcji formalnej, poprzez wszystkie etapy realizacji; ukazuje konkretyzację pomysłów kompozytorskich, poszukiwanie ich najwłaściwszego przełożenia na dźwięki aż do sformowania ostatecznego kształtu brzmieniowego dzieła.

Opis taki i wynikająca z niego analiza roli reżyserii dźwięku w ostatecznej materializacji idei kompozytorskiej ma nie tylko walor dokumentacji pewnych zjawisk o charakterze historycznym, ale także dotyka ważnych aspektów współczesnej twórczości muzycznej, szczególnie w tych dziedzinach, w których końcowy produkt może istnieć tylko w postaci fonogramu. Myślę zatem, że warto się z tym zmierzyć.

Robak Zdobywca jest utworem wielorako powiązanim z wierszem *The Conqueror Worm* Edgara Allana Poe.¹⁸ Związki te, wyrażenie zmanifestowane w tytule dotyczą nie tylko inspiracji emocjonalną aurą i pesymistyczną wymową wiersza, lecz sięgają do samej formy dzieła, rozumianej jako układ pewnych wątków narracyjnych i obrazów poetyckich, których następstwo buduje określony przekaz semantyczny i emocjonalny. Próba przetłumaczenia tego „komunikatu” na język muzyki zaowocowała powstaniem utworu niezwykle ekspresyjnego, o dramatycznych, dobrze wyważonych formalnie kulminacjach i niezwykle wciągającej aurze dźwiękowej. Zgodnie z przyjętym w Studiu Eksperymentalnym PR trybem udzielania zamówień kompozytorskich, ubiegający się o takie zamówienie twórca musiał przedstawić koncepcję utworu Szefowi Studia. Odbywało się to na ogół w cztery oczy. Po wstępnej akceptacji, jeśli istniała taka potrzeba, do omówienia szczegółów technicznych i organizacyjnych zapraszani byli inni członkowie zespołu. Na tym etapie był też wyznaczany realizator jako partner kompozytora. Od tego momentu cały proces powstawania utworu zależał od współpracy tych dwóch osób. W przypadku *Robaka Zdobywcy* wstępne rozmowy z Józefem Patkowskim musiały mieć na tyle szczególny charakter, że zgodził się on na nagranie czytanego przez siebie w oryginale wiersza E. A. Poe i na późniejsze wykorzystanie tego nagrania w charakterze materiału dźwiękowego. Powodów, dla których Krzysztof Knittel o to poprosił było, jak sądzę, kilka. Biegła znajomość języka angielskiego i charakterystyczny timbre głosu Szefa

Studia nie były tu bez znaczenia, ale oprócz tych, nazwijmy je – racjonalnych powodów pojawił się dodatkowy, o znaczeniu właściwie magicznym: chęć zamknięcia w dziele skrawka fascynującej osobowości Józefa Patkowskiego, pod którego urokiem niewątpliwie kompozytor wówczas się znajdował. Za prawdopodobieństwem takiego motywu przemawiać może fakt, że fragmenty tego nagrania rzeczywiście zostały użyte jako komponent jednej z warstw, ale w tak odkształconej formie, że nieuprzedzony słuchacz nie ma szans ich zauważyć.

Obecność wiersza E. A. Poe w utworze, to nie tylko ukryte cytaty; przede wszystkim kompozycja ta jest wiernym przekładem narracji poetyckiej na przebieg muzyczny.

Krzysztof Knittel stworzył muzykę „o czymś”, programową; zgodnie ze swoją do dziś prezentowaną postawą, że muzyka jest medium komunikowania się między ludźmi, nie zaś wyłącznie uporządkowaną grą dźwięków.

Przystępując do pracy kompozytor sporządził bardzo dokładny plan realizacji, zawierający harmonogram kolejnych czynności, od nagrania materiałów dźwiękowych poczynając (rys. 5), przez kolejne zabiegi montażowe i przekształcenia w celu nadania wybranym elementom i ich sekwencjom odpowiedniej barwy, kształtu dynamicznego i walorów przestrzennych (rys. 6). Towarzyszyła temu również partytura opisowo – graficzna, będąca punktem wyjścia i odniesienia w pracach realizacyjnych.

Jak już wspominałam, Krzysztof Knittel jest również dyplomowanym reżyserem dźwięku, stąd potrafił zawrzeć w tych notatkach nie tylko idee muzyczne, ale i propozycje dotyczące technologii, tak w wymiarze ogólnym – decyzję o wyborze pewnego typu materiału dźwiękowego, rozpisanie sekwencji muzycznych na warstwy, swoistą „instrumentację” polegającą na budowaniu elementów kompozycji z wielu jednocześnie brzmiących dźwięków, jak i bardzo szczegółowym – rodzaju filtracji, pogłosu, poziomów sygnału itp.

