

Iga Batog

***Black Box Music* Simona Steena-Andersena – warstwa wizualna jako czynnik determinujący dźwięk. Eksploracja możliwości rozwojowych**

Abstract

***Black Box Music* by Simon Steen-Andersen: a Visual Layer as a Sound-Determining Factor. An Exploration of Possibilities for Development**

The article attempts to summarise the work of Simon Steen-Andersen in order to date and describe his work titled *Black Box Music* in the context of fusing visual and musical experiences. It has been examined how modern technology influences the composer's creative process. His achievements and understanding of audiovisuality and musical object with the assumptions of Pierre Schaeffer's concept of acusmatic listening have also been compared.

Keywords

audiovisuality, Simon Steen-Andersen, *Black Box Music*, musical object

W 2017 roku włoski „Classic Voice” poprosił setkę krytyków, muzykologów, dyrygentów, organizatorów festiwalu (z wykluczeniem kompozytorów) o wymienienie najważniejszych utworów powstałych po roku 2000. W rezultacie, w styczniowym wydaniu tegoż miesięcznika ukazały się dwie listy zawierające zestawienie najwyżej ocenionych kompozycji i ich twórców. Na pierwszych trzech miejscach znalazły się kolejno: *In Vain* George’a Friedricha Haasa, *Koncert fortepianowy* Simona Steena-Andersena i *Generation Kill* autorstwa Stefana Prinsa, a sam Simon Steen-Andersen zajął drugie miejsce w rankingu najciekawszych kompozytorów muzyki współczesnej¹. Zarówno kompozycje Andersena, jak i Prinsa prezentują podobny „wizualny trend” w muzyce najnowszej związany z percepcją dźwięku w całościowym doświadczeniu sensorycznym. W przypadku *Black Box Music* poprzez elementy teatralne, zaś w *Generation Kill* dzięki wykorzystaniu kontrolerów gier, projekcji wideo i *live electronics*.

Simon Steen-Andersen. Biografia, metody i techniki kompozytorskie

Simon Steen-Andersen (urodzony w 1976 roku) jest kompozytorem, performerem i twórcą instalacji. Studiował kompozycję u Karla Aage Rasmussena, Mathiasa Spahlingera, Gabriela Valverde’a i Brenta Sørensen w Aarhus, Fryburgu Bryzogowijskim, Buenos Aires i Kopenhadze (lata 1998–2006). Wykłada kompozycję w Królewskiej Akademii Muzycznej w Aarhus, od 2013 roku jest także profesorem wizytującym w Norweskiej Akademii Muzycznej w Oslo.

Współpracuje z czołowymi zespołami muzyki współczesnej, m.in. Ensemble Intercontemporain, London Sinfonietta, wiedeńskim Klangforum, ICTUS czy Orkiestrą Muzyki Nowej, a jego utwory prezentowane są na najważniejszych światowych festiwalach dedykowanych nowej muzyce. Wśród wielu nagród przyznanych kompozytorowi możemy wymienić m.in. Sonning Music Foundation Talent Award (2006), Nagrodę Muzyczną Kranichstein (2008), Nagrodę Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO (2010), Nagrodę Carla Nielsena

1 Pełny ranking kompozytorów i dzieł w: „Classic Voice” 2017 nr 212 <http://www.classicvoice.com/riviste/classic-voice-digital/classic-voice-212-digitale.html> [dostęp 14.06.2020].

(2013), Nagrodę Muzyczną Rady Nordyckiej (2014), Carl Prisen Prize (2015) oraz Mauricio Kagel Music Prize (2017)².

Twórczość Simona Steena-Andersena analizować będą stosując kryterium i odnosząc się do metod kompozytorskich autora zastosowanych w jego twórczości, klarujących się z utworu na utwór. Z tego względu warto zachować w analizie działań Andersena pewną chronologię. Pozwala ona zanotować rozwijający się trend, który wybija się na pierwszy plan i osiągnął swoje apogeum w utworze *Black Box Music*.

Metody kompozytorskie a relacja medium tradycyjnych z nowoczesnymi

Swoją metodę kompozytorską Steen-Andersen definiuje jako „bazowanie na oryginalnym pomysśle i szukanie dla niego odpowiedniego medium i technologii, jeśli zachodzi taka potrzeba”³. Fascynacja nowymi technologiami przejawia się u niego w różnych formach. Kompozytor często korzysta z elektronicznie wzmocnionych instrumentów akustycznych, w połączeniu z samplerem, niestandardowymi konstrukcjami własnego pomysłu czy przedmiotami codziennego użytku. Pomiędzy muzyką tradycyjną a elektroniczną dostrzega pewną analogię w estetyce i podejściu; np. szukając odpowiedniego sposobu wykonania *crescendo* odwołuje się do elektronicznego efektu *dolly zoom*, polegającego na przybliżeniu obrazu. Jednocześnie w wielu dziełach nadaje technologii wymiar nostalgiczny poprzez użycie starszych generacji modyfikatorów dźwięku, chociażby wykorzystanie wersji *whammy pedalu* z 1982 roku w utworze *Study for String Instruments #2*, czy obecność kontrolującego rozdzielony ekran *joysticka* w kompozycji *Run Time Error*. Oba, powstałe w latach 2007–2010 markują początek pewnej tendencji wykorzystania niekonwencjonalnych i wyraźnie specyficznych środków.

2 58. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2015, program festiwalu, notka biograficzna nadesłana przez kompozytora, s. 277–278.

