

Muzyka, którą tu prezentuję pod wspólnym mianem muzyki audiowizualnej, opiera się na szczególnego rodzaju idei kompozycyjnej. Tego typu utwory audiowizualne nie mają jeszcze osobnej nazwy, lecz mimo to wyraźnie oddzielają się od innej muzyki. Oddzielają się tak ze względu na czas i sytuację, w której powstają, jak i ze względu na gatunek, który tworzą. Ze względu na czas: bo kompozycje te mogły powstać dopiero po roku 1960; sytuację: bo powstały w opozycji do twórców konwencjonalnych w obsadzie /mimo pewnych nowych rozwiązań/; na gatunek: bo wykraczają poza rodzaje muzyki instrumentalnej, wokalne czy tzw. muzyki na taśmę. Wprowadzam dla nich specjalny nowy termin: m u z y k a a k c j i, muzyka działania w muzyce, muzyka działania wobec muzyki, dalej jeszcze: muzyka działania przeciw muzyce.

Zastanówmy się, jak możemy działać przeciw muzyce. Jest kilka wyjść: uprawiać coś innego niż muzykę, np. poezję, malarstwo, filozofię itd. - byłaby to zatem NIE-muzyka; uprawiać coś, co by przeciwstawiało się najbardziej nużącym konwencjom i kanonom - byłaby to zatem ANTY-muzyka; wreszcie uprawiać taki rodzaj sztuki, o którym by nie można było powiedzieć, czy jest to jeszcze muzyka, czy już nie - byłaby to META-muzyka /tu przypominam, że przedrostek "meta" oznacza nie tylko "pomiędzy", ale i "po, potem, później", a więc w naszym wypadku: muzyka pomiędzy muzyką a czymś innym, ale także muzyka, która dopiero potem, później może być zalegalizowana, uznana za "również możliwą"/; a nawet jeszcze inaczej: uprawiać rodzaj sztuki, o której wiemy, że jest to sztuka, a którą potem możemy uznać za m u z y k ę, którą możemy interpretować jako muzykę - byłaby to więc TRANS-muzyka.

Elementy niemuzyczne, antymuzyczne, metamuzyczne i transmuzyczne składają się na nowy rodzaj muzyki, którą ze względu na jej dotychczasowy charakter możemy nazwać **m u z y k ą d z i a ł a - n i a**, muzyką akcji. Tu trzeba od razu podkreślić, że jakkolwiek akcja stanowi integralną część tego rodzaju muzyki, to bardziej chodzi nam tu o działanie **k o m p o z y t o r a** niż wykonawców. Przede wszystkim kim jest kompozytor zajmujący się muzyką akcji, muzyką działania? Na pewno nie jest to ktoś, kto uznaje siebie za "dalszy ciąg" tego, co było. W sztuce nie zawsze można ograniczać się do kontynuacji. Żebym mógł kontynuować muzykę, którą inni przede mną pisali, musiałbym się czuć spokrewniony z nimi, musiałbym się czuć w tym wypadku jakoś z "tymi innymi" związany - tego jednak nie mógłbym o sobie powiedzieć. Istnieją różne typy twórczości, różne typy twórców: jeden marzy o pozycji, jaką mieli jego wielcy poprzednicy, drugi nie widzi w tym żadnego uroku /problem artysty i rzemieślnika; artysta chce zacząć wszystko od nowa, rzemieślnik czuje się przynależny do cechu, chce być najlepszy nie wobec siebie, lecz w swoim rzemiośle.../.

W sztuce wszelki układ rzeczy jest pozorny, nieprawdziwy, a dla samego twórcy - nieistotny. Czymże bowiem - wróćmy do tego - jest komponowanie? Jest to na pewno zajęcie koncentryczne - we wszystkich swoich wymiarach - ułożone wokół dzieła, które interesuje najpierw samego kompozytora /jest jasne, że on jest pierwszym krytykiem swojego dzieła/. Aby ono powstało, muszą być zniesione wszelkie ramy, kanony, przywiązania, opory, zastrzeżenia i znaki zapytania. Oczywiście w każdym utworze zawarty jest pewien element polemiczny - tak to mogą przynajmniej inni rozumieć - zawsze jednak w czasie powstawania dzieła ważne jest ono samo. Podkreślam to dlatego, że komponujący muzykę akcji musi się umieć poddać przede wszystkim w e w n ę t r z n e m u naciskowi twórczemu, nie naciskowi konwencji czy czegokolwiek z zewnątrz /tzw. zewnętrzna inspiracja może wzbogacać ducha, ale nie może wzbogacić samej muzyki - to zresztą osobny temat/.

Kompozytor może działać w dowolny sposób, w dowolnym zakresie, w dowolnej intencji - jeśli tylko ma na celu sztukę. Jeśli jego cel jest celem artystycznym, a środki mogą być rozumiane tylko jako środki artystyczne, to wartość artystyczna tego, co robi, objawi się innym szybko i łatwo, bo przecież nawet najtwardszy oportunistą i najzagorzalszy konserwatysta zrozumie, że muzyka, którą mu się przedstawia, jest muzyką, bo czymże innym /środki muzyczne prowadzą się do muzyki, są poza muzyką nieszkodliwe, są więc - święte.../. To właśnie w tym celu tak brzydko, bo negatywnie, nazywam muzykę akcji /jeszcze do niedawna "A-muzyka" czy "ANTY-muzyka" oznaczały coś bardzo ujemnego, oznaczały kres kompozytora, jeżeli "coś takiego" uprawia, nie jest kompozytorem! - mówiono, czas pokazał, że nie ma nic smutniejszego, niż być tylko kompozytorem - właśnie dzisiaj, kiedy pełnoprawne utwory muzyczne mogą być wytworem maszyn/.

Muzyka akcji opiera się na dwu zasadniczych elementach: na elemencie audytywnym, słuchowym i na elemencie wizualnym, wzrokowym. Są to twory AUDIO-WIZUALNE. Aby sobie dokładniej zdać sprawę z tego, czym jest audiowizualność, spróbujmy ją przedstawić jako przeciwstawienie muzyki elektronicznej, muzyki "napisanej" na taśmie, odbieranej wyłącznie audytywnie, słuchowo, skoncentrowanej na zjawiskach wyłącznie dźwiękowych, autonomicznie muzycznych. W przeciwieństwie do muzyki elektronicznej, którą możemy w pełni odbierać nie patrząc na nic /bo nie ma na co: dwie kolumny głośnikowe przedstawiają się martwo i tylko niemądre przyzwyczajenie każe nam przy słuchaniu muzyki elektronicznej czasem na nie spoglądać/, muzyka audiowizualna wymaga i słuchania, i patrzenia, zarówno widzenia, jak i słyszenia. Co więcej, obie te formy kontaktu z dziełem są razem, nierozłącznym koniecznym warunkiem właściwego odbioru kompozycji muzycznej. W praktyce odbiorczej słyszenie i widzenie będzie się mogło stale wymieniać, tworząc dwa równoległe komponenty odbioru. Tu trzeba dodać, że percepcja /odbiór/ w muzyce audiowizualnej nie musi się opierać na jednoczesnym słyszeniu i widzeniu, że chodzi tu raczej o stałą możliwość kontaktu odbiorczego w obu tych zakresach /tzw. pełne odbieranie wrażeń audytywnych i wizualnych nie jest pożądane ze względu na znużenie, jakie następuje przy tak wielkim zaangażowaniu zmysłów/.