Zalecenia te korygowano na bieżąco, tak jak cały plan kompozycji, co znajduje odbicie w zachowanej dokumentacji (rys. 8). Staranność w przygotowaniu do realizacji utworu była tak duża, że rozplanowano nawet ilości czasu przeznaczonego na poszczególne etapy produkcji oraz podział zadań realizatorskich między oboje uczestników tego procesu (rys. 10).

Taka dyscyplina ze strony kompozytora była w Studiu w owych czasach czymś niezwykłym, ale kierownictwu placówki dawała gwarancję, że dwójka debiutantów ma szansę poradzić sobie z ambitnym zamierzeniem.

Przytaczam te szczegóły natury produkcyjnej, ponieważ dobrze oddają tę stronę osobowości twórczej Krzysztofa Knittla, która odpowiada za to, że wszelkie jego działania artystyczne, nawet te noszące znamiona spontanicznej improwizacji, są dogłębnie i precyzyjnie przemyślane. Jego modelowe podejście do tworzenia w studiu dało mi znakomitą okazję do nabycia cennego doświadczenia zawodowego, które później mogłam wykorzystać w innych, nie tak już uporządkowanych przez kompozytorów produkcjach. Przyglądając się zachowanej dokumentacji spostrzec

możemy, że kompozytor budował strukturę dźwiękową utworu z pewnych modułów, wyodrębnionych w początkowej fazie pozyskiwania materiału dźwiękowego. Już na tym etapie, przy nagraniu materiału instrumentalnego, mieliśmy do czynienia z zakomponowanymi strukturami; nie były to anonimowe dźwięki skrzypiec, czy puzonu, ale motywy melodyczne, dźwięki o określonym przebiegu dynamicznym, charakterystycznej barwie i artykulacji, przebiegi zrytmizowane - jednym słowem elementy zorganizowane wewnętrznie pod względem muzycznym. Były one następnie przekształcane na wiele sposobów (montaż, filtrowanie, korekcja, obwiednia dynamiczna, transpozycja, pogłos itp.) a następnie łączone w większe całości o jednorodnym charakterze wyrazowym. Miały one z góry określoną funkcję w utworze, co często przejawiało się w nadawanych im nazwach, zaczerpniętych z odpowiedniej partii wiersza (marionetki, gad, anioły) i stanowiąc rodzaj dźwiękowego obrazu-znaku ulegały dalszym modyfikacjom, zanim uzyskały postać, w jakiej istnieją w ostatecznej wersji utworu. Takie operowanie materiałem muzycznym to najczystszy przykład obiektowego myślenia. Wprawdzie najmniejsze wytworzone obiekty można bez wątpienia traktować jako przedmioty muzyczne w schaefferowskim znaczeniu, ale trudno byłoby za takie uznać rozległe w czasie skomplikowane sekwencje jak „groza” „gad” czy „marionetki”. Natomiast elastyczne z natury pojęcie obiektu dźwiękowego dobrze te twory opisuje; fakt, że kompozytor budował utwór z całości wydzielonych funkcjonalnie (miejsce w utworze) i technologicznie (typ przekształceń) narzucił w trakcie realizacji myślenie obiektowe, a to, że nie używaliśmy wówczas takiej terminologii w niczym nie zmienia samej istoty rzeczy. Warto zauważyć, że w trakcie tej pracy zaistniały wszystkie elementy konieczne dla efektywnej współpracy kompozytora z wykonawcą – klarowny plan utworu, komunikatywny dla obu stron język opisujący dźwięki i operacje technologiczne, bazujący na wspólnej płaszczyźnie przygotowania do pracy w studiu, posługiwanie się systemem graficznych notatek przybliżających wyobrażenie mających powstać struktur dźwiękowych (rys. 11).

Graficzny zapis towarzyszył całemu procesowi realizacji, aż do etapu finalnego zgrania utworu z sześciu stereofonicznych warstw, gdzie dla potrzeb tego zgrania została sporządzona partytura łącząca zapis symboliczny ze słownym (rys. 12).

Realizacja utworu była pracą niezwykle intensywną, trwała 3 tygodnie i zakończyła się szczęśliwie w przeddzień prawykonania, które odbyło się 18 marca 1976 roku (rys. 13).