3 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen - A musical approach to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses...*, tłum. własne, <https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s> [dostęp 14.06.2020].

Związek samplowania i cytatu z rzeczywistości otaczającej

Kolejnym polem zainteresowań Steena-Andersena stała się technika samplowania, wykorzystana w następnym w chronologii autora utworze z 2010 roku, *Double Up*. Używając wcześniej nagranych fragmentów dźwiękowych Andersen nadaje im nowe znaczenie i kontekst muzyczny wykorzystując je w roli *sample*. Przykładem użycia tej techniki jest wspomniany *Double Up* na sampler i małą orkiestrę. Steen-Andersen buduje dramaturgię utworu na prostej sekwencji codziennych odgłosów, odtwarzanych przez sampler i dublowanych przez orkiestrę. Ta sama sekwencja dźwiękowa zostaje jednak przedstawiona z dwóch odmiennych perspektyw – narracyjnej i muzycznej.

Pierwsza optyka prezentuje potencjał znaczeniowy i informacyjny samplowanego materiału. Z otrzymanych strzępków informacji dźwiękowej – odgłosów mycia zębów, prysznica, ekspresu do kawy czy klucza przekręconego w drzwiach buduje się spójna i zrozumiała (choć może nieco trywialna) narracja. Kolejne dźwięki porządkują wrażenia audialne i nadają znaczenie wcześniejszym.

W drugim segmencie sytuacja się odwraca, ulega przearanzowaniu. Odgłosy zostają posegregowane wedle swojego potencjału brzmieniowego i wartości muzycznej. Dzięki temu ten sam materiał prezentowany jest z innej perspektywy. Powstający równolegle utwór *Ouvertures* również wykorzystuje sampler, jednak tym razem jest on zastosowany jako medium translacji konkretnego obrazu kulturowego na język muzyczny. Utwór przeznaczony na guzheng solo, sampler i orkiestrę symfoniczną czerpie z nagranej przemowy dyktatora Mao Zedonga z 1956 roku. Jak twierdzi kompozytor – cyfrowo spowolniona i wpleciona w muzyczny przebieg przemowa traci swój przekaz polityczny, zachowując jednocześnie kontekst kulturowy i walory muzyczne. Staje się czymś w rodzaju pieśni na tle akompaniamentu guzhengu i orkiestry⁴.

Aspekt gestu – wizualny element gry na instrumencie i jego wykorzystanie

Powracającym zagadnieniem w twórczości Steena-Andersena jest fizyczny aspekt gry na instrumencie. Choreografia procesu wydo-

4 Tamże.

bycia dźwięku jest dla niego punktem wyjścia do refleksji na temat audiowizualności – traktowania elementu wizualnego jako czynnika determinującego dźwięk. Sama wizualna część doświadczenia koncertowego ma dla niego fundamentalne znaczenie sensoryczne, a także formotwórcze. Z poszukiwań przestrzeni wspólnej aspektów wizualnych i dźwiękowych narodziła doskonalona przez Andersena na przestrzeni lat technika polegająca na skoordynowaniu efektu wizualnego i audialnego w ten sposób, iż oba wpływają na siebie i zostają zespolone w jedną całość⁵. Kompozytor wychodzi z założenia, że pracując nad elementami należącymi do odmiennych obszarów percepcji możemy dokonać próby nałożenia ich na siebie czy przeciwstawienia ich sobie. Co więcej, można również doszukiwać się absolutnej integracji, punktu gdzie oba doświadczenia się przenikają.

Steen-Andersen zauważa, że doświadczenie koncertowe, dopóki nasze oczy są otwarte, jest zawsze audiowizualne. Niemniej, przez przyzwyczajenie i określoną funkcję np. ruchu smyczka, potrzebnego do wydobywania dźwięku, postrzegamy ruch wyłącznie jako drogę do celu, którym jest dźwięk. W tym przypadku audiowizualność jest zjawiskiem percepcyjnym. Przy otwartym i świadomym spojrzeniu na obiekt w dwóch kategoriach można pracować nad całkowitą integracją elementów dźwiękowych i wizualnych, lub pokazać je z różnych perspektyw. Ważnym założeniem wielu utworów Steena-Andersena jest eksplorowanie preegzystującego układu ruch-dźwięk, komponowanie w obrębie pewnej struktury. Jednocześnie jest to podejście odmienne od proponowanej przez teatr instrumentalny *teatralizacji gry na instrumencie*. Jego cykl *Studies for String Instrument #1-3* (2007–2011) w całości został poświęcony badaniu zależności między dźwiękiem a ruchem. Dzieło jest zanotowane jedynie w formie ruchów, dlatego może być wykonane na każdym instrumencie smyczkowym. Pierwszy utwór z cyklu, *Study #1*, można określić jako studium *glissanda*. Jak zauważa kompozytor, *glissando* koncentruje się na drodze dźwięku z jednego punktu do drugiego, zawiera więc w sobie „ruch dźwięku” odbierany fonicznie, a także aspekt faktycznego manewru ręki przemieszczającej się po strunie oraz smyczka wydobywającego brzmienie. Jest to przykład obu aspektów audiowizualności, jednak przez znajomość funkcji, którą spełnia ruch ciała, zwykle *glissando* traktowane jest jedynie w kontekście

5 S. Steen-Andersen, *Festival TACEC 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=PFSkfwRcv1E&t=33s> [dostęp 14.06.2020].

techniki artykulacyjnej, podlegającej dźwiękowi. Kompozytor, w celu rozszerzenia perspektywy wizualnej, stosuje technikę podkreślenia i indywidualizacji ruchu poprzez wielokrotne powtórzenia i potrojenie ilości instrumentów. Jednocześnie rytmiczne pociągnięcia smyczka nadają utworowi pewien wymiar choreograficzny, tworząc rodzaj tańca, który sam sobie akompaniuje⁶.

