

Rafał Zapała | AUTOREFERAT

DANE PERSONALNE

dr Rafał Zapała,
adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
i współpracownik Studia Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej
im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

POSIADANE DYPLOMY:

2012 (stopień doktora sztuki muzycznej)

Dyplom ukończenia studiów doktoranckich Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie w specjalności: kompozycja

Tytuł pracy doktorskiej: Obszary i struktury materiału muzycznego w kompozycji «Skaner» na orkiestrę symfoniczną, elektronikę i *soundscape*,

(promotor – prof. Lidia Zielińska, recenzenci – prof. Włodzimierz Kotoński i prof. Józef Rychlik)

2010 (tytuł magistra sztuki)

Dyplom ukończenia studiów drugiego stopnia Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, na kierunku: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: kompozycja.

Tytuł pracy magisterskiej: Elektroniczna granulacja dźwięku
(promotor – prof. Lidia Zielińska)

2008 (tytuł licencjata)

Dyplom ukończenia studiów wyższych zawodowych Wydziału Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, na kierunku: kompozycja i teoria muzyki, w specjalności: kompozycja.

1999 (tytuł magistra sztuki)

Dyplom ukończenia Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, na kierunku: wychowanie muzyczne, w zakresie: wychowanie muzyczne.

Tytuł pracy magisterskiej: „Strategie promocji chóru” (promotor – prof. Janusz Dzieciół)

ZATRUDNIENIE

2012 – w toku

Adiunkt na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

2010 – 2011

Wykładowca na Wydziale Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

2009 – 2012

Asystent na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

2008 – 2013

Referent Techniczny w Studio Muzyki Elektroakustycznej (SMEAMuz) Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

OMÓWIENIE OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO

Jako osiągnięcie artystyczne, w nawiązaniu do ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym (art. 16 ust. 1 i 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. Dz. U. Nr 65, poz. 595) przedstawiam dwie kompozycje opublikowane na płycie „Ideogramy” wydanej w październiku 2017 przez Requiem Records, w ramach Opus Series. Są to utwory: ***Ideogramy na orkiestrę symfoniczną*** – kompozycja, która dała tytuł całej płycie oraz ***Cleaner na kontrabas i live electronics***. Płyta dodatkowo zawiera również dwa starsze utwory (powstałe jeszcze przed doktoratem): *Gonsay* – utwór akuzmatyczny oraz *Nicolette* na flet i *live electronics*.

W obu prezentowanych kompozycjach kluczem jest zagadnienie percepcji – aktywne obserwowanie, poznawanie, doświadczanie, relacja z obserwowanym obiektem. Owym obiektem może być wszystko: obraz, tekst, człowiek, kosmos, zdarzenie, emocja, itd. W prezentowanych kompozycjach są to: znaki graficzne (*Ideogramy*) oraz prosta, codzienna czynność (*Cleaner*). Jednak nie one same w sobie są w centrum mojego zainteresowania. To proces uważnego kontemplowania tych obiektów, podczas którego są one deformowane przez wyobraźnię, uczucia, fizjologię czy mechanizmy podświadomości. Taki proces ma swoją dramaturgię i może być traktowany jako struktura do umuzycznienia, jako model formalny. Przyjmuję tutaj optykę Susan K. Langer: „Struktury muzyczne logicznie przypominają pewne dynamiczne wzorce ludzkiego doświadczenia (...) istnieją pewne aspekty tzw. „życia wewnętrznego” – fizycznego czy umysłowego – które mają formalne właściwości podobne do właściwości muzyki – wzorce ruchu i odprężenia, zgody i niezgody, przygotowania, spełnienia, pobudzenia, nagłej zmiany itd.”¹ Procesy percepcji są takim dynamicznym wzorcem. Krótko przybliżę ich formotwórczą rolę w obu prezentowanych kompozycjach.