2.4. PRZYKŁAD REALIZACJI – SEKWENCJA „GAD”

Forma utworu *Robak Zdobywca* jest, jak już wspominałam, wiernym odwzorowaniem formy wiersza (rys. 4) i w zamyśle kompozytora składać się miała z pięciu sekwencji. Były one przyporządkowane kolejnym strofom, a za podstawową inspirację w każdej z nich posłużyły wybrane, wyraziste słowa i zwroty (noc, marionetki, stubarwny dramat, groza, gad). W trakcie realizacji

pełniły one funkcję roboczych nazw obiektów dźwiękowych – pojedynczych zdarzeń, przedmiotów dźwiękowych oraz ich sekwencji. Jedną z takich sekwencji, odpowiadającą czwartej strofie wiersza nazwana została „Gad”. Na podstawie zachowanej dokumentacji, a także zarchiwizowanych materiałów dźwiękowych prześledzić można kolejne etapy realizacji.

Najpierw, na podstawie wstępnej partytury (rys. 8) z nagranych wcześniej materiałów dźwiękowych (np. głosu czytającego tekst wiersza – CD2, ścieżka 1, dźwięków syntezatora SYNTHI AKS – ścieżka 2), zostały stworzone – przy użyciu rozlicznych metod przekształcania – obiekty dźwiękowe pełniące rolę analogiczną do partii instrumentalnych w kompozycji orkiestrowej (strzały, głos-obwiednia – ścieżka 3, grzechotka – ścieżka 4). Te przebiegi, same w sobie zakomponowane, albo zostały zaadresowane do konkretnej sekwencji (strzały – tylko w sekwencji „Gad”), albo występują w różnych miejscach utworu (grzechotka), funkcjonując na zasadzie leitmotiwu. Pamiętać bowiem należy, że nie tylko układ formalny – w sensie rozplanowania całości utworu – jest analogiczny do struktury wiersza, ale nawet poszczególne słowa, wyrażenia i obrazy poetyckie mają swoje odpowiedniki w przebiegach dźwiękowych. Dwuminutowa sekwencja „Gad” jest ostatnią kulminacją utworu, potężnym crescendo budowanym nie tylko zmianą głośności, lecz również zagęszczaniem faktury i wzbogacaniem barwy osiągniętym przez sukcesywne wprowadzanie coraz agresywniej brzmiących elementów (ścieżki 6 i 7) na tle niskiego, leżącego, dźwięku (ścieżka 5) o fluktuującej wysokości. W trakcie realizacji poszczególnych obiektów – tak składowych, jak i całej sekwencji, Krzysztof Knittel przykładął dużą wagę do spraw zakomponowania przestrzeni (rys. 8). Dotyczyło to zarówno statycznego rozmieszczania zdarzeń dźwiękowych w imaginacyjnej przestrzeni obrazu słuchowego (ścieżka 6) jak i ruchu (np. grzechotka – ścieżka 4). Sam przedstawiony w tej sekwencji „gad” miał sprawiać, zgodnie z treścią wiersza, wrażenie powolnego i nieuchronnego zbliżania się, a później odchodzenia. Groźny i odrażający twór miał przesuwać się z lewej strony na prawą przed uszami poruszonego słuchacza. Przemyślane operowanie barwą, głośnością i rytmem, a także precyzyjne operowanie sztucznym pogłosem i konsekwentne zagospodarowanie panoramy pozwoliło ten efekt osiągnąć (ścieżka 8).

Zachowane materiały wykazują, jak pracochłonna była realizacja takich utworów; dzięki notatkom można także prześledzić podział pracy, łącznie z takimi szczegółami, jak dyspozycje, kto którą warstwę ma kontrolować w trakcie zgrania. Jest tu wiele informacji na temat sposobów modyfikacji dźwięków: oprócz klasycznych środków, takich jak filtrowanie, pogłosowanie, montaż, technika pętli, transpozycja, pojawiają się całkiem w owym czasie awangardowe elementy techniki sterowania napięciowego, jak choćby nakładanie obwiedni mowy na wcześniej zgraną bogatą strukturę dźwiękową (ścieżka 3). Zauważyć też można skłonność kompozytora do wykorzystywania dźwięków w pewnym sensie skrajnych, sięgających granic percepcji (bardzo cichych lub bardzo agresywnych),

granic estetycznych (dźwięki prowokacyjnie nieprzyjemne, brzydkie, ułomne) a także technologicznych – celowe odkształcanie dźwięków przesterowaniem, wykorzystywanie szumów, zakłóceń i przypadkowych odgłosów aparatury jako pełnoprawnego materiału. Tendencje te znajdują wyraz w kolejnych utworach Krzysztofa Knittla i do dziś stanowią jeden z wyróżników jego kompozytorskiego stylu.