A więc w trakcie percepcji może być dokonywany wybór: odbiorca sam reguluje wrażenia słuchowe i wzrokowe niejako w zależności od właściwości samej muzyki audiowizualnej, ale także niejako nakładając na skomponowany przez autora utwór swoją własną "wersję" odbiorczą. Łatwo się domyślić, jak bardzo wzbogaca się utwór jak bardzo w tej sytuacji staje się on wielopłaszczyznowy, wieloznaczny, co w muzyce jest bardzo wartościowe /muzyka jest tym bogatsza, im więcej ma znaczeń; jednoznaczność jest celowa np. w teatrze społecznym, w reportażu fotograficznym itd.; sztuka muzyczna ma wyższego rzędu semantykę i nie trzeba jej tego odbierać, redukując ją do prostej "demagogii"/.

Kompozycje tego typu wprojektowują się - jak zwykle się to określać - w świadomość odbiorczą perceptora niezależnie od tego, co same wnoszą. Jest to - jak zaznaczyłem - możliwe dzięki zastosowaniu struktur NIEJEDNOZNACZNYCH, poliwalentnych, które zawierają spory margines nieokreśloności informacyjnej; dzięki temu mogą być przejmowane jako materiał do - oczywiście niezupełnie dowolnego - interpretowania. W naszym wypadku - w wypadku muzyki akcji - muzyka "nie znaczy" muzyki, znaczy coś więcej.

Muzyka audiowizualna - nasz punkt wyjścia w komponowaniu muzyki akcji - nie chce sugerować asocjacji /robiono to dużo wcześniej/, lecz stawia sobie za zadanie d y s p o n o w a n i e szczególnego rodzaju interwałami zachodzącymi pomiędzy tym, co widziane, a tym, co słyszane. Aby sobie to wyraźnie przedstawić, wyobraźmy sobie dwie formy prezentacji jakiejś struktury muzycznej: jedną z nich mielibyśmy zanotowaną na taśmie filmowej /a więc wyłącznie wzrokowo odbieranej/, drugą na taśmie magnetofonowej /a więc wyłącznie w odbiorze słuchowym/. Obie te formy są dla nas ekwiwalentne, dotyczą przecież tego samego zjawiska, ale do jednej z nich jesteśmy przyzwyczajeni /słuchając na taśmie muzyki, możemy ją sobie łatwo przedstawić w żywej prezentacji wizualnej, możemy ją łatwiej "zobaczyć"/, druga natomiast tworzy coś - chciałoby się powiedzieć - niezupełnego, fałszywego /polega to na tym, że w ^{tym} wypadku dosłownie b r a k u j e nam dźwięku, który widzimy - tego już nie możemy niczym uzupełnić/. Fakt, że w odbiorze czysto audytywnym m o ż e m y stosunkowo łatwo dopowiedzieć to, co wizualne, a na odwrót w odbiorze czysto wizualnym trudno jest nam dotworzyć ekwiwalent słuchowy tego, co niemo widzimy, tworzy bardzo niedogodną n i e r ó w n o ś ć pomiędzy oboma komponentami.

Tę nierówność muzyka audiowizualna stara się pokryć narzuconą zasadą ekwiwalencji słuchowo-wzrokowej. Sprzyjać tej trudnej, bo sztucznej, ekwiwalencji można tylko w ten sposób, że stronie wizualnej przyda się więcej niż dotąd wagi! Oczywiście nie będzie to znaczyło, że teraz strona wizualna jest ważniejsza od słuchowej. Tego osiągnąć niepodobna, bo przecież każdy wątek wizualny, wychodząc od wątku muzycznego, musi na nim się opierać. Ale istnieje możliwość posłużenia się materiałem tak dalekim od tworzywa muzycznego, że wizualna prezencja staje się naprawdę równoważnym elementem całości /można tego dokonać BEZPOŚREDNIO, stosując niekonwencjonalnie tekst literacki, słowo, wartości fonetyczne wyizolowane od kontekstu muzycznego itp. środki/.

Przejdźmy do istoty m u z y k i a k c j i. Przede wszystkim zastanówmy się, czym jest tu sam materiał muzyczny. Materiał muzyczny jest tu tylko s ł o w n i c t w e m, zasobem mediów koniecznych do przekazywania treści muzycznych, bynajmniej - to ważne! - do nich samych niesprowadzalnych. Nawet tam, gdzie zapis muzyczny wskazywałby na ścisłą dyspozycję materiałową, nie materiał jest ważny, lecz to, co on przynosi w sensie możliwości zbudowania na nim akcji. /Dlatego celem nie może tu być partytura; przeciwnie, jest ona tylko środkiem, tworzywem pośredniczącym; dlatego też nie należy jej w tym rodzaju muzyki przypisywać znaczenia ZAPISU; i zauważmy, że nie trzeba jej komponować dokładnie, precyzyjnie, przeciwnie, im bardziej płynny będzie zapis, im bardziej trudna czytelność, im bardziej nieokreślony materiał, tym bardziej muzyka zyska na upragnionej przez nas w tym gatunku wieloznaczności./

Zadaniem muzyki akcji nie jest przekazywanie wypowiedzi czysto muzycznych, lecz przekazywanie wypowiedzi artystycznych w szerszym pojęciu tego słowa. Udział elementu NIE-muzycznego jest tu traktowany nie jako dodatek do muzyki, lecz jako równoważna z muzyką forma wypowiedzi. Korzystając z mediów niemuzycznych, możemy dzięki nim wzbogacić muzykę w nieznane dotąd wartości. /Zauważmy, że tego problemu nie był w stanie uwzględnić w muzyce nawet teatr muzyczny, gdyż w tym wypadku muzyka podporządkowywała się zazwyczaj zaplanowanej dramaturgii całości./ Muzyka i jeszcze coś w i-e-
c e j- tak można by określić program muzyki akcji.

Szczegółowo: jak się ją komponuje? Ponieważ nie jest to forma, trudno o tym ogólnie mówić, o wiele lepiej byłoby przystąpić - po kilku próbach - do konkretnych zadań kompozycyjnych w tym zakresie, co można i n d y w i d u a l n i e ustalić. To, co w słowie wprowadzającym mógłbym na ten temat powiedzieć, streszczaliby się do kilku punktów /niektóre z nich staną się po tym, co powiedziałem, zupełnie jasne/.

Punktem wyjścia w kompozycji musi być stan zerowy. Nie można muzyki tworzyć w oparciu o dotychczasową muzykę, ponieważ właśnie tego mamy unikać. Biały papier i czysta /ale podbudowana silnym impulsem twórczym/ intencja tworzenia - nic więcej. Końcowy rezultat kompozycji nie może być przewidziany, można go sobie tylko nagiąć wyobrazić /mam się spotkać z człowiekiem, ale nie wiem, jak będzie wyglądał itd./.

Każda muzyka rozgrywa się w czasie, a więc i ta: ale kolejność jej elementów przebiegu powinna być - jak najdłużej - otwarta. W tym celu zamiast partytur stosować należy zestawienia mediów, katalogi środków, diagramy, grafy, otwarte kody itd. - wszystko inne, tylko nie jednoznaczny zapis poziomy. Z mediów powinno się móc ułożyć nie jeden utwór, ale całe zeszyty, co mówię, całe biblioteki utworów /przykładem Non stop z roku 1960/.

Media m u z y k i a k c j i tworzą coś w rodzaju repertuaru środków. Obok pojedynczych dźwięków, obok akordów i motywów o nie-określonej strukturze można posługiwać się materiałem słów, wartości fonicznych, afektów, gestu, gry aktorskiej /żywej i mimicznej/, krótkich akcji /bez szerszego znaczenia, tzn. bez możliwości rozumienia ich jako "sensu" całości/, urwanych epizodów, nawet zajęć codziennych, wybuchu i zaniku zainteresowania przebiegiem muzyki /wykonawcy zdolni są tworzyć całe skale takich mediów/, a dalej można się posługiwać wszystkim tym, co wynika z dyspozycji i z ich interpretacji /jeżeli muszę coś zagrać z grafu, którego nie znam, to motyw muzyczny, jaki mi się nasunie - jakkolwiek nie będzie go w zapisie - w y n i k n i e z zapisu - tak jak ze wszystkim w muzyce akcji/.

