

Monika KARWASZEWSKA (80% wkładu)
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Piotr ROJEK (20% wkładu)
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Partity „Koori” i „Inuit” Krzysztofa Knittla – intermedialny „pejzaż dźwiękowy”

Streszczenie

Intermedialność, jako fenomen kultury ponowoczesnej, stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych. Teoria intermedialności autorstwa Wernera Wolfa zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przykład multimedialności, tzw. „hybrydy medialne”. *Partita I* („Koori”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne oraz *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne polskiego kompozytora Krzysztofa Knittla, które są przedmiotem niniejszego artykułu, z jednej strony stanowią przykład dzieł intermedialnych, z drugiej zaś przykład muzyki ekologicznej, tworzącej tzw. „pejzaż dźwiękowy”. Materiał muzyczny, obok dźwięków emitowanych z tradycyjnych instrumentów i urządzeń elektronicznych, obejmuje dźwięki oderwane od źródła – oryginalne odgłosy mniejszości etnicznych i zamieszkałych przez nich terenów. Dźwięki pochodzące z natury stają się w obu *Partitach* symbolami, niosąc wartość semantyczną. Prezentowane współczesne kompozycje tworzą swego rodzaju akusmatyczny spektakl brzmieniowy, który odsłania symboliczne znaczenie emisji dźwięku. Analiza obu utworów została przedstawiona w kontekście refleksji teoretycznej Murraya R. Schafera i Wernera Wolfa.

Słowa kluczowe: intermedialność, transawangarda, muzyka polska XX i XXI w., pejzaż dźwiękowy, muzyka akusmatyczna, Krzysztof Knittel, metoda *Conduction*.

Wstęp

Utwory współczesnego polskiego kompozytora Krzysztofa Knittla, które powstały w 2013 roku w ramach projektu „Kolekcje – Zamówienia kompozytorskie”, stanowią przedmiot analiz. Prawykonanie *Partity I* odbyło się 27 kwietnia 2013 roku w Katowicach podczas V Festiwalu Prawykonań – Polska Muzyka

Najnowsza, zaś *Partity II* – 19 października 2013 roku we Wrocławiu podczas V Festiwalu „Musica Electronica Nova”¹.

Twórczość muzyczną Knittla charakteryzują nowatorstwo i eksperyment. Kojarzony jest on przede wszystkim jako kompozytor muzyki elektroakustycznej łączonej z praktyką *live electronics*, muzyki komputerowej, improwizowanej, *performance* i instalacji dźwiękowych. Jest jednak wierny własnym założeniom artystycznym, co świadczy o jego przynależności do nurtu w sztuce współczesnej, tzw. włoskiej *transawangardy*, która za cel stawia sobie syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Transawangarda, jako odmiana tendencji ekspresjonistycznych, przywraca sztukę do miejsca satysfakcjonującej kontemplacji, pozwalając poruszać się jej we wszystkich kierunkach (w tym do przeszłości), oscylując wokół erotyki i energii pochodzącej z intensywności dzieła i jego wewnętrznej metafizyki². Jak podkreśla Dziamski, transawangarda:

nie była powrotem do przeszłości [...], [lecz] sięgnięciem po nowe źródła inspiracji, by lepiej sprostać wyzwaniom przyszłości [...]³.

Nowatorstwo w dorobku twórczym Knittla polega na komponowaniu muzyki intuitywnej, określanej jako *free improvised music* oraz *muzyki recyklingowej*, czy *ekologicznej*. Jednym z przejawów transawangardy jest fenomen intermedialności.

Partita I „Koori” na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne oraz *Partita II „Inuit”* na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne to intermedialne dzieła, wykorzystujące nowe technologie. Przypominają one budowę palimpsestową i mogą opierać się na:

porównaniu poetyk, które bazują na kryteriach semiologicznych charakterystycznych dla danego medium⁴.

Z uwagi na użyty materiał dźwiękowy tworzą rodzaj akusmatycznej muzyki ekologicznej, która:

polega na sprzęganiu dźwięków natury z dźwiękami tradycyjnie muzycznymi (instrumentalnymi, wokalnymi lub elektronicznymi), przy czym warstwa naturalna ma się łączyć z ideą dzieła, nie zaś stanowić jego tło lub odcinający kontrast⁵.

¹ *Partita I* – napisana specjalnie dla saksofonisty Pawła Gusnara i Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod batutą José Marii Florêncio oraz *Partita II* – skomponowana na zamówienie Elżbiety Sikory, dyrektora artystycznego festiwalu „Musica Electronica Nova” dla fletistki Jadwigi Kotnowskiej oraz orkiestry Aukso pod dyrekcją Marka Mosia, rozpoczynają zaplanowany przez Knittla „cykl sześciu kompozycji na instrumenty solowe i różne składy orkiestrowe”. Informacje pochodzą od kompozytora.