Jest to także badanie granic struktury ruchowo-dźwiękowej, eksplorowanie granic wykorzystania ograniczonego materiału *glissandowego*. Komponowanie w tym przypadku polega na szukaniu możliwości w konkretnym układzie lub powolnym rozszerzaniu go.

Kolejny przykład takiej praktyki możemy znaleźć w *Study #3*, gdzie instrument, w tym przypadku wiolonczela, jest preparowany poprzez zwilżenie strun i zamocowanie kawałków papieru na smyczku, a następnie poddany różnym eksperymentom, np. obracaniu na bok, pozostając jednocześnie w ramach techniki gry na wiolonczeli. Na wykonanie partii wiolonczelisty twórca nakłada uprzednio nagrany wersję jego występu, otrzymując możliwość zwielokrotnienia wrażeń wizualnych.

Wyzwaniem, jak sam określa to kompozytor, staje się stworzenie danego układu, następnie badanie jego możliwości w aktywny sposób, czego rezultatem często jest doświadczenie niekonieczne teatralne, ale mające własne znaczenie i logikę.

Black Box Music

Black Box Music powstało w 2012 roku, przeznaczone jest na perkusję, amplifikowane pudełko, piętnastu wykonawców i wideo. Składa się z trzech części: *Overture*, *Disambiguation (Ujednoznaczenie)* oraz *Finale*. Napisane zostało dla norweskiego perkusisty Håkona Stenø'a⁷. Zespół instrumentalny składa się z barytonowego saksofonu, klarnetu basowego, fagotu, rogu, trąbki, puzonu, fortepianu, trzech zestawów perkusyjnych o instrumentarium powiększonym m.in. o guiro, operowy gong, papier ścierny, balon i gwizdek tłokowy, a także z harfy,

6 58. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2015, program festiwalu, opis cyklu *Studies for String Instrument* nadesłany przez kompozytora, s. 278–279.

7 R. Holmboe, *Out of the Box*, Dacapo Records, <https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/steen-andersen-black-box-music> [dostęp 14.06.2020].

gitary elektrycznej, altówki, wiolonczeli i kontrabas. Jak pisze sam kompozytor we wstępie do partytury:

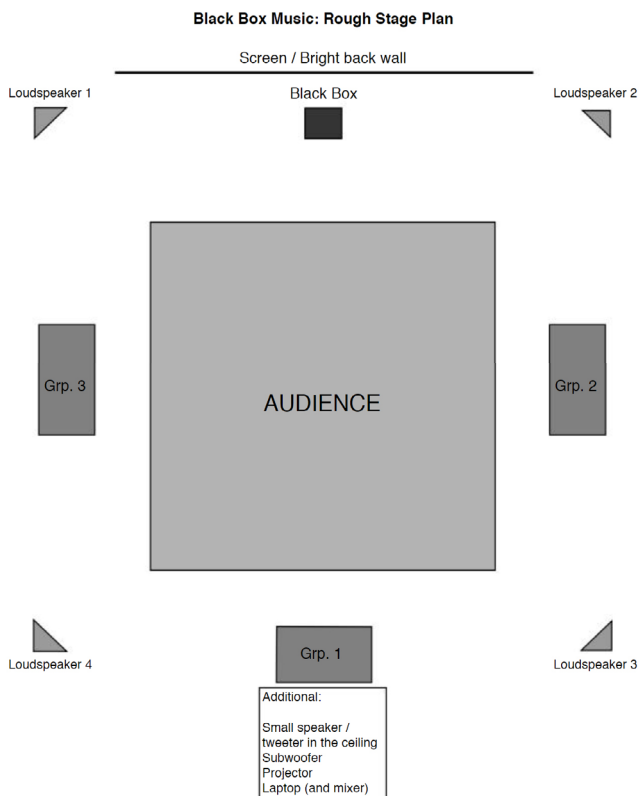
Punktem wyjścia jest klasyczny układ solista dyrygent, jednak w tym przypadku solista jest jednocześnie dyrygentem. Oprawą jest tradycyjna scena teatralna z zasłonami, rekwizytami i oświetleniem, jednak w tym przypadku scena jest również instrumentem. Można powiedzieć, że *Black Box Music* to dekonstrukcja tradycyjnej dyrygentury i teatru kukielkowego, a także eksploracja i wykorzystanie relacji warstwy wizualnej i muzycznej związanej z dyrygenturą i inscenizacją⁸.

Dzieło powstało z przekonania kompozytora o obecności silnych związków między dyrygenturą a wizualną i choreograficzną stroną utworu muzycznego. Partia dyrygenta może sprawiać pozornie wrażenie jedynie gestu wykonanego w powietrzu, jednak jego ruchy mają realny wpływ na brzmienie orkiestry. Poprzez kulturowy wymiar postaci dyrygenta jego działania są podświadomie związane z partią orkiestry. Jego obecność w sytuacji koncertowej nie jest traktowana jako próba nadania muzyce jakości wizualnej, jednak – jak podkreśla kompozytor – gdy pojawia się rozbieżność w relacji dyrygent-orkiestra, staje się ona zauważalna i czytelna.