Żadnej umowy, żadnych ograniczeń: czas trwania, jego wypełnienie /tzn. intensywność muzyki akcji/, obsada, role przejmowane przez wykonawców - wszystko to powinno być jak najdłużej otwarte, do dysponowania, kiedy nadejdzie właściwy moment. W realizacji należy niekiedy przyjmować metodę synektyczną: realizować muzykę akcji bez związku, "związki" pojawią się same - w czasie realizacji muzyki.

A s p e k t y e k s p r e s y j n e na sopran i flet /maj 1963/
jedyńy w tym zbiorze utwór dla dwóch tylko wykonawców. Audiowizual-
ne jest tu przede wszystkim sama przestrzenność: obie wykonawczy-
nie /w tym utworze wymagany jest udział flecistki/ przechodzą
z różnych punktów wykonawczych w inne, to zbliżając się do siebie,
to oddalając /odległości pomiędzy sopranem a fletem podane są w nu-
tach/. W tym wypadku wykonanie estradowe może być zaledwie tolero-
wane jako j e s z c z e m o ż l i w e /oczywiście przy zachowa-
niu dystansów choćby umniejszonych/, natomiast idealne byłoby
/i tak wyglądało prawykonanie utworu/ rozrzucenie po widowni kilku
podiów, podwyższeń, na których wykonawczynie pojawiały się w posz-
czególnych częściach utworu. Obie partie są w tym wypadku równo-
rzędne: nie wolno dopuścić do tego, by mogło się wydawać, iż flet
"towarzyszy" sopranowi.

K w a r t e t dla dwu pianistów i dwu dowolnych wykonawców /styczeń 1965/, znany z wykonania jako K w a r t e t 2 + 2, realizują dwaj pianiści /pianoforte I i pianoforte II/ oraz dwaj dowolni muzycy lub aktorzy /dotychczasowe wykonania dwu dowolnych głosów: wiolonczela i sopran, sopran i aktor, flet i skrzypce, skrzypce i wiolonczela/. Poniższe komentarze dotyczą wersji na flet i skrzypce, oczywiście w wypadku występowania w utworze głosu wokalnego lub aktora uwagi poniższe należy odpowiednio rozwinąć. Zacząć w dowolnym miejscu głosu /Kwartet nie ma partytury i składa się jedynie z głosów/. W realizacji prawykonania proponowałem następujące rozwiązanie, które tu podaję jako próbne: zaczyna fortepian I, gra około minuty, potem wchodzi II fortepian, flet, a po jakimś czasie skrzypce; zakończenie: w podobnej postaci, tzn. kończy fortepian I niemal sam /przy minimalnym towarzyszeniu pozostałych instrumentów/.

A40 s. 20

Pewien procent muzyki - to "emotywografy", rysunki, które należy rozumieć bardzo indywidualnie, jako materiał specyficzny; pewien procent muzyki - to obiekty nie identyfikowane, zaledwie domyslnie; należy je traktować jako sugestie pewnych konstrukcji muzycznych; dalszy procent - to tekst mówiony; można mówić, krzyczeć, zawodzić, wyć, płakać, zawsze jednak powinna się za tym kryć jakaś "treść" emocjonalna; dalszy procent muzyki - to akcje ruchowo-dźwiękowe, pewne czynności przy instrumencie, które nie należą do grania, a które dają efekt dźwiękowy /np. rozłożenie fletu i zadęcie na jego części, strojenie skrzypiec, oczywiście bardzo swoiste, niezwykle zamykanie klapy fortepianu, tłumienie jego strun nietypowymi przedmiotami, a nawet przestrajanie ich itd./; i wreszcie tekst muzyczny "ściszony"; tu oczywiście operujemy wartościami przybliżonymi. Fortepian I gra niemal wyłącznie na strunach, fortepian II na strunach i w małym procencie na klawiaturze, flet gra w dolnych rejestrach /w górnym wyjątkowo/, dużo efektów w typie uderzeń klapkami, tonów szmerowych, frullata, glissand na 1/8 tona, szybkich vibrat o dużej amplitudzie etc., skrzypce z reguły pizzicato, nerwowe glissanda jednym palcem, saltata na wszystkich strunach bardzo szybko, bardzo szybkie glissanda w górę lub w dół etc. - w sumie: unikać gry tradycyjnej, "normalnej"!

Kwartet 2+2 należy grać tylko w "transie" - o ile to możliwe - całkowitym. W Kwartecie musi być zachowana zasada niepowtarzalności dźwięków i efektów; w momencie uświadomienia sobie "powtarzania się" muzyki należy grę przerwać i kontynuować ją dopiero wówczas, gdy pojawi się możliwość grania jej "z innego miejsca". Czas trwania utworu zależny jest od wersji. Krótka wersja: 4-6 minut, średnia wersja 7-15 minut, długa wersja 18-239 minut.

A40 s.22

24

P r z e s ł a n i e na wiolonczelę i dwa fortepiany powstało na jesieni 1965 r. Jest to właściwie utwór na wiolonczelę solo, w którym oba fortepiany tylko inicjują muzykę. Obaj pianiści wykonują partię z grafu według wskazówek umieszczonych w głosie, skandując bardzo wolno motto Gwidona z Arezzo: Musicorum et cantorum magna est distantia: isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Wiolonczela wchodzi na pierwszą sylabę tekstu, który jest rozdzielony pomiędzy obydwu pianistów; po ukończeniu tekstu /skownego i muzycznego/ wiolonczela gra solo.

Przesłanie wymaga kilku drobnych komentarzy realizacyjnych. Obaj pianiści grają na fortepianach spreparowanych, mocno stłumionych /tylko niektóre dźwięki nie są tłumione/, mówiąc tekst mezzoforte na tle gry bardzo ściszonej /tylko pod koniec obu partii fortepianowych na słowie musica można podnieść dynamiczny poziom całości: słowo musica - krzyczeć, tekst nutowy grać ostrym dźwiękiem/. Wiolonczelista powinien grać swoją partię coraz bardziej niezależnie od quasi-kameralnego punktu wyjścia, przechodząc kolejno do wskazanych czynności /zasada ogólna: eliminować jakiegokolwiek powtórzenia motywów/.

M u z y k a w i z u a l n a dla pięciu wykonawców, skomponowana na wiosnę 1966 r., składa się z osiemnastu krótkich scen następujących po sobie bezpośrednio. Wykonawcami są: wiolonczelista, pianista i trzech aktorzy. Kompozycja jest napisana w postaci pięciu głosów, niejednoznacznie określających charakter poszczególnych scen. W tej kompozycji przestrzeń muzyczna powinna być potraktowana jako przestrzeń z zespolenia dwu miejsc wykonawczych estrady, na której znajdują się instrumenty i muzycy, oraz kilka wybiegów dla aktorów, wybiegów bardzo łatwo widocznych dla większości widzów; z tyłu estrady muszą być drzwi do wychodzenia i wchodzenia, o ile to możliwe, niepostrzeżonego. Ważne jest wszystko: jak aktorzy są ubrani, jak zachowują się, jak mówią. Całość nie powinna być w swoim przebiegu domyślna.