² A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980, s. 54.

³ Za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1995, s. 7–8.

⁴ A. Regiewicz, *Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 57–58.

⁵ K. Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej pod red. Stefana Sutkowskiego*, t. 7, cz. 2: 1975–2000, e-book, s. 312.

Tego typu rozwiązania, w których mimetyczność odbierana jest dosłownie, obserwuje się już we wcześniejszej twórczości Knittla, m.in. w utworach: *Objazd, zdarzenie muzyczne* (1974), *Glückspavillon dla Kasi* (1978), *Dorikos* siedem miniatur na kwartet smyczkowy i taśmę (1977). XX-wieczny termin *intermedia*, którego autorem jest Dick Higgins, może służyć do określenia nowych dzieł sztuki, będących syntezą różnych technik i środków wyrazu występujących w różnych dyscyplinach: sztuk wizualnych, poezji, muzyki, choreografii, teatru i filmu. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że dzisiejsza sztuka „nie poszukuje już nowych mediów, chętnie sięga po stare i wypróbowane techniki, po wszystko, co jest możliwe do użycia w procesie tworzenia znaczeń”⁶.

Badania transdyscyplinarne autorstwa Ryszarda Nycza, nastawione na uchwycenie historycznych procesów transformacji sztuk i nauk, wydają się bliższe założeniom intermedialności, a tym samym łączeniu badań intermedialnych z innymi teoriami literaturo- i kulturoznawczymi⁷. Jak pisze Nycz, rozpoznanie w intertekstualności istotnego wymiaru dyskursywnego uniwersum kultury spowodowało, że literaturoznawcze metody jej badania wykorzystywane są we wszystkich praktycznie dziedzinach współczesnej wiedzy o sztuce i kulturze, w tym w muzykologii i filmoznawstwie⁸. Podejmowana refleksja nad narracyjnością różnych mediów znajduje zatem swoje przełożenie w dyskursie intertekstualności, wykorzystującym narzędzia badawcze współczesnej krytyki i teorii literatury.

Intermedialność to z kolei interdyscyplinarny dyskurs, który polega na łączeniu ze sobą różnych sposobów przekazywania informacji, gdzie media konstruują nowy, zintegrowany przekaz. Jako fenomen kultury ponowoczesnej stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych.

Samo pojęcie medium na przestrzeni rozważań nad twórczością artystyczną nie jest oczywiste i wymaga komentarza. Środowisko artystyczne medium sztuki interpretuje jako

[...] konwencjonalnie pojmowane, klasyczne, manualne środki wypowiedzi artystycznej [...], co więcej uważa się również, że medium sztuki jest w zasadzie charakteryzowane przez materię, w której kształtowane jest dzieło – wypowiedź artystyczna. Medium rzeźby więc może być określane przez brąz, drewno czy też marmur, podczas gdy w innych dziedzinach artystycznych w roli mediów odnajdujemy farbę olejną, gwasz, temperę, pastel bądź tusz. Możemy więc stwierdzić, że w tradycyjnym, instytucjonalnym kontekście sztuki na pojęcie medium składają się dyscypliny (dziedziny) twórczości artystycznej i ich tworzywa, bądź, ujmując to inaczej, wszelkie strukturalno-materiałowe wyznaczniki sztuki, manifestujące się we wzajemnym powiązaniu w postaci artefaktów⁹.

⁶ A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 98.

⁷ Por. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Głównie pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 30.

⁸ Tenże, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 154.

⁹ Za: R.W. Kulczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> [dostęp: 20.06.2018].

W przypadku dzieła muzycznego rolę mediów, mając na uwadze tworzywo muzyczne *sensu stricte*, będą pełniły w niniejszej refleksji różnej specyfiki generatory dźwięku, tj. medium klasyczne, medium elektroniczne czy medium cyfrowe. W przypadku dzieła sztuki, będącego syntezą różnych sztuk i tworzywa, powstanie „hybryda medialna” w rozumieniu Higginsa. Tak jak szeroko rozumiana intertekstualność, która dziś nie jest własnością jedynie literatury i może stanowić wymiar różnego typu wypowiedzi artystycznych, tak intermedialność oraz związane z nią wewnętrzne relacje intermedialne mogą dotyczyć dzieła muzycznego.

Do charakterystyki przedmiotu badań – muzyki przełomu XX i XXI wieku, w której obecne są różne media – mogą posłużyć badania z obszaru *komparatystryki intermedialnej* (szeroko rozumianej sfery oddziaływań między różnymi mediami)¹⁰. Zarówno muzyka, jak i poezja stanowią system znaków, a odrębny materiał obu tych dziedzin sztuki, który – jak zaznacza Andrzej Hejmej – wchodzi w różne interakcje, które stara się objąć swą metodologią komparatystyka interdyscyplinarna¹¹. Należy jednak wziąć pod uwagę:

konceptualne scalenie różnych elementów, które daje w rezultacie zapis palimpsestowy, w którym każda z form odwołania znamienne dla siebie cechy, służące projekcji gestów wokalnych, należących do przestrzeni prelingwistycznej i gestów muzycznych, odpowiedników stylistyki dźwiękowej muzyki współczesnej, pełniących funkcję ekspresywną¹².