Steen-Andersen odwraca tradycyjną sytuację koncertową poprzez podzielenie orkiestry na trzy grupy i rozmieszczenie ich po obu stronach publiczności oraz za nią. Na miejscu dyrygenta umieszcza tytułowe czarne pudełko, wyposażone w kamerę i instalację dźwiękową, składającą się z sześciu mikrofonów, podłączonych do odpowiadających im głośników, dzięki czemu uzyskuje topofoniczny efekt dźwięku okrążającego publiczność.

Pudełko wyposażone jest w miniaturową kurtynę i zestaw lampek, co nadaje całości przedsięwzięcia charakter przedstawienia kukielkowego z rozbudowaną warstwą muzyczną. Oprócz tego szum tkaniny i dźwięk włącznika lampki jest tu potraktowany muzycznie i dokładnie zaznaczony w partyturze. Głównym bohaterem tego osobliwego przedstawienia jest jednak solista będący równocześnie dyrygentem. Umieszcza on dłonie we wnętrzu pudełka a obraz utrwalony przez kamerę wyświetlany jest na znajdującym się za nim ekranie.

8 S. Steen-Andersen, wstęp do partytury *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].



Ilustracja 1. Simon Steen-Andersen, *Black Box Music*, plan sceny⁹

Steen-Andersen stosuje tu metodę amplifikacji czynnika wizualnego dzięki powiększeniu projekcji i odrealnieniu osoby solisty poprzez pokazanie jedynie jego dłoni. Rola solisty to pewnego rodzaju wariacja na temat klasycznej dyrygentury. W jego partii zawierają się gesty tradycyjnie wykonywane przez dyrygenta np. taktowanie, wskazywanie początku dźwięku. Zestawione są one równoległe z gestami komunikacji niewerbalnej znanymi z codziennego życia, a także z ruchami będącymi elementami języka migowego.

⁹ Tamże.

Możemy je podzielić na kilka kategorii:

- emblematy, czyli gesty niezależne od mowy, posiadające jasno określone znaczenie. W tym przypadku gesty oznaczające liczby, gest kciuka w górę (okazanie aprobaty), ułożenie palca wskazującego i środkowego w kształcie litery „V” (symbol zwycięstwa)¹⁰,
- ilustratory, czyli gesty zależne od mowy, związane z przekazem werbalnym. Gest złożony z ułożonej pionowo ręki prawej i nałożonej na nią ustawionej poziomo ręki lewej (gest oznaczający w sporcie „koniec czasu”),
- gesty wzięte z języka migowego, w tym przypadku pojedyncze litery. Gesty są dokładnie zilustrowane fotografiami umieszczonymi we wstępie do partii solisty. Te z nich, które występują wielokrotnie, zostały opatrzone symbolem w partyturze¹¹.

Głównym założeniem *Black Box Music* jest wykorzystanie wyżej opisywanej techniki audiowizualnej i zespolenie gestu z dźwiękiem. Muzyka jako sztuka z natury abstrakcyjna¹² zostaje zespolona z gestem konkretnym, jednoznacznym w kręgu kultury zachodniej. Tym samym możemy mówić raczej o „obiekcie muzycznym” niż wizualnym naśladownictwie warstwy muzycznej.

Część pierwsza, *Ouverture*, rozpoczyna się sekwencją rozsuwanej kurtyny, zapalonego światła i akordu *tutti*, po którym następuje wyciszenie, zgaszenie światła i zasunięcie kurtyny. Powoli solista wprowadza więcej gestów, zawsze związanych z dźwiękiem, i zaczyna budować rodzaj audiowizualnej narracji. Wedle słów kompozytora – „biorąc naturalną konsekwencję gestu, próbujemy znaleźć dla niej dźwięk”. W tym przypadku naturalną konsekwencją gestu będzie kolejny, najbliższy mu wizualnie, wybrany z repertuaru określonego w partyturze. Tak więc po ruchu symbolizującym rozmowę telefoniczną „*phone*” (Ilustracja 2. Gest odbierania telefonu¹³) możemy oczekiwać gestu odwieszania słuchawki „*hang up*” (Ilustracja 3. Gest odwieszania słuchawki¹⁴), zaś

10 Emblemat, w: *Słownik Języka Polskiego*, red. Mieczysław Szymczak, t. 1, PWN, Warszawa 1978.

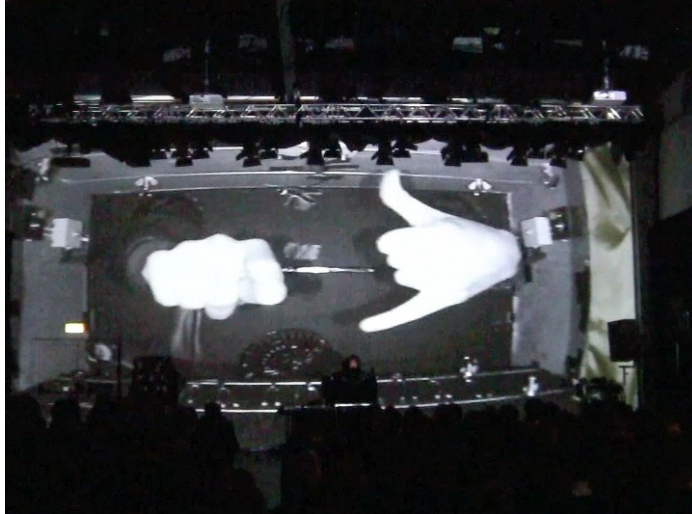
11 S. Steen-Andersen, partytura *Black Box Music*, Edition•S, https://issuu.com/edition-s/docs/black_box_music/3 [dostęp 14.06.2020].