A40 s. 25

27

W Muzyce wizualnej należy traktować scenariusz autora tylko jako punkt wyjścia do swobodnej gry. Muzyki nie należy demonstrować, powinno się ją grać tak naturalnie, jak dokonuje się inne naturalne czynności. Odbiorca tej muzyki nie powinien odczuwać wrażenia "kreacji" utworu, lecz przeciwnie, wrażenie swobodnego zajścia na scenie, w którym biorą udział obaj muzycy. Dopiero w scenach zbiorowych może się pojawić - lecz nie musi - gra zespołowa muzyków i aktorów. Aktorzy powinni koncentrować się na własnych akcjach, traktując głosy zaledwie jako dyspozycje kolejności akcji. Dla spotęgowania wrażenia wizualnego wskazane jest zwalnianie niektórych akcji aż do czterokrotnie wolniejszego tempa. Czas trwania kompozycji: wersja wyjściowa - 6-8 minut, wersja długa - 11-19 minut.

A40s.26

28

K w a r t e t S G składa się wyłącznie ze znaków, które bądź to odpowiadają realnym, historycznym twórcom muzycznym, bądź nawiązują do nowszej technologii instrumentalnej, bądź wreszcie mają na celu pobudzenie wyobraźni wykonawcy do osiągania nowych ujęć. Znaki te /signs, graphic - stąd tytuł/ mogą być interpretowane dowolnie, zawsze jednak zgodnie ze swoim zwyczajowym znaczeniem, więc nie bez pewnej "odpowiedniości". W wypadku gdy treść znaku nie odpowiada aktualnie zachodzącemu procesowi kształtowania muzyki oraz w wypadku gdy dany znak odpowiedniemu instrumentalistcie niewiele mówi, może on być pominięty.

Forma całości Kwartetu SG składa się z ujęć otwartych /prostokątne formy/, w których synchronizacja nie ma żadnego znaczenia, oraz z form zamkniętych /formy nieprostokątne/, w których synchronizacja pojawia się jako element stosunkowo ważny /wtedy należy się kierować współgraniem/. Grają cztery instrumenty dowolne. Instrumenty oznaczone są numerami - I, II, III i IV - i mogą być dobierane dowolnie /a także w wykonaniach wymieniane/, w zasadzie jednak ideałem są różne barwy. Muzykę należy realizować skupiając się każdorazowo na danym znaku. Czas trwania realizacji danego znaku czy zespołu znaków powinna być widocznie i słyszalnie niezależny od procesu muzycznego w innych instrumentach /taki jest punkt wyjścia, o współgraniu i współzależnościach - poniżej/: w tym kwartecie każdy gra dla siebie, tyle tylko, że instrumentalisci występują razem. W partiach prostokątnych niezależność ta powinna być posunięta do maksimum, w pozostałych partiach zdarzają się konieczności absolutnej synchronizacji pomiędzy instrumentami /przerywane kreski wskazują na jednoczesność tylko w danym punkcie przebiegu; jednoczesność ta powinna być i widzialna, i słyszalna/.

audible
vibrata

Ważną i zupełnie inną niż dotąd rolę w Kwartecie SG spełniać ma dynamika. Jest ona w zasadzie zupełnie dowolna, powinna się jednak opierać na zależnościach pomiędzy parami instrumentów /pary instrumentów: I i III, II i IV. W momencie, kiedy instrument danej pary prezentuje jakiś ważny proces, drugi instrument danej pary "interweniuje", odbierając pierwszemu jego nadrzędność. W ten sposób całość będzie jednak miała charakter kameralny, mimo iż każdy instrumentalista ma się w tym utworze zawsze za jedynego. Grać tylko w największym skupieniu, bez zespołowych przygotowań, które w tej sytuacji i tak nie na wiele by się przydały. Bardzo starannie należy natomiast przygotować same media instrumentalne, które nie powinny się pokrywać z mediami prezentowanymi w innych utworach, jeśli koncert wiąże się z wykonaniem innych jeszcze utworów. Co do samych mediów: nie ich jakość i "efektowność" jest tu ważna, lecz ich odrębność.

Zasada ogólna: każdy podobny znak w głosie Kwartetu SG wymaga transpozycji /na inną wysokość, na coraz inny wymiar rytmiczny, artykulacyjny itp./, wszystkim znakom ujętym w jednym zespole znaków należy nadać wspólny charakter, motywowany generalnie jakąś jedną zasadniczą intencją /np. próbą uzyskania wyjątkowego napięcia, stałym wsłuchiwaniem się w brzmienia, tłumieniem itp./. Zasadzie niegrania wszystkich znaków powinna towarzyszyć zasada mechanicznego grania po sobie większości znaków /nieco podobnie jak się czyta na przykład słownik/ - oczywiście w ich różnych odmianach. Odległości pomiędzy instrumentami: jak najmniejsze, a jednocześnie pomiędzy instrumentami stanowiącymi pary stosunkowo duże /autonomia nie do pogodzenia, ale intencje kompozytora można w jakiś jeszcze inny sposób interpretować/.
Czas trwania całości: dowolny /minimum 12 minut, maksimum I - 59 minut, maksimum II - 121 minut/.

F r a g m e n t dla 2 aktorów i wiolonczelisty /wrzesień 1968/
prezentuje jeszcze inną odmianę muzyki audiowizualnej. W tym utworze pojawia się - po raz pierwszy - tekst autora, skomponowany w ciągu jednego dnia /w środę, 18 września/ w postaci niemal identycznej z ostatecznym kształtem kompozycji. Tekstowi temu nie należy przypisywać jakichś większych znaczeń, jest to - od razu w wersji dialogowej - wewnętrznie usłyszana swoistego rodzaju wizja sceniczna, rozgrywana przez dwóch ludzi, którzy dopiero jako wykonawcy na estradzie prezentują się jako aktorzy. Punktem wyjścia była tu sytuacja następująca: gra wiolonczelista, ale... nie jest na estradzie sam, bo oto pojawiają się dwaj inni członkowie tria i z swoich głosów czytają - nie muzykę, lecz dialogi. Ten układ rzeczy należy w wykonaniu zachowywać; jest to autentyczne trio kameralne, złożone z wiolonczelisty i 2 aktorów, którzy powinni mieć swoje pulpity, ustawione nieco z przodu i nieco poniżej wiolonczelisty; ten ostatni jest jakby bezradny, choć optycznie góruje nad pozostałymi /gra na wysokim postumencie/.

Całość Fragmentu rozgrywa się w mikrosceenkach oznaczonych kolejnymi literami, które notabene odpowiadają imionom obu aktorów, imionom wciąż zmienianym - jak zmieniają się sytuacje i wymowa poszczególnych scenek. Nie należy tych dialogowych mikroscenek traktować po aktorsku, przeciwnie, należy je prezentować zwyczajnie, tylko niekiedy przechodząc w ton refleksyjny /litera M czy litera P/. Wiolonczelista ma w swoim głosie podane niektóre litery, które powinien - krzyżąc czy szepcząc, jak zechce - podpowiadać aktorom, nie przerywając swojej gry, aby kompozycja nie uległa przesadnemu wydłużeniu. W tym utworze potrzebne są umiar i elegancja, zwyczajność prezentacji tekstu nałożona na niecodziennność "tak grającego" tria.

Partia wiolonczelowa Fragmentu zanotowana jest skrótownym, stenograficznym pismem. Jednoczesność różnych form dźwiękowych ma na celu podkreślenie zmienności materiałowej: wiolonczelista ma dość czasu na przemyślane łączenie nawet przeciwstawnych sobie kombinacji realizacyjnych, gra bowiem bez przerwy. Dotychczasowe doświadczenia realizacyjne wykazały, że wiolonczelista musi w jakimś stopniu współgrać z aktorami: przynajmniej w kilku zasadniczych punktach: a. podając im niektóre wejścia, b. przechodząc przy kwestiach dialogowych do ściszenia i c. zachowując się w grze wyjątkowo ostrożnie w tych miejscach, w których dialogi się kończą, w których słuchacz ma pełne prawo dowiedzieć się, jakie jest zakończenie dialogu. Naturalnie, wiolonczelista ma działać niepostrzeżenie, jakby odgradzony ścianą obcości od obu aktorów /o czym informuje nas w kilku miejscach sam tekst/. Gra wiolonczelisty powinna tylko w kilku miejscach zdradzać wysoki poziom wyszkolenia wirtuozowskiego, na ogół pożądana jest gra niespokojna, nerwowa, ciężka, "wysilająca się na wirtuozostwo", muzykalna, ale nie konwencjonalna; gra skupiona i nie pozbawiona znamion napięcia.