W interpretacji dzieła intermedialnego fundamentalne okazuje się pojęcie hybrydyzacji i teoria intermedialności autorstwa Wenera Wolfa, która zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przypadek multimedialności, tzw. „hybrydy medialne”. W ramach intermedialności Wolf wyróżnia intermedialność *wewnątrzkompozycyjną* (*intracompositional intermediality*), dotyczącą dzieła, w którym w procesie sygnifikacji uczestniczy więcej niż jedno medium, oraz *poza-kompozycyjną* (*extracompositional intermediality*), która obok relacji wewnątrzkompozycyjnych dotyczy rozważań na temat wzajemnych relacji między różnymi mediami¹³.

Drugim paradygmatem badawczym jest muzyka ekologiczna i związana z nią koncepcja pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) autorstwa kanadyjskiego kompozytora, twórcy ekologii akustycznej – Raymonda Murraya Schafera, której istotą jest przenikanie się dwóch zakresów: sfery dźwiękowej (środowiska dźwiękowego) i muzycznej na wspólnym obszarze akustycznym. Według Schafera pejzaż dźwiękowy:

¹⁰ Por. A. Hejmej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2014, nr 2: *Nowa (?) filologia*, s. 246.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2000, nr 4 (63), s. 29 i 36.

¹² Za: G. Pietruszewska-Kobiela, *Poezja konkretna i muzyka*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, 1 (15), s. 276–277.

¹³ Za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 36–37.

[...] jest dowolną częścią środowiska dźwiękowego poddaną badaniu, zarówno tego rzeczywistego, jak i abstrakcyjnej konstrukcji, takich jak muzyczne kompozycje lub montaż nagrań, szczególnie, gdy są one rozumiane jako środowisko¹⁴.

Na współczesny pejzaż dźwiękowy, obok środowiska dźwiękowego natury, cywilizacji, obiektów handlowych, lotniska, składają się również dźwięki uciążliwe i hałas. Obok sygnału dźwiękowego, który stanowi główny przekaźnik informacji muzycznej, istotną rolę pełni przestrzeń, z której wywodzą się dźwięki bądź w której wykonywany jest utwór. Analizując Schaferowską koncepcję dotyczącą ontologii środowiska dźwiękowego, zauważa się zacieranie granic pomiędzy muzyką a środowiskiem. O ile muzyka wchłania elementy środowiska dźwiękowego, środowisko samo staje się muzyką, o czym Schafer pisał w 1970 roku:

Bez przerwy rozbrzmiewa wokół nas fascynująca, makrokosmiczna symfonia. Jest to symfonia pejzażu dźwiękowego świata. My natomiast jesteśmy jej kompozytorami¹⁵.

Schafer, badając dany pejzaż muzyczny, starał się eksponować cechy muzyczne, jak w analizie kompozycji muzycznej. Zatem idąc za badaczem środowiska akustycznego, można posłużyć się jego metodą analizy do charakterystyki utworu muzycznego, w którym obecne są z kolei elementy pejzażu dźwiękowego. W takiej analizie należy poddać badaniu szereg elementów oraz dokonać¹⁶:

- wyboru integralnych pod względem temporalnym i geograficznym przedmiotów badań;
- uwydatnienia określonych wysokości dźwięków zawartych w badanym terenie;
- uwydatnienia periodycznych cykli rytmicznych i innych ukształtowań rytmicznych;
- wyeksponowania muzycznych jakości odgłosów zwierząt oraz pochodzących z natury.

Biorąc pod uwagę rodzaje utworów, jakie skomponował Kanadyjczyk, i w jaki sposób wykorzystał w nich elementy pejzażu dźwiękowego, można stworzyć klasyfikację *genrów*¹⁷:

- kompozycje, w których elementy pejzażu dźwiękowego odtwarzane są z taśmy magnetofonowej (zarówno te przetworzone elektroakustycznie, jak i naturalne);

¹⁴ Za: R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977, s. 274–275, za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w pismach R. Murraya Schafera*, praca magisterska napisana w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołęba, Warszawa 1999, s. 112 [wersja elektroniczna dostępna online], s. 110, 111.

¹⁵ R.M. Schafer, *The Book of Noise*, Price Miburn, Wellington, New Zealand 1970, s. 3. Za: M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o „pejzażu dźwiękowym”*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 196.

¹⁶ Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej...*, s. 197–198.