12 Zob. H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, w: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht *Co to jest muzyka?*, PIW, Warszawa 1992.

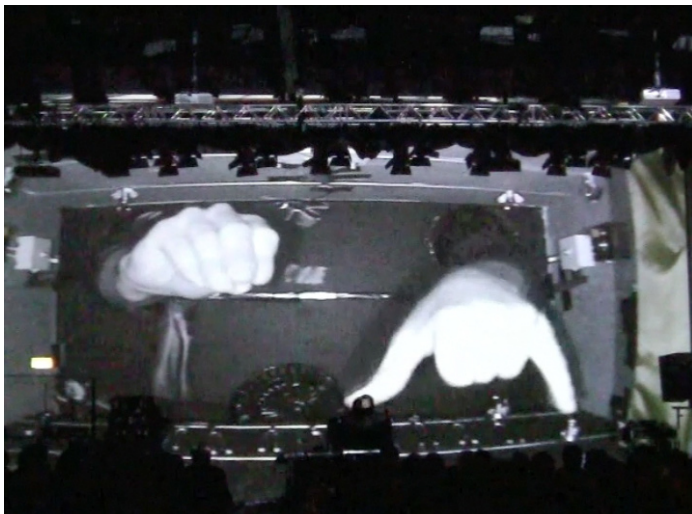
13 S. Steen-Andersen, *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].

14 Tamże.

symbol kciuka w dół może nastąpić po kciuku w górę, gdyż wymaga tylko obrócenia ręki, bez zmiany układu palców.



Ilustracja 2. Gest odbierania telefonu



Ilustracja 3. Gest odwieszania słuchawki

Gesty kontrolują także toponiczny aspekt kompozycji, ponieważ kierunek ruchu ręki wskazuje także grupę instrumentów odpowiedzialną za wydanie dźwięku kompatybilnego z gestem. Solista podczas taktowania w metrum trójdzielny wykona więc ruch lewo-prawo-góra, kolejno aktywując zespół znajdujący się po lewej stronie, prawej i za publicznością. Stopniowo relacje pomiędzy gestami stają się bardziej oczywiste i całość zaczyna nabierać bardziej choreograficznego charakteru. Od czasu do czasu kompozytor jednak przełamuje regułę w ramach – jak to nazywa – „ustanowienia logiki w celu jej złamania, użycia konsonansu w celu podkreślenia dysonansu”¹⁵. Dlatego po serii logicznych wizualnie ruchów następuje kolejna, złożona z gestów pozornie ze sobą niezwiązanych, ale np. wykorzystujących kolejne stopnie gamy jako dźwięki im odpowiadające, dzięki czemu nasza uwaga ponownie skierowana zostaje w stronę audialnego aspektu „przedstawienia”. Partia orkiestry i dyrygenta również zaczyna się dezintegrować imitując sytuację koncertową, w której zauważamy brak synchronizacji w relacji dyrygent-orkiestra. Kompozytor najpierw dostarcza widzowi kontekst dzięki wielokrotnemu powtarzaniu gestu postawienia akordu *tutti* i stopniowo opóźnia reakcję orkiestry, do momentu przejęcia inicjatywy przez orkiestrę i odwrócenia sytuacji.

Część środkowa jest wolna, bardziej tonalna. W pudełku zaczynają się pojawiać przedmioty, m.in. mikrotonalnie nastrojone kamertony, o częstotliwościach wynoszących kolejno 442 Hz, 392 Hz, 329.6 Hz, 523.25 Hz, 466 Hz, 415 Hz, 435 Hz, 440 Hz oraz 443 Hz. Zespół instrumentalny dzięki zastosowaniu odpowiedniej artykulacji i dynamiki (akcenty, *crescendo dal niente*) imituje dźwięki kamertonów wprawionych w drganie poprzez uderzanie nimi w podstawę i boki pudełka. Uspokojenie tempa i rytmiczne pulsowanie instrumentów rozładowuje napięcie i buduje fundamenty pod część trzecią. W przerwie pomiędzy częściami kompozytor eksperymentuje ze schematem klasycznego koncertu symfonicznego. Muzycy przez około minutę w wyreżyserowany sposób stroją swoje instrumenty, czekając na pojawienie się na ekranie batuty – znaku danego przez wykreowanego przez Andersena solistę-dyrygenta.

Finał przynosi odmianę – po wykorzystaniu pewnej puli gestów solista zaczyna eksplorować akustykę pustego pudełka poprzez stukanie

15 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen...*, dz. cyt., tłum. własne, <https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s> [dostęp 14.06.2020].

w jego boki i podstawę. Pstrykając palcami w różnych konfiguracjach rytmicznych rozpoczyna nawiązywanie dialogu z zespołami instrumentalnymi. Zaczyna też budowanie własnej instalacji dźwiękowej – na haczykach uprzednio przytwierdzonych do podstawy pudła rozciąga gumki recepturki, na wzór instrumentu strunowego. Następnie w pudełku pojawiają się zawieszane na sznurkach plastikowe kubki, wiatraczki, kawałki papieru, bandaże i balon, połączone w jedną maszynę muzyczną, działającą tak długo, aż pudełko wypełni się przedmiotami¹⁶. Sam Steen-Andersen opisuje finał dzieła słowami: „zbyt duża ilość elementów sprawia, że maszyna zaczyna się (*collapses in festivity*) w wielkiej anty-kulminacji¹⁷. Finalny akt przedstawienia zostawia nas z obrazem bezużytecznej instalacji dźwiękowej.