S y n e c t i c s na trzy głosy powstały na wiosnę 1970 r. jako dalszy utwór dużego cyklu utworów graficznych, rozpoczętego kompozycją *Non-stop* na fortepian. W ciągu dziesięciu lat dzielących oba utwory muzyka, a z nią muzyka graficzna, przeszła różne koleje. Założeniem *Synectics* jest zakończenie wielkiego procesu oddalania się muzyki od ścisłego zapisu w kierunku zapisu umownego, przybliżonego. Dokładniejszy komentarz do tego utworu wyjaśnia, w jakim stopniu możliwe było oddalenie się od pierwszych modeli muzyki graficznej nie tylko w samym zapisie, ale w bardziej dla kompozycji istotnym praktycznym modelu realizacyjnym.

Synectics składają się z trzech odrębnych głosów. W każdym głosie mamy pewną - dość dużą - ilość prostokątów i kwadratów. W każdym z nich mieści się materiał muzyczny rozrzucony po całej przestrzeni bez kolejności, bez jakiegokolwiek porządku. Materiałem muzycznym są znaki graficzne i litery. Każdy znak czy literę będziemy określali jako element muzyczny.

Zarówno elementy muzyczne w ramach prostokątów czy kwadratów, jak i same prostokąty i kwadraty w ramach jednego głosu należy traktować w dowolnym uporządkowaniu. Czytanie tekstu powinno przebiegać po linii krzywej, wciąż zmieniającej swój kierunek. W ten sposób - elementy specjalnie w tym celu przemieszane - będą czytane według zasady najbliższego sąsiedowania, nie będzie to jednak kolejność rozmyślna. Poszczególne elementy nie mogą być nigdy grane pojedynczo. W zależności od skali możliwości instrumentu /czy wykonawcy/ można się posługiwać tylko jednoczesnym zestawieniem dwu lub więcej elementów.

Poszczególne elementy należy ujmować według sugestii graficznej znaku lub litery. W głosach dysponujemy znakami różnymi: od sugestywnie muzycznych aż po bardzo odległe od zwyczajowej notacji muzycznej. Należy tu zastosować zasadę następującą: im bardziej dany znak jest odległy od konwencjonalnej notacji muzycznej, tym ściślej należy go traktować; natomiast znaki przypominające ściśły tekst muzyczny należy rozumieć w sensie szeroko traktowanych wartości aproksymatywnych /np. dwie nuty szesnastkowe, jedna niższa, druga wyższa: interwału, który dzieli obie nuty, nie należy traktować proporcjowo, lecz dowolnie, zachowując tylko jego kierunek/. Pod poszczególne litery można wstawiać konkretne formy dźwiękowe; należy wówczas trzymać się zasady adekwatności symbolu literowego oraz wybranego przez wykonawcę obiektu dźwiękowego. W ten sposób litery - znaki najbardziej nie-muzyczne - stanowiąc będą w utworze serię wątków najściślej ustalonych.

Poszczególne elementy pokazują tylko materiał muzyczny, nie mówią natomiast nic o pauzach dzielących poszczególne zestawienia elementów. Mogą one być bardzo krótkie, niemal niedostrzegalne, lub bardzo długie, przesadnie długie nawet. Należy wyzbyc się przykrej w słuchaniu muzyki graficznej "zasady" dzielenia całości na segmenty, przerywane "wciąż podobnymi" pauzami. Proces muzyczny, z czegokolwiek by się składał, nie może być odbierany jako proces mechaniczny. Realizacja musi się opierać na zasadzie niedomyślności dalszego ciągu. Wykonanie utworu musi być z natury rzeczy /w naszym wypadku: swobody olbrzymiej ilości znaków i liter/ fragmentaryczne. Właściwie nie wolno nam chcieć grać wszystkiego. Wykonawca dysponuje potężną ilością elementów, ale powinien się skoncentrować na wybranej ilości prostokątów i kwadratów. Każda próba utworu powinna być oparta na innej serii prostokątów i kwadratów, tak aby utwór przejawiał się w wykonaniu jako przygotowany tylko w materii realizacyjnej samej idei. Należy grać zawsze z głosu, nie z pamięci /co byłoby sprzeczne z podstawową zasadą działania w tym utworze/.

---Synectics napisane są dla trzech dowolnych wykonawców /należy tu dodać, że pojedynczy głos może służyć większej ilości wykonawców; w ten sposób obok wersji na trzy fortepiany czy na trio smyczkowe, dla trzech aktorów czy dla trzech różnych wykonawców istnieć mogą wersje np. na trzy kwartety smyczkowe, na 12 = 4 x 3 głosów wokalnych, a nawet na trzy duże grupy instrumentalne/. Tymi wykonawcami mogą być instrumentalisci, bo według skali ich możliwości utwór ten został napisany, ale też mogą brać udział w realizacji tego utworu również wokaliści czy aktorzy.

W realizacji całości najważniejszą zasadą jest niezależność głosów. Synektyka jest jedną z najbardziej ambitnych współczesnych prób stworzenia rozbudowanego sposobu pracy twórczej. Jej twórca W.J.J. Gordon posłużył się w rozwiązywaniu autentycznych zadań twórczych praktyką, której podstawę stanowił pogląd, że twórczość opiera się na łączeniu istniejących już przedtem elementów w nowe całości. Ów proces łączenia wcześniej już istniejących elementów w nowe całości nie zamyka się bynajmniej w prostej czynności nakładania i zestawiania wiedzy i informacji. Najbardziej fundamentalne elementy pracy twórczej pozornie nie mają nic z sobą wspólnego, dlatego w dotychczasowej praktyce twórczej ich łączenie nie było nigdy dostatecznie świadome. Zastanawiając się nad tokiem autentycznej twórczości, należy odszukać i zidentyfikować procesy i stany psychiczne, które przyczyniają się do rzeczywistych postępów w pracy twórczej, a mając pewne informacje o ich charakterze, należy pokażać się o metody świadomego wywoływania stanów psychicznych odpowiadających pracy twórczej, by spotęgować jej efektywność. Twórczość polega na łączeniu elementów pozornie nic nie mających z sobą wspólnego, stąd też o wiele ważniejsza niż skuteczne praktycznie i pseudocelowe rozwiązania problemów twórczych wydaje się swobodna gra skojarzeń i najzupełniej elastyczna forma myślenia, dzięki którym twórca uzyskuje wgląd w materiał dotąd dla niego niedostępny.

A405.40

K o n t r a k t dla trzech wykonawców /styczeń 1971/ składa się z sześciu bezpośrednio po sobie następujących scen. Wykonawcy: sopran, związany wykonawczo z "łżejszą" muzyką, wiolonczela serio oraz perkusja jazzowa /drummer/. Kontrakt składa się z trzech głosów, bez partytury, jednakże z uwzględnieniem jednoczesnego przebiegania poszczególnych scen. Od realizatorów wymagana jest staranność w przestrzennym rozegraniu utworu, we wzajemnych kontaktach, które muszą wynikać z drobnych umów pomiędzy wykonawcami /stąd tytuł utworu Kontrakt/, w realizacji pewnej ilości szczegółów, na których, jak to wynika z materiału nutowego, kompozytorowi szczególnie zależy, natomiast w materiale muzycznym mogą istnieć spore odchylenia wynikające z indywidualnego rozumienia tekstu. Część materiału napisana jest w postaci nutowej, część - w postaci grafów, które należy traktować również jako tekst muzyczny, jak gdyby to była notacja ścisła.