¹⁷ Por. K. Marciniak, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, [online], <https://kadebeem.wordpress.com/2012/06/02/hello-world> [dostęp: 2.04.2018].

- kompozycje, w których elementy pejzażu dźwiękowego emitowane są przez tradycyjne instrumentarium bądź są wygenerowane przez medium elektroniczne;
- kompozycje, które w trakcie wykonania mają wejść w interakcję z innymi elementami pejzażu dźwiękowego, wykonywane mają być w środowisku dźwiękowym innym niż pejzaż tradycyjnej sali koncertowej.

Na uwagę zasługuje jeszcze kolejna systematyka dotycząca pejzażu dźwiękowego wypracowana przez Schafera, a mianowicie dwie jakości pejzażu: „hi-fi” (*high fidelity*) – o niskim poziomie hałasu oraz „lo-fi” (*low fidelity*) – o dużym poziomie hałasu i nieprzyjemnym brzmieniu¹⁸.

Przedmiot badań w ujęciu teorii Wernera Wolfa

Wybrane do analizy kompozycje Knittla reprezentują typ dzieła sztuki, w którym obecny jest fenomen intermedialności znamienne dla transawangardy, kierunku w sztuce, który zaproponował włoski krytyk i historyk sztuki współczesnej Achille Bonito Oliva na określenie zjawisk w sztuce (głównie w malarstwie) obserwowanych od końca lat 70. ubiegłego stulecia¹⁹. Relacje intermedialne, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami, które mogą być rozumiane wieloaspektowo, jako środki wyrazu, gatunki artystyczne, oraz media elektroniczne przyrównuje kompozytor we własnych dziełach do syntezy malarstwa z fotografią, jaką zastosował w obrazach amerykański artysta Robert Rauschenberg.

Typologia relacji intermedialnych autorstwa Wernera Wolfa (wypracowana pod koniec lat 60. przez Stevena Paula Schera), która pozwala systematyzować dzieła intermedialne, wydaje się najbardziej ważką do opisu tego typu relacji, również w dziele muzycznym. Biorąc pod uwagę rodzaje intermedialności, jakie autor teorii wyodrębnia (por. diagram 1), omawiane *Partity* stanowią przykład *intermedialności wewnątrzkompozycyjnej jawnej*, w której kompozytor do stworzenia wytworu artystycznego angażuje więcej niż jedno medium, jakie można bezpośrednio wskazać, oraz jednocześnie *intermedialności wewnątrzkompozycyjnej ukrytej (Partita I)*, gdzie jedno z mediów, nierozpoznawalne i domniemane, traktowane jest jako odniesienie eksplcytne, które „sygnalizuje potencjalną obecność w artefakcie imitacji obcych struktur i technik medialnych”²⁰. W takim przypadku niezbędna okazuje się szczegółowa analiza użytych technologii, które w rezultacie dają zamierzony efekt brzmieniowy, utożsamiany z obecnością danego medium. Kolorem czerwonym zaznaczono na diagramie 1 rodzaje relacji intermedialnych obecnych w omawianych dziełach.

¹⁸ Por. M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 112.

¹⁹ M. Karwaszewska, *From research on the musical „Trans-avant-garde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. Trends in Interdisciplinary Studies” 2016, R. VII, t. 1: *After the Rite*, s. 82 i 85.

²⁰ M. Wsilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 39.