Obiekt dźwiękowy w twórczości Simona Steena-Andersena a akuzmatyczna koncepcja Pierre’a Schaeffera

Choć Simon Steen-Andersen dystansuje się od bezpośrednich inspiracji kompozytorskich, jego poszukiwania audiowizualne wpisują się w koncepcję Pierre’a Schaeffera dotyczące nowych sposobów słuchania, a szczególnie słuchania akuzmatycznego. Schaeffer (1910–1995) jako kompozytor, jeden z czołowych teoretyków słuchania muzycznego oraz spiker i inżynier radiowy, szczególnie zainteresowany był wpływem radia i fonografii na recepcję dźwięku¹⁸. W swoim dziele *Traité des objets musicaux* Schaeffer rozróżnia trzy tryby słuchania:

1. Słuch przyczynowy, którego głównym zadaniem jest definiowanie przyczyny dźwięku na podstawie jego brzmienia. Próba ustalenia co lub kto wytwarza dany dźwięk, a także skąd dochodzi, jak się zachowuje etc.
2. Słuch semantyczny, który odpowiada za odczytywanie i interpretowanie przekazu, wpisującego się w pewien klucz np. język mówiony lub kod dźwiękowy.

16 S. Steen-Andersen, partytura *Black Box Music*, Edition•S, https://issuu.com/edition-s/docs/black_box_music/3 [dostęp 14.06.2020].

17 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen...*, dz. cyt., tłum. własne, <https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s> [dostęp 14.06.2020].

18 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009.

3. Słuch zredukowany, zwany także akuzmatycznym, koncentrujący się na świadomym odrzuceniu przyczyny i znaczenia dźwięku, by „[...] skupić się na dźwięku jako takim, jego zmysłowych cechach, nie tylko wysokości i rytmie”¹⁹.

Źródeł akuzmatycznej koncepcji Schaeffera możemy upatrywać w filozofii fenomenologii. Metoda fenomenologiczna stara się opisać przedmiot, nie korzystając z odniesienia do jego przyczyny „[...] odrzuca tradycyjne filozoficzne rozróżnienie na »podmiot« i »przedmiot«, »pozór« i »rzeczywistość« i w zamian stara się opisać treść doświadczenia, nie odnosząc się do jego źródła czy trybu podmiotowego (np. snu, jawy itp.)”²⁰.

Samo słowo akuzmatyka pochodzi z języka greckiego, a akuzmatykami określano uczniów Pitagorasa, którzy słuchali wykładów swojego mistrza ukryci za zasłoną, w ten sposób, iż docierał do nich sam jego głos. Tym samym otwierała się dla nich nowa możliwość percepcji dźwięku. Według Schaeffera efekt ten możemy obecnie osiągnąć poprzez użycie nowych rozwiązań technicznych – funkcję pitagorejskiej zasłony pełni w tym przypadku radio. Jednocześnie metoda akuzmatyczna umożliwi nam dostęp do „obiektów dźwiękowych”, będących przedmiotem słuchania akuzmatycznego²¹. Schaeffer wyróżnia cztery główne cechy obiektu dźwiękowego.

1. Możemy rozróżnić obiekt dźwiękowy od instrumentu, wydającego dany dźwięk. Jak pisze sam Schaeffer:

Oczywiście, kiedy mówimy »to skrzypce« albo »to skrzypiące drzwi«, odwołujemy się do dźwięku emitowanego przez skrzypce lub to skrzypienia drzwi. A jednak rozróżnienie między instrumentem a obiektem dźwiękowym, które chcielibyśmy to wprowadzić, jest jeszcze bardziej radykalne: jeśli ktoś puści nam taśmy z nagrany dźwiękiem, którego źródła nie jesteśmy w stanie ustalić, co wtedy słyszymy? Właśnie to co nazywamy obiektem dźwiękowym, wolnym od wszelkich relacji przyczynowych, które określamy terminami ciało dźwiękowe, źródło dźwięku lub instrument²².

19 M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 207–208.

20 Cyt. za: C. Cox, D. Warner, wstęp do P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009, s. 106.

21 P. Schaeffer, *Akuzmatyka...*, dz. cyt., s. 110–111.

22 Tamże.

2. Obiekt dźwiękowy nie jest taśmą magnetyczną, jest ona jedynie nośnikiem obiektu. Istnienie obiektu jest związane z naszą subiektywną percepcją, otrzymuje on dopiero sens i znaczenie w chwili rejestrowania i interpretowania go przez słuch odbiorcy. Fizyczne oddziaływanie na taśmę (np. skrócenie jej) nie zmienia obiektu, gdyż całkowicie zawiera się on w naszej świadomości postrzeżeniowej.
3. Ta sama taśma może zawierać większą ilość obiektów dźwiękowych. Według Schaeffera wspomniane manipulacje nie wpływają na zmianę obiektu samego w sobie, a raczej tworzą z niego inne obiekty. Kompozytor uznaje też zależność pomiędzy sposobem manipulowania taśmą a naszą recepcją obiektu:

Załóżmy, że słuchaliśmy nagranych dźwięku w normalnej prędkości, potem zwolnionej, a potem znów normalnej. Ta zwolniona część działa niczym szkło powiększające w odniesieniu do czasowej struktury dźwięku, pozwala nam na zauważenie niektórych szczegółów – na przykład – ziarnistości – a nasz słuch, w ten sposób zaalarmowany i poinformowany, odkryje je przy drugim podejściu – przy normalnej prędkości. Musimy pozwolić, by prowadziły nas tu dowody – sam sposób, w jaki sformułowaliśmy nasze założenie, narzuca odpowiedź: w istocie porównujemy ze sobą ten sam obiekt dźwiękowy – oryginalny i przekształcony, poddany różnym środkom obserwacyjnym. Tym jednak, co czyni go tym samym obiektem jest właśnie nasza wola porównywania²³.