A405.41

Kontraktu nie należy traktować "scenicznie". Jest to muzyka typowo audiowizualna, przeznaczona do śledzenia audytywnie i wizualnie niemal równoległe, przy czym warstwa muzyczna ma tu wspierać warstwę wizualną, która - ogólnie biorąc - w utworze dominuje. Materiał trzech głosów zawiera tylko wyjściowe dyspozycje, które można w wykonaniu rozszerzać i uzupełniać innymi jeszcze interpretacyjnymi dyspozycjami, ponieważ jest to muzyka otwarta: zarówno w tym, jak ją mamy rozumieć, jak i w swoim rozwoju wewnętrznym, determinowanym i ograniczonym tylko przez specyficzną obsadę. Wykonawcy powinni się zatrzymywać dłużej na tych fragmentach utworu, o których wiedzą, że stanowią "obraz", tkankę wizualną, zatrzymywaną dzięki jednolitości "sceny".

Wykonawcami - pierwszymi na ogół wykonawcami - muzyki audiowizualnej byli z reguły członkowie zespołu MW-2. Dziś trudno byłoby ustalić, kto czemu nadał styl wykonawczy: czy muzyka wykonawcom, czy wykonawcy realizowanej przez siebie muzyce. Na pewno wpływy musiały być - wzajemne. Większość utworów wiąże się dla mnie z muzykami zespołu MW-2, ale przecież inni wykonawcy również bardzo sprawnie realizowali pewne utwory. Dlatego też identyfikacja wykonania z konkretnymi realizatorami nie jest potrzebna, zresztą obowiązująca we wspomnianym zespole wymiennność realizatorów stworzyła w tym zakresie doskonałe warunki dla otwartości realizacyjnej. W niektórych utworach wykonawcy są niezidentyfikowani, dowolni, wobec czego utwór rozszerza się poza granice konwencjonalnie pojmowanej obsady.

Problemy estetyki realizacyjnej. Każdy realizator przystępuje do wykonania, posiadając już nie tylko umiejętności techniczne, ale również własne ideały estetyczne, na które kompozytor muzyki audiowizualnej jest zdany. Powstaje pytanie, w jakim stopniu można część utworu, jakąś partię utworu, powierzyć muzykowi, który ma zupełnie inny pogląd estetyczny, który - być może - swoją estetyką potrafi nawet zaszkodzić kompozytorowi, realizując w muzyce jakieś własne idee, nie mające - być może - nic wspólnego z tym, co sam autor chciałby w utworze odnaleźć. Odpowiedź jest prosta: oddając realizatorowi do wykonania swój utwór, autor przestaje być - jak dotąd - jego właścicielem, staje się odpowiedzialny co prawda za wszystko, co może się jego utworowi przydarzyć, lecz bynajmniej nie za to, co już leży w zasięgu odpowiedzialności samego wykonawcy. Jest jasne, że należy przewidywać różne rezultaty realizacyjne, ale oczywiście niepodobna przewidzieć wszystkiego. Tu rzecz się ma nieco podobnie jak z dziełem dramatycznym, którego realizacja w reżyserii czy inscenizacja nie leży już w zasięgu odpowiedzialności autora. Mimo to szereg konwencji realizacyjnych wynika z wzajemnego uzgodnienia pomiędzy autorem a wykonawcami.

A405.44

Problem udziału wykonawcy w realizacji utworu. Każdy wykonawca ma do spełnienia w utworze jakąś określoną rolę. W wypadku ścisłej dyspozycji udział wykonawcy jest prosty: ma on po prostu grać to, co jest napisane. Ale zdarza się, że wykonawca ma do dyspozycji materiał, który może bardzo indywidualnie rozumieć. Wówczas jego udział może być również bardzo różny - w skali od biernego współudziału aż po przejęcie funkcji wiodącej w czasie trwania całego utworu lub w jego fragmentach. W ramach tej szerokiej skali może wykonawca - rozumiejąc utwór indywidualnie - zachować różnego rodzaju dystans wobec utworu oraz wobec innych wykonawców. Bardzo udane są te fragmenty, w których wykonawca pojedynczo bardzo wyraźnie **d e c y d u j e s i ę** na unikanie przejęcia jakiegokolwiek roli w utworze, z że natomiast są takie przypadki, które dowodzą, że wykonawca nie umie "znaleźć się" w kompozycji.

Wielokrotne wykonania tych samych utworów w przybliżonej obsadzie realizacyjnej skłaniają do następujących refleksji: istnieje możliwość wytwarzania pewnych ogólnych zasad postępowania, w których obrębie każde wykonanie może być dowolnie ujęte, a które jednak w sumie tworzą rodzaj stylu realizacyjnego. I tak np. w Kwartecie 2 + 2 wykonawcy preferowali przez jakiś czas realizację na bardzo małej przestrzeni, przy czym pianiści posuwali się nawet do tego, iż grali na jednym fortepianie /wspólnie lub na zmianę/. W bezpośredniej bliskości z otwartym fortepianem znajdowali się dwaj pozostali wykonawcy, wskutek czego mogły się zdarzyć w odbiorze utworu elementy gry trudne do przypisania konkretnemu wykonawcy. Ten sposób realizacji utworu wytwarza jeszcze jedną potrzebną w muzyce audiowizualnej prawidłowość: nawet w najbardziej zróżnicowanej materii słyszało się /i widziało/ homogeniczność wynikłą z jednorodnej lokacji przestrzennej. I na odwrót, tam gdzie w grę wchodzi przestrzenność, szerokie rozmieszczenie wykonawców, czynnikiem organizującym stawa się z kolei nadrzędność przestrzennie rozmieszczonej muzyki nad samym materiałem /typowy przykład Kwarte
SG/.

Pytanie, kto może być wykonawcą muzyki audiowizualnej, kto może brać w niej rzeczywisty, twórczy udział. Od wykonawców muzyki audiowizualnej wymaga się szeregu kwalifikacji, które w konwencjonalnym wykonawstwie tradycyjnego repertuaru nie były konieczne. Istnieje szereg fałszywych opinii na temat twórczej roli wykonawcy w improwizowanym utworze. Tu należy wyjaśnić, że muzyka audiowizualna nie ma nic wspólnego z improwizacją, że co więcej, improwizacja p r z e c z y zasadom realizacyjnym w muzyce audiowizualnej. Punktem wyjścia bowiem nie jest schemat, na którym można improwizować, lecz pewnego rodzaju program sytuacyjny, który musi być najpierw dobrze pojęty, później - równie dobrze przetworzony w żywo wykonanym utworze. Dysponując nie tylko muzykami, ale również nie-muzykami, chcąc nie tyle wzbogacić muzykę w nowe elementy /np. aktorskie/, ile pozwolić dojść do głosu różnym ujęciom wykonawczym. Aby to sobie uzmysłwić, spróbujmy pomyśleć, że wykonawcami utworu audiowizualnego byłiby tylko muzycy o tradycyjnym wykształceniu, o estradowych nawykach. Z całą pewnością żadna idea audiowizualna nie mogłaby być zaprezentowana ani w części za pomocą tak zestawionego aparatu wykonawczego. Dopiero wciągnięte do współudziału inne, nie czysto muzyczne konwencje realizacyjne pozwalają na rozszerzenie wykonywanej muzyki na sferę rzeczywistej muzyki audiowizualnej.