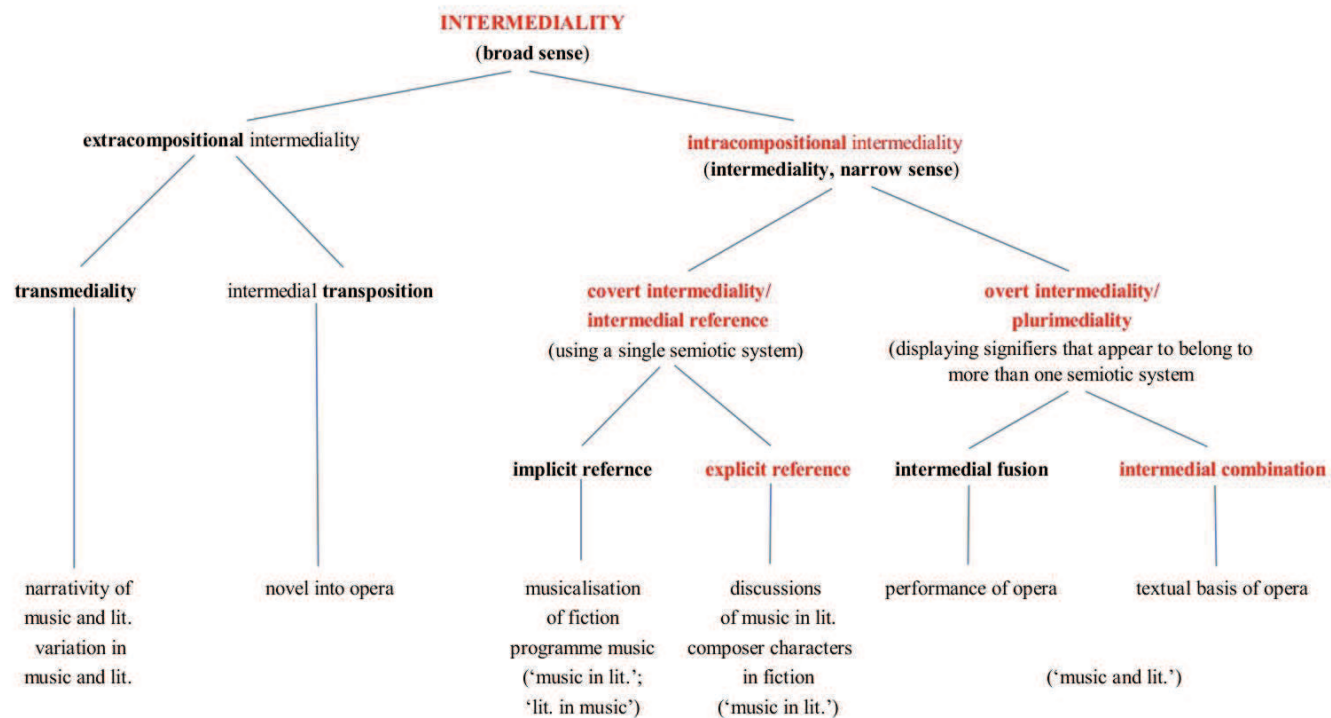


Diagram 1. System relacji intermedialnych z przykładami muzyczno-literackimi

Źródło: W. Wolf, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York 2002, s. 28.

W utworach tych zostały użyte media klasyczne (tradycyjne instrumentarium), nowoczesne (elektroniczne, cyfrowe) oraz domniemane media, tworząc układy hybrydowe. Do konstrukcji polimedialnej formy muzycznej Knittel wykorzystano następujące media (generatory dźwięku):

Partita I („Koori”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne

- jawne medium klasyczne: instrument tradycyjny – saksofony altowy i sopranowy, orkiestra symfoniczna (tradycyjne dźwięki oraz dźwięki poddane regulacji sonorystycznej),
- jawne medium elektroniczne – 3 mikrofony, mikser,
- jawne medium cyfrowe – 2 komputery,
- domniemane medium tradycyjne: imitowanie na saksofonie techniki brzmienia znamiennej dla *didgeridoo* – tradycyjnego instrumentu ludu aborygeńskiego.

Dźwięki saksofonu przekazywane są za pośrednictwem mikrofonów do jednego z komputerów z oprogramowaniem *SuperCollider*, a następnie poddane zostają transformacji przy pomocy syntezy granularnej (technika generowania dźwięku w cyfrowych instrumentach muzycznych w mikroskali), syntezy FM (modulacji częstotliwości) oraz przekształcania spektrum dźwięku²¹. W ten sposób przez głośniki emitowany jest wygenerowany przez sprzęt sygnał foniczny i barwa dźwięku, na podstawie zdefiniowanych parametrów akustycznych dźwięku (charakterystyka widma, amplituda dźwięku), przypominając dźwięk wydobyty z *didgeridoo*.

Partita II („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne

- medium klasyczne: instrument tradycyjny – flet, orkiestra symfoniczna (tradycyjne dźwięki oraz dźwięki poddane regulacji sonorystycznej),
- medium elektroniczne – partia dźwięków wygenerowanych elektronicznie, *live electronic*, instrumenty midi,
- medium cyfrowe – dźwięki odtwarzane z komputera, m.in. odgłosy, śpiewy ludów arktycznych oraz autentyczne odgłosy zjawiska „cielenia się” lodowca.

Do realizacji partii elektronicznej *Partity II*, oprócz odtwarzanych z komputera nagrań sekwencji dźwięków elektronicznych, dźwięków natury i tradycyjnych śpiewów Inuitów, wykorzystane zostały do grania *live* instrumenty midi zbudowane przez Piotra Sycha, tj. monochord i harfa ISA²².

Obie *Partity* kształtowane są zatem w oparciu o różne typy brzmień: wygenerowane z tradycyjnego instrumentarium dźwięków, które poddane zostały transformacji elektronicznej, dźwięki wygenerowane z komputera.

²¹ Informacje pochodzą z partytury.

²² Informacje pochodzą od kompozytora.