4. Obiekt dźwiękowy nie jest stanem ducha²⁴. Podkreślenie subiektywności percepcji obiektu nie wyklucza możliwości analizy i opisanego go:

By uniknąć pomylenia go z fizyczną przyczyną lub „bodźcem”, pozornie oparliśmy obiekt dźwiękowy na naszej subiektywności. Jednakże – jak wskazywały na to już nasze ostatnie uwagi – obiekt nie ulega modyfikacjom ani w następstwie zmian w słyszeniu między jedną jednostką a drugą, ani wraz z niekończącymi się zmianami zachodzącymi w naszej uwadze lub wrażliwości. Obiekty dźwiękowe wcale nie są subiektywne (w sensie jednostkowym),

23 Tamże.

24 Tamże.

niekomunikowalne czy prawie nieuchwytnie. Jak zobaczymy, można je jasno opisać i analizować. Możemy je poznać²⁵.

Obiekt dźwiękowy w rozumieniu Simona Steena-Andersena posiada wiele cech wspólnych z definicją obiektu według Pierre'a Schaeffera. Steen-Andersen swoją czysto instrumentalną muzykę określa „trochę elektroniczną”, głównie poprzez podejście do muzyki akustycznej rozumianej przez brzmienie, próbę odejścia od tożsamości pojedynczych instrumentów²⁶. W *Black Box Music* objawia się to przede wszystkim w podziale instrumentów na grupy i ujednoliceniu ich barwy, poprzez użycie podobnej artykulacji, gry *unisono* czy dynamiki od *fortissimo* do *fortissimo possibile*. Steen-Andersen używa „hałasu” w roli bezpośredniego efektu przykuwającego uwagę. Oprócz tego brzmienie percypowane jako nieprzyjemne jest zdystansowane od nurtu mainstreamowego. Jednak sam „obiekt” jest rozumiany przez niego jako warstwa wizualna będąca integralną częścią muzycznej, niemożliwa do rozdzielenia tak długo, jak nasze oczy są otwarte. Zastrzega, że sam koncept zespoleń elementów należących do różnych kategorii percepcyjnych nie musi kończyć się na słuchu i wzroku, mogą to być elementy postrzegane także przez inne zmysły²⁷.

Metoda akuzmatyczna w jakimś stopniu zakłada jednak obecność czynnika wizualnego, czy jest to pitagorejska zasłona czy też głośnik. W przypadku *Black Box Music* mamy do czynienia z sytuacją przewrotną, niejako zakładającą użycie wszystkich trybów słuchania wymienionych przez Schaeffera. Steen-Andersen za pomocą topofonicznie rozmieszczonej i przetworzonej przez głośnik warstwy instrumentalnej wystawia na próbę słuchanie przyczynowe odbiorcy. Również dzięki ujednoliceniu barwy instrumentów i zakamuflowaniu zależności pomiędzy zespołem instrumentalnym, a ułożeniem dłoni w pudełku.

Myślenie w kontekście słuchu semantycznego, mimo braku werbalnego przekazu, można odnaleźć w narracji ruchowo-audialnej. Interpretacja danego gestu odbywa się w połączeniu z utożsamianym

25 Tamże.

26 S. Steen-Andersen, *Simon Steen-Andersen...*, dz. cyt., <https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s> [dostęp 14.06.2020].

27 Tamże.

z nim dźwiękiem – np. dźwięk telefonu połączony z gestem odbierania słuchawki, wyraźnie odróżniający ruch odwieszania jej.

Słuch akuzmatyczny objawia się przede wszystkim w omawianej wyżej technice łączenia brzmienia instrumentów. W przypadku *Black Box Music* za „pitagorejską zasłonę” służy ekran z projekcją solisty. Choć instynktownie projekcję można uznać za ugruntowanie idei słuchania przyczynowego, przejawia się też jako kolejna warstwa wizualna kamuflująca prawdziwą przyczynę dźwięku. Podobną technikę wykorzystano w wielu inscenizacjach *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta czy nawet współczesnych koncertach muzyki pop. W pierwszym przypadku warto przywołać scenę z drugiego aktu opery, w której to ptasznik Papageno szuka ukochanej Papageny. Zrozpaczony postanawia się powiesić, jednak w porę pojawiają się Trzej Chłopcy przypominając mu o magicznych srebrnych dzwoneczkach będących w jego posiadaniu. Na ich dźwięk pojawia się Papagena i następuje triumfalny finał²⁸. W wielu inscenizacjach tej opery, m.in. Metropolitan Opera z 2006 roku²⁹ czy fragmencie filmu *Amadeusz* Miloša Formana³⁰, partię dzwoneczków wykonuje w rzeczywistości celesta, ukryta w orkiestrze, zaś na scenie dzwoneczki pojawiają się jedynie jako rekwizyt.