W sztuce współczesnej ważnym elementem jest interpretacja. Przez interpretację rozumieć nie konwencjonalną sztukę odtwarzania, polegającą na reprodukcji, lecz raczej sposób rozumienia tekstu muzycznego, który jeśli jest otwarty, wyzwala szerokie pole dla indywidualnego wnikania w tekst muzyczny, dla odrębnego wybierania w nim tego, co realizujący utwór wykonawca potrafi wydobyć. W ten sposób pominięta zostaje wierność interpretacji - w utworach otwartych jest ona zresztą niemożliwa lub niemal niemożliwa - a jej miejsce zajmuje zmienne w różnych okresach rozumienie muzyki. W ten sposób pierwsze wykonanie tej muzyki nie stanowi modelu dla dalszych możliwych wykonania, stanowi - przeciwnie - zaledwie tylko jeden wariant z ogromu ogólnych możliwości. Idea ta jest przeciwstawna idei wiernej interpretacji, jednoznacznie ujmującej tekst muzyczny dla zachowania, czy raczej dla ustalenia jej historycznej autentyczności. Proponowana przeze mnie forma rozumienia muzyki przesuwając utwór wzdłuż czasu, pozwalając mu nabierać w zależności od czasowego punktu interpretacji /rozumienia/ walorów różnych, wieloznacznych, a nawet przeciwstawnych. Już pierwsze wykonania takich utworów, jak Kwartet 2 + 2 czy Kwartet SG, realizowane przez zespoły o różnych doświadczeniach, dały możliwość porównania przekonującego o tym, że w ramach tej samej idei wyjściowej możliwe są różne, miejscami nawet przeciwstawne rozwiązania interpretacyjne.

Proponowanemu typowi muzyki można zarzucić, że jest zanadto zależniony od wykonawców. Istnieje nawet utarty pogląd, że w podobnych wypadkach wykonawca staje się sam twórcą. Trudno o większe nieporozumienie. Dopóki bierzemy za punkt wyjścia konkretny tekst muzyczny, dopóty nie możemy mówić o totalnej swobodzie, jaką rzekomo ma dysponować wykonawca. Już sam fakt, że wykonawca musi brać za punkt wyjścia tekst kompozytora, eliminuje z jego gry potężny zakres środków, którymi w innych wypadkach mógł dysponować. Teksty wieloznaczne stwarzają co prawda możliwości różnego rozumienia określonych znaków, ale ogólna suma możliwych interpretacyjnych odpowiedników jest i tak w y b o r e m, przez co utwór - przy całej szerokości mediów wykonawczych - zamyka się w granicach na tyle wyraźnych, że możemy mówić o kompozycji.

Muzyka audiowizualna wymaga skupienia się na problemach artykulacji czasowej. Przez artykulację czasową rozumiem taki sposób pojmowania czasu, według którego dają się odróżnić miejsca, o większej ważności od miejsc o małej czy wręcz nikłej ważności. Mamy więc w każdym punkcie ogólnego procesu kształtowania muzyki jeden ważny niejasny moment: nigdy nie wiemy, czy to, co zachodzi w muzyce, prowadzi do miejsca o jakiejś większej doniosłości, czy też właśnie odwrotnie, neutralizuje i osłabia to, co mogłoby stać się bardziej ważne. W żadnym punkcie usłyszanej muzyki odbiorca nie może się absolutnie domyślać dalszego jej przebiegu. Na tym autorowi zależy może najbardziej, jako że wszelka domysłność byłaby tu nie na miejscu, podobnie jak wszelka jednoznaczność /dlatego muzyka audiowizualna **m u s i** się opierać na kilku wykonawcach, a nie na jednym, że dopiero parę lub kilka osób może tworzyć podstawy tak ważnej dla muzyki **w i e l o z n a c z n o ś c i** jej przebiegu/. Z całą pewnością bardziej wieloznaczne będą te utwory czy te fragmenty utworu, które dopuszczają spory margines dowolnych akcji wykonawców, akcji wykraczających poza konwencje kameralnego muzykowania. Obowiązuje tu zasada następująca: im bardziej wspólna jest obsada utworu /np. w wypadku kwartetów/, tym bardziej niekonwencjonalna musi być zasada "wspólnego" muzykowania: muzycy nie grają wówczas razem - zaledwie występują razem, a to jest różnica /oczywiście mam tu na myśli ogólną sytuację: w konkretnych utworach zdarzają się przypadki celowego wspólnego muzykowania, o czym szczegółowo w innych punktach komentarza/.

W muzyce audiowizualnej ważne jest miejsce, w którym się ją realizuje. Z całą pewnością estrada koncertowa jest tylko z konieczności tolerowana jako miejsce wynikające z tradycji, z naszego przyzwyczajenia słuchania muzyki w przestrzennym układzie "widownia - estrada". Niektóre realizacje utworów dokonywane były w warunkach już nie standardowych, lecz specjalnie wytworzonych, bardziej zresztą adaptowanych do sytuacji niż rozmyślnie komponowanych /koszty!/. Audytorium otaczające wykonawców półkolem choćby, jeśli już o kole nie może być mowy, audytorium przemieszane nieco z wykonawcami, wreszcie - bo i takie wykonania odbywały się - audytorium usytuowane z różnych stron i na różnych poziomach wobec wykonawców - takie audytorium bardziej zbliża się do ideału zamierzonego przez kompozytora. Oczywiście w kontakcie tradycyjnym "widownia - estrada" widz może zobaczyć "wszystko", nie to jest jednak ważne: o wiele ważniejsze jest, żeby oglądając choćby częściowo realizowany utwór, był on w stanie niejako wniknąć w materię audiowizualną od wewnątrz /nawet kosztem nieogarnięcia całości/. W tym punkcie przesuwamy się w stronę estetyki zdarzenia, które przez samą swoją strukturę i tworzącą się w tej okoliczności niespodziankę nie pozwala uczestnikowi zobaczyć rzeczy w całości. Słuchacz i widz zarazem otrzymuje w muzyce audiowizualnej informację częściową, bo taka jest natura kontaktu pomiędzy dziełem a odbiorcą w tym wypadku. Niedostatki w obejmowaniu całości jako całości /w tej sytuacji zresztą dla nikogo nie istniejącej/ rekompensowane są przez bardziej niż dotąd bezpośredni udział w odbiorze muzyki.

A40.51

53

We wszystkich utworach - jak powiedziano - ważną rolę odgrywa przestrzeń, w której się one rozgrywają. Każdy utwór z osobna został pod tym względem skomentowany, tu mogę tylko wskazać na ogólną zasadę działania wykonawców w przestrzeni: odległości pomiędzy poszczególnymi wykonawcami są istotnymi parametrami realizacyjnymi dzieł muzycznych. Fakt, że w Kwartecie 2 + 2, mimo iż mamy tu dwóch pianistów, wszystko rozgrywa się na minimalnej przestrzeni dwu metrów kwadratowych, że w wypadku Aspektów ekspresyjnych sopran i flet zmieniają wciąż miejsce oraz odległość pomiędzy sobą, że we Fragmencie obaj aktorzy siedzą na wzór kameralistów blisko wiolonczelisty, że w Synectics i w Muzyce wizualnej lokacja wykonawców może być o wiele ważniejsza niż materiał, którym dysponują - dowodzi, iż p r z e s - t r z e ń wykonawcza jest brana pod uwagę nie jako miejsce wykonywania muzyki, lecz jako zbiór punktów lokacyjnych, traktowanych przez kompozytora na wzór siatki możliwości, na którą naniesione są jako komponenty muzyczne konkretne żądania, mające swoje pokrycie w wizualnej realizacji poszczególnych kompozycji muzycznych.