Przedmiot badań w ujęciu koncepcji pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) R. Murraya Schafera

Omawiane kompozycje przeznaczone są do wykonywania w tradycyjnej sali koncertowej, w *Particie I* dodatkowo z kwadrofonicznym rozstawieniem głośników do emisji sygnałów przetworzonych przez komputer. Nie ma tu zatem mowy o zastosowaniu oryginalnego środowiska terytorialnego, w celu stworzenia rzeczywistej przestrzeni akustycznej, która stanowi obszar poddany badaniom. Powstaje więc tzw. „wyobrażone środowisko”, czyli kompozycja muzyczna zmontowana z różnych rodzajów dźwięków: tradycyjnych i wygenerowanych elektronicznie, w tym odgłosów domniemanego środowiska naturalnego, które emitowane są z komputera.

W przypadku *Partity I* z podtytułem „Koori” takim środowiskiem okazuje się teren geograficzny obecnej Nowej Południowej Walii i Victorii (południowo-wschodnia Australia), zamieszkiwany przez plemiona Aborygenów australijskich *Koori*. Natomiast w *Particie II* z podtytułem „Inuit” Knittel odsyła odbiorcę do terenów Grenlandii, Zatoki Hudson, Syberii i Alaski, gdzie zamieszkujeją ludy arktyczne zwane Inuitami (Eskimosi). Słowo „Inuit” (albo „Inuit”) jest używane powszechnie na określenie rdzennych ludów obszarów arktycznych. Schafer podkreśla, że każdą z kultur muzycznych cechuje odmienna ekspresja i charakterystyczne dla niej relacje między częstotliwością, czasem i natężeniem; dźwiękami krótkimi (*impulse sounds*) a dźwiękami długimi; planem pierwszym a tłem; sygnałem a hałasem; hałasem a ciszą; dynamicznością a statycznością²³. Niektóre dźwięki będą w naszej kulturze postrzegane jako dźwięki typu „lo-fi”, jak np. odgłosy, krzyki i śpiewy Inuitów (głównie kobiet) użyte w *Particie II* (od. taktu 145, np. lit. F–J) (por. przykłady 1, 2).

Podobnie jest z dźwiękiem *didgeridoo*, który cechuje lud niezdolny grać cichą dynamiką – australijskich Aborygenów. Dźwięki tej drewnianej trąby, wykonanej z pnia eukaliptusa, przez mieszkańców terenów północnej Australii nazywane są głosem ziemi. Imitacja elektroniczna tego odgłosu przez saksofon altowy o niskiej, matowej barwie staje się zatem trafiona. Transowo-perkusyjne, bardzo szybkie rytmy i artykulację dźwięku, odwzorowujące rodzaj ekspresji charakterystyczny dla rdzennych mistrzów, Knittel imituje również w orkiestrze. Odgłosy te stanowią tzw. „dźwięk szczególny” (*soundmark*), który jest sygnałem dźwiękowym charakterystycznym dla danej społeczności zamieszkującej określony teren i z jakiegoś względu jest on wyjątkowy i wartościowy²⁴ (por. przykład 3).

²³ M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 134–135.

²⁴ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977, s. 274. Za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 113.

143 F $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 110$

FL mf

Vln I CONDUCTION c.d.

Vln II CONDUCTION c.d.

Vla CONDUCTION c.d.

Vcl CONDUCTION c.d.

Db CONDUCTION c.d.

P.E. START CUBASE T 4

głosy Inuitów / voices of Inuit people

Przykład 1. K. Knittel, *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, odgłosy i śpiewy Inuitów (litera F)

249 $\text{♩} = 123$ $\text{♩} = 110$

FL pp

Vln I pp

Vln II pp

Vla p

Vcl p

Db p

P.E. START CUBASE T 4

głosy Inuitów / voices of Inuit people

Przykład 2. K. Knittel, *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, odgłosy i śpiewy Inuitów z orkiestrą (litery H–J)

A detailed musical score for saxophones and orchestra. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Soprano Saxophone (Sax. sop.), Alto Saxophone (Sax. alt.), and various orchestral instruments including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, etc.). The bottom system continues the saxophone parts and includes a section for electronic media (Media elektroniczne) and a didgeridoo imitation (Elektroniczna imitacja dźwięku didgeridoo). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, pp, p, mf, f, ff), and various articulations. The saxophone parts are particularly prominent, with many notes and rests.

Przykład 3. K. Knittel, *Partita I* („Koori”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne, „dźwięk szczególny”, elektroniczna imitacja dźwięku didgeridoo na saksofonie altowym (t. 20–29)

Należy jednak podkreślić, że nie tylko cisza i odgłosy środowiska naturalnego mogą stanowić dźwięki typu „hi-fi” i być przykładami piękna estetycznego w rozumieniu Schafera. Dźwięki o dużym natężeniu, o ile nie są szkodliwe dla zdrowia, mogą składać się na pozytywne wartości pejzażu dźwiękowego, zwłaszcza wtedy, gdy pełnią rolę „dźwięku szczególnego” czy „dźwięku klucza” (*keynote sound*), niosącego znaczący ładunek semantyczno-konotacyjny i mającego dobroczynny wpływ na psychikę człowieka.