Za drugi przykład może nam posłużyć technika *playback*, której często używają artyści muzyki pop podczas wykonywania piosenek z jednoczesną realizacją skomplikowanego układu choreograficznego utrudniającego śpiew. W tym przypadku ścieżka muzyczna wraz z nagraniem partii wokalne jest odtwarzana z głośnika a piosenkarz jedynie porusza ustami, inscenizując wykonanie utworu w czasie rzeczywistym.

W trakcie koncertu z trasy *California Dreaming* z 2011 roku amerykańska piosenkarka Katy Perry podczas jednej z piosenek pozorowała grę na flecie prostym, lecz została zdemaskowana przez zauważenie niezgodności jej ruchów z partią fletu³¹. Finał tej historii jest anegdotyczny – jej interpretacja pod kątem rozważań o audiowizualności tworzy sytuację podobną do tej opisywanej przez Steena-Andersena. Idąc na koncert odbiorca z założenia nie spodziewa się wykorzystania

28 P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015, s. 1052.

29 Metropolitan Opera, *Czarodziejski flet*, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=qFolidudY74> [dostęp 14.06.2020].

30 M. Forman, fragment filmu *Amadeusz*, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=3glswAQNR7c>, [dostęp 14.06.2020].

31 ABC News, *Katy Perry Flute Fail: Singer Accidentally Reveals She's Not Really Playing Recorder*, <https://www.youtube.com/watch?v=wbqFMgdSeGs>, [dostęp 14.06.2020].

przez artystę techniki *playbacku* – tym dosadniej odczuwa dysonans, gdy warstwa wizualna i dźwiękowa dezintegrują się.

Podsumowanie

Czynnik wizualny zawsze odgrywał w muzyce bardzo istotną rolę. Od starożytnego synkretyzmu, poprzez gatunek opery, aż do muzyki filmowej, percepcja intermedialnej sztuki jest stale obecna w kulturze. Jednak w wyżej wymienionych przykładach można rozdzielić warstwę muzyczną i wizualną. Opera, forma głównie muzyczna, wciąż zachowuje artystyczną wartość, gdy prezentowana jest w formie nagrania, a poszczególne inscenizacje potrafią znacząco różnić się wizualnie pomiędzy sobą. Z kolei muzyka w filmie, choć jest jego integralną częścią, nierzadko niosąc za sobą kontekst emocjonalny, w wielu przypadkach nie jest ściśle związana z konkretnym obrazem – użycie *IX Symfonii d-moll* op. 125 Ludwiga van Beethovena w wielu dziełach filmowych nie wpłynie na jej oryginalną treść.

Twórczość Simona Steena-Andersena odwraca tę sytuację. *Black Box Music* jest doskonałym obszarem do dyskusji o audiowizualności, roli nowoczesnych technologii w procesie kompozytorskim, teatrze muzycznym, relacji dyrygent-orkiestra, topofonii i wielu innych aspektach, przede wszystkim imponuje jednak kompleksowością doświadczenia. Starannie wypracowana struktura utworu, łącząca w sobie dokonania poprzednich generacji kompozytorów i nowe technologie stanowi przykład całościowego, intermedialnego wydarzenia, w którym każdy element ma dokładnie określone miejsce i funkcję. Absolutna integracja czynnika wizualnego i muzycznego pozwala na interpretowanie kompozycji na wielu płaszczyznach i umożliwia całkiem nowy sposób odbioru dzieła, jak i myślenia o audiowizualności.

Czy dotychczasowa twórczość Simona Steen-Andersena podsumowała i zamknęła rozdział poświęcony rozważaniom o relacji czynnika wizualnego i dźwiękowego? Czy wręcz przeciwnie – otwiera drogę do dalszej eksploracji zależności audiowizualnych?

Bibliografia

Opracowania

- ABC News, *Katy Perry Flute Fail: Singer Accidentally Reveals She's Not Really Playing Recorder*, <https://www.youtube.com/watch?v=wbqFMgdSeGs> [dostęp 14.06.2020].
- „Classic Voice” styczeń 2017, nr 212, <http://www.classicvoice.com/riviste/classic-voice-digital/classic-voice-212-digitale.html> [dostęp 14.06.2020].
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.
- Chłopecki A., *Wizualizacja*, w: *Dziennik ucha. Słuchane na ostro*, PWM, Kraków 2013, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Cox C., Warner D., *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2009.
- Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Forman M., fragment filmu *Amadeusz*, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=3glswAQNR7c> [dostęp 14.06.2020].
- Holmboe R., *Out of the Box*, Dacapo Records, <https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/steen-andersen-black-box-music> [dostęp 14.06.2020].
- Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2015.
- Metropolitan Opera, *Czarodziejski flet*, aria *Pa-pa-pa Papageno*, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=qFolidudY74> [dostęp 14.06.2020].
- Kowalska-Zajac E., *Zobaczyć muzykę, Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi 2019.
- Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975.
- Schaeffer B., *Muzyka XX wieku. Twórcy i problemy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Steen-Andersen S., wstęp do partytury *Black Box Music*, Edition•S, Kopenhaga 2020, www.edition-s.dk [dostęp 14.06.2020].
- Steen-Andersen S., *Festival TACEC 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=PFSkfwRcv1E&t=33s> [dostęp 14.06.2020].

Steen-Andersen S., *A musical approa[c]h to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses...*, <https://www.youtube.com/watch?v=YGfKe99aa7s> [dostęp 14.06.2020].

Szymczak M., *Słownik Języka Polskiego*, t. 1, PWN, Warszawa 1978.