Realizacja utworów pomyślana jest w ten sposób, że w każdym momencie mogą zajść ewenementy bynajmniej nieprzewidywalne przez rozwój samej kompozycji /tak, że na przykład możliwe jest dołączenie się nowego utworu jeszcze w trakcie wykonywania poprzedniego/. Tu chciałbym jeszcze wskazać na otwartość w każdym punkcie prezentowanej muzyki, na możliwość wejścia z nieprzewidzianą akcją /oczywiście - jeśli na to pozwala materiał muzyczny - także w obrębie jednego utworu/. Rzecz jasna, obie otwartości należy rozumieć w sensie dowolności. Sama kolejność zdarzeń w ramach utworów o ciągłej progresji tych zdarzeń /typowy przykład: Aspekty ekspresyjne czy Fragment/ powinna być planowo zachowana, a wszelkie odstępstwa od niej - jeśli w realizacjach miało by się ich w ogóle dopuszczać - gruntownie umotywowane /np. koniecznością zmiany instrumentu, przeniesienia akcji na inny teren itp./. Muzyka audio-wizualna, którą tu prezentuję, odbierana jest co prawda i słuchowo, i wzrokowo, nie należy tego jednak rozumieć jako bezwzględnej, totalnej konieczności w konkretnej realizacji.

Inaczej: należy ową audiowizualną muzykę wykonywać w zakresie obu form odbioru, natomiast nie należy traktować czynnika audiowizualności jako realizacyjnie bezwzględnie obowiązującego. /Złym przykładem prezentacji programu jako całości byłoby układanie, inscenizowanie czy reżyserowanie całości jako widowiska; przeciwnie, należy zachować "muzyczność" wykonania jako punkt wyjścia realizacji i nie szukać rozwiązań tam, gdzie ich nie ma lub gdzie idea kompozycji na to nie wskazuje./ Należy pamiętać, że wszystkie formy przedstawienia muzyki przyjęte tu przez autora odnoszą się do samej muzyki /musica ipse/ i mają za zadanie umożliwić ujście w muzyce "czegoś więcej", ale przecież nie za cenę odejścia od niej lub za cenę przymierzania jej do czegoś, co poza nią samą wykracza. W realizacji należy zachować czystość muzykowania /nawet za pomocą materiału wykraczającego poza muzykę/; wszędzie powinno się wyczuwać ideały muzycznej kameralistyki, zespołowego muzykowania, które każe wykonawcom zajmować się przede wszystkim tym, co robią, natomiast wrażenia pozostawić słuchaczom i widzom. Jest to warunek konieczny nie tylko dla utworów zbliżonych do czystej muzyki, ale i tych kompozycji, które obejmują już nie znane dotąd muzyce media.

Ogólne zasady dotyczące sposobu rozumienia notacji graficznej:

1. każdy znak stanowi organiczną część muzyki i może być potraktowany jako element osobny lub w powiązaniu z innym znakiem, ze znakiem sąsiednim;
2. obowiązuje tylko kolejność najogólniejsza; w ramach kwadratu czy prostokąta poszczególne znaki mogą być odczytywane w dowolny sposób, w zależności od przyzwyczajień czy intencji wykonawców;
3. grafy przypominające nuty należy traktować jako wartości przybliżone, pozostałe można rozumieć dowolnie, zawsze jednak należy określonym znakom przyporządkowywać podobną treść realizacyjną;
4. grafy o bardzo swobodnej, płynnej strukturze należy rozumieć już nie jako obiekty muzyczne, lecz jako akcje muzyczne, do których naturalnie mogą się dołączać poszczególne obiekty muzyczne, jeśli znajdują się we względnym sąsiedztwie z owym swobodnym grafem;
5. w sferze artykulacyjnej i dynamicznej należy - jeśli nie jest to inaczej wyrażone w odpowiedniej wskazówce - zachować następującą regułę: im więcej obiektów dźwiękowych, tym bardziej zmienna powinna być dynamika i artykulacja; i odwrotnie: w wypadku mniejszej ilości obiektów dźwiękowych wykonawca wynajduje jeden lub kilka pokrewnych odpowiedników dynamicznych i artykulacyjnych, aby w ten sposób przez automatyczne przesunięcie punktu ciężkości na inne parametry umożliwić dojście do głosu warstwie pozadynamicznej i pozaartykulacyjnej;
6. aby uchronić się przed monotonią, jaka tworzy się przy wielkiej zmienności w zakresie różnych parametrów, należy traktować rejestry instrumentów i środków realizacyjnych, elekcyjnie, tzn. wybierając dla określonego zespołu zanotowanych w postaci grafów zjawisk pewną tylko skalę środków;
7. wykonawca nie powinien usiłować grać wszystkich grafów /niekiedy jest to wręcz niemożliwe: Kwartet SG czy Synectics/.

W utworach takich, jak Synectics czy Kwartet SG, przesuwam całkowicie punkt ciężkości z materiału na sposób jego rozumienia. Ten sam znak może mieć różne znaczenie w realizacji w zależności od tego, jak wykonawca go rozumie. Tak skomponowana muzyka została określona jako ponadparametrowa, a komponowanie takiej muzyki możemy nazwać również komponowaniem ponadparametrowym. Nie identyfikując znaków notacji muzycznej i pozostawiając je do indywidualnego interpretowania wykonawcy, nie uchylam się od precyzowania rodzaju muzyki, lecz przenoszę się w sferę materiału dotąd nie eksploatowanego.

Obok głosów i partytur autor dołącza kilka przykładów realizacji pewnych fragmentów. Należy je traktować nie jako wzory, lecz jako próbki możliwych, indywidualnych rozwiązań. Muzyka audiowizualna wiąże się tu integralnie z otwartością traktowania materiału, a wszelkie obowiązujące kanony byłyby tu nie tylko nie na miejscu, lecz - zgoła śmieszne. Już sam opis utworów w tych komentarzach zamyka krąg "jeszcze możliwych" rozwiązań do ujęć zdeterminowanych w tak wielu zakresach, że autor nie może się oprzeć wrażeniu, iż kategorią nadal nadrzędną jest wybór. Z całą pewnością nie są to utwory na tyle otwarte, by można je było wypełniać "czymkolwiek", by można się obejść bez pośredniczącego i w skrajnych wypadkach zapisu. Najlepszy dowód, że są to utwory zasadniczo różniące się między sobą, że są rozpoznawalne i wyodrębniające się zarówno w swoich dyspozycjach wyjściowych, jak i w kręgu własnych potencjałów realizacyjnych.

..

Muzyka audiowizualna, której wycinek z pełniejszego zbioru skomponowanych utworów tutaj prezentuję, ma już swoich odbiorców. Muzycy, którzy bardzo wysoko cenią sobie - z wielkim niekiedy trudem zdobyte - własne kwalifikacje, skłonni są odrzucać ten rodzaj muzyki a limine, widząc w nim działanie przeciw muzyce, którego zresztą nie negują. Natomiast ludzie profesjonalnie mniej ograniczeni - naukowcy, malarze, architekci - przejawiają dziwną skłonność do tego rodzaju odkryć. Czynniki wizualny wspomaga nie tyle rozumienie tej muzyki, ile jej percepcję, o którą w naszych czasach również trudno, gdyż nie garniemy się już do sztuki w tym stopniu, w jakim to było dotąd możliwe. 139 wykonan utworów z tego tomu /licząc wszystkie wykonania do dnia 6 czerwca 1972 r./ stworzyło dla autora dość symptomatyczny obraz odbioru tego rodzaju muzyki. Odbiera się ją tym pełniej, im szerzej ona sięga. Otwartość formy i zapisu nie tworzy tu żadnej zasadniczej przeszkody. Najczęściej z prezentowanego zbioru wykonywany Kwartet 2+2 opiera się na materiale w wielu punktach zupełnie otwartym, co jednak nie przeszkadzało wykonawcom /Warsztat Muzyczny Zygmunta Krauzego czy Kwartet MW2 Adama Kaczyńskiego/ w osiąganiu interesujących rezultatów realizacyjnych; one właśnie - bo cóż innego - skłaniały do wielokrotnego wykonywania tego utworu.