W *Particie II* słuchacz doświadcza dodatkowo autentycznych odgłosów wody i cielącego się lodowca (od. t. 64, lit. D), które scalone z dźwiękami orkiestry symfonicznej w jedną konstrukcję harmoniczną stają się przyjemne w odbiorze. Odwołując się do terminologii Schaferowskiej, brzmienia te można określić jako „zdarzenia dźwiękowe” (*sound event*), ujmujące dźwięk w jego referencjalnym, kontekstowym i socjologicznym wymiarze, które stanowią umuzycznienie środowiska dźwiękowego²⁵.

Przykład 4. K. Knittel, *Partita II* („Inuit”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, zdarzenia dźwiękowe, dźwięki wody i „cielienia się” góry lodowej (t. 64–70)

Materiał dźwiękowy organizujący pejzaż dźwiękowy staje się w omawianych kompozycjach niezależną warstwą brzmieniową, która tworzy zintegrowany polimedialny przekaz. Knittel stosuje równoprawny udział muzyki i dźwięków środowiska akustycznego w tworzeniu pejzażu dźwiękowego.

²⁵ Za: M. Kapelański, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego...*, s. 121.

Forma muzyczna i metoda *Conduction*

Problematyka formy muzycznej nie stanowi w rozważaniach dotyczących przywołanej metodologii głównego elementu analizy. Biorąc pod uwagę paradygmat interdyscyplinarnej nauki o pejzażu dźwiękowym (*soundscape studies*), która ma skupiać swą uwagę nie na linearnych parametrach dźwięku, istotą analizy muzycznej staje się aspekt wysokości i barwy, wolumenu brzmienia oraz rytmiki (periodyczne cykle rytmiczne). Szczegółowa analiza składowych widma akustycznego utworów może być pomocna w ustaleniu chociażby dźwięków „lo-fi” i „hi-fi”. Do określenia cech formalno-muzycznych pejzażu dźwiękowego Schafer stosuje jednak terminy zaczerpnięte *strictly* z muzyki (np. rekapitulacja)²⁶. Innowacje, jakie Knittel zastosował w utworach, dotyczące budowania kontinuum formy, zasługują jednak na uwagę. Sam tytuł *Partita* odsyła odbiorcę do gatunku znanego z baroku. W baroku *partita* stanowiła cykliczny gatunek muzyki solowej z użyciem techniki wariacyjnej, a później funkcjonowała jako synonim dla *suity*. Jak zaznacza kompozytor, inspiracją była w tym względzie *Partita na skrzypce i orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Być może Knittel posłużył się tym określeniem, aby podkreślić wagę instrumentu solowego (saksofonu sopranowego i altowego w *Particie I* oraz fletu in C i altowego w *Particie II*), którego partia poddana jest zmianom „wariacyjnym”. Dodatkowym desygnatem jest „wieloczęściowość” struktury, charakterystyczna dla barokowej *suity*. Pewną cykliczność daje się zauważyć w *Particie II*, gdzie kompozytor wprowadził odrębne sekcje oznaczone literami alfabetu, które cechuje zmienność materiału.

Z kolei w *Particie I* zauważa się podział na dwie fazy ze względu na technikę wykonania i sposób notacji utworu. Do taktu 203 kompozycji, jak czytamy w nocie odkompozytorskiej w partyturze, obowiązuje tradycyjny zapis nutowy, zapis graficzny będący zarówno rodzajem inspiracji, jak i notacją symboliczną oddającą zarys linii melodycznych oraz strukturę czasową poszczególnych dźwięków. Od taktu 203 do końca utworu ściśle zanotowana jest wyłącznie partia solowa oraz elektroniczna, natomiast partia orkiestry improwizowana jest według metody *Conduction* autorstwa trębacza jazzowego i dyrygenta Lawrence’a „Butcha” Morrisa. Praktyka ta polega na dyrygowaniu przez dyrygenta sugerowanej narracji za pomocą znaków i gestów z alfabetu *Conduction*, które Knittel zamieścił w postaci wskazówek ideograficznych w partyturze. Znaki i gesty przekazywane są w *Partitach* pomiędzy dyrygentem a instrumentalistami, zapewniając natychmiastową możliwość reakcji, które dotyczą: nieprzerwania akcji muzycznej, rozpoczęcia, powtarzania, dynamiki, pamięci, modulacji harmonicznego, rozwijania i panoramy.

²⁶ Por. M. Kapelański, *Śladami wyobraźni kosmologicznej...*, s. 197.

Konkluzja

Odniesienie intermedialne do brzmień charakterystycznych dla odległych od Europy kultur, które stało się podstawą metaforycznego dyskursu intermedialnego, zostało zasygnalizowane odbiorcy już w podtytule utworów „*Koori*” i „*Inuit*”. Zastosowanie polimedialnej poetyki przenosi na grunt muzyki instrumentalnej elementy immanentnie powiązane z koncertowymi akusmatycznymi realizacjami muzyki elektroakustycznej i ekologicznej. Akusmatyka, powiązana z procesem postrzegania niewidocznego źródła dźwięku emitowanego z komputera w czasie rzeczywistym, wysyłanego poprzez wielokanałowy system głośnikowy będącej *per analogiam* XX-wiecznej muzyki konkretnej, jest elementem szeroko pojętego pejzażu dźwiękowego. Obie kompozycje tworzą swego rodzaju akusmatyczny spektakl brzmieniowy, który odsłania symboliczne znaczenie emisji dźwięku. Intermedialny materiał muzyczny, jako nowe źródło inspiracji artystycznej, wypełnił muzyczną formę *Partity* – gatunku znanego z tradycji. Można zatem przyrównać ten zabieg do tego, jaki występował w malarstwie transawangardowym, w którym to rewaluowała kategoria figuratywności, jednak w odświeżonej formie. Zaprezentowane w niniejszym artykule metody analizy intermedialnej muzyki ekologicznej, w których autonomia przenosi się z poziomu formy na materiał wygenerowany z różnych mediów, dając jedną „polimedialną” całość, mogą stanowić jedynie jeden z przykładów.

Bibliografia

Źródła

Knittel Krzysztof, *Partita I* („*Koori*”) na saksofony altowy i sopranowy, orkiestrę symfoniczną i media elektroniczne, 2013.

Knittel Krzysztof, *Partita II* („*Inuit*”) na flet, orkiestrę smyczkową i media elektroniczne, 2013.

Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia Muzyki Polskiej*, red. Stefan Sutkowski, vol. 7, cz. 2: 1975–2000, e-book, Sutkowski Edition, Warszawa 2012.

Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1995.

Kapelański Maksymilian, *Koncepcja pejzażu dźwiękowego (soundscape) w piśmie R. Murraya Schafera*, praca magisterska napisana w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołąba, Warszawa 1999.

Kepińska Alicja, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

- Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2006, s. 5–39.
- Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:], *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Universitas, Kraków 2006, s. 153–180.
- Oliva Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.
- Schafer Raymond Murray, *The Book of Noise, Price Miburn*, Wellington, New Zealand 1970.
- Schafer Raymond Murray, *The Tuning of the World*, McClelland & Stewart, Toronto 1977.
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Wolf Werner, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam – New York 2002.

Czasopisma

- Hejmej Andrzej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie, Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2014, nr 2: *Nowa (?) filologia*, s. 239–251.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2000, nr 4 (63), s. 28–36.
- Kapelański Maksymilian, *Śladami wyobraźni kosmologicznej: metafora i ezoteryka w R. Murraya Schafera pismach o pejzażu dźwiękowym*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 186–205.
- Karwaszewska Monika, *From research on the musical „Trans-avant-garde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant Trends in Interdisciplinary Studies” 2016, R. VII, t. 1: After the Rite, s. 75–88; <http://dx.doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>.
- Regiewicz Adam, *Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 49–70.

Źródła internetowe

- Marciniak Krzysztof, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, [online], <https://kadebeem.wordpress.com/2012/06/02/hello-world/> [dostęp: 2.04.2018].

Kulczyński Ryszard W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> [dostęp: 20.06.2018].

***Koori* and *Inuit* Partitas by Krzysztof Knittel – Intermedial Soundscape**

Abstract

Intermediality, as a phenomenon of postmodern culture, constitutes one of the significant paradigms of modern comparative studies. Werner Wolf's theory of intermediality assumes presence of various relations which one medium enters into with other media, resulting in the case of multimediality – the so called “media hybrids”. *Partita I (Koori)* for alto and soprano saxophones, symphony orchestra and electronic media as well as *Partita II (Inuit)* for flute, string orchestra and electronic media by the Polish composer Krzysztof Knittel, which will be the subject of the paper, are examples of intermedial works on the one hand, and, on the other, they constitute instances of ecological music that creates the so-called soundscape. Apart from the sounds emitted by traditional instruments and electronic devices, the music material also comprises sounds separated from their sources: the original sounds of ethnic groups and sounds typical of the territories which they inhabit. In both *Partitas*, the sounds that originate from nature become symbols which convey semantic values. The compositions presented in the paper create a kind of acousmatic sound spectacle which reveals the symbolic meaning of sound emission. The analysis of both works will be conducted with reference to Murray R. Schafer and Werner Wolf's theoretical assumptions.

Keywords: intermediality, Transavantgarde, 20th and 21st century Polish music, soundscape, acousmatic music, Krzysztof Knittel, Conduction method.