Ideogramy na orkiestrę symfoniczną

Utwór jest wynikiem zamówienia w ramach programu Kompozytor-Rezydent Instytutu Muzyki i Tańca realizowanego w 2014 roku wspólnie z Filharmonią Świętokrzyską. Powstał na przełomie 2013/2014 roku. Całość stanowią trzy miniatury orkiestrowe inspirowane kształtem ideogramów właśnie. Ideogram to syntetyczny, umowny znak graficzny, który wyraża określoną ideę bez użycia liter (np. znaki chińskie, japońskie, pisma klinowego, ale też symbole religijne, logotypy itp.). Znak taki łączy w sobie dwa inspirujące, komplementarne aspekty: kształt i znaczenie.

¹ S. K. Langer, „Nowy sens filozofii”, Warszawa 1976, s. 335.

Jeśli chodzi o aspekt pierwszy – prawie zawsze są to minimalistyczne, jednopłaszczyznowe obrazy, zestaw punktów, linii i plam na płaszczyźnie. Oczywiście układ tych elementów nigdy nie jest przypadkowy. Szczególnie w wypadku starych języków ewolucja takiego znaku odbywała się przez dziesiątki lat. Rozpocynała się od piktogramów pism obrazkowych, z czasem upraszczając i syntetyzując swoją formę, czasem odrywając się od pierwotnego znaczenia, czasem obrastając w nowe – by z czasem osiągnąć swoją fascynującą doskonałość. Uderzająca jest spójność, swoista pełnia i elegancja formalna tych znaków. Jest to gotowa kompozycja o silnym, syntetycznym działaniu. Kształt znaku, wygląd jego poszczególnych elementów traktowałem jako model formalny w utworze.

Każdy znak niesie w sobie ideę, dość szeroki obszar znaczeniowy. Nie jest on łatwy do przetłumaczenia na języki, które używają liter i wyrazów. Takie mniej precyzyjne ale za to pojemniejsze znaczenie wydaje mi się bardziej abstrakcyjne, a przez to bliższe językowi muzycznemu. Idee zawarte w znakach mogły, ale nie musiały wpływać na charakter miniatury.

Moim celem była próba przeniesienia tych dwuwymiarowych form graficznych na czas i brzmienie krótkiej formy muzycznej. Relacja czasu i przestrzeni to zagadnienie będące obszarem niezliczonych badań wielu dziedzin nauki i sztuki. Zatem podchodząc do zadania translacji obiektów przestrzennych na czasowe można przyjąć wiele strategii. Dla mnie kluczem stał się akt percepcji, proces doświadczany zarówno przez oglądającego jak i słuchającego. Dobrze znamy rozróżnienie pomiędzy biernym słyszeniem a aktywnym s ł u c h a n i e m. Podobnie z obrazem, który możemy tylko widzieć, ale możemy też aktywnie o g l ą d a ć. Studiując wybrane (ale też wiele innych) ideogramy uświadamiałem sobie złożoność aktu percepcji oglądanego znaku. Po pierwszym ogólnym wrażeniu zacząłem uważnie „skanować” każdą linię, każdy kształt, miejsca w których się łączą i przecinają. Przemierzając wzrokiem z jednego końca do drugiego dostrzegałem ewolucję elementów. Co więcej – owa ewolucja mogła faktycznie zachodzić, ale mogła również być tylko wyobrażona. Dłuższa kontemplacja tych prostych form pozwala nie tylko dostrzec realne kształty, ale dość szybko dobarwia je elementami wyobraźni, artefaktami wynikającymi ze zmęczenia oczu bądź rozproszenia umysłu. Proste linie skanowane milimetr po milimetrze pogrubiają się lub przerywają gdy np. tracimy na moment koncentrację. Z pozoru nieistotne obiekty stają się większe, pęcznieją gdy z jakichś powodów przykują uwagę obserwatora. Obserwowanie jest raczej „czytaniem”, analizą, skanowaniem, świadomą i uważną czynnością. Istotne jest, że wszystkie te określenia mają charakter czasowy, zaczynają się w którymś momencie i trwają przez jakiś czas. Obserwowanie znaku jest p r o c e s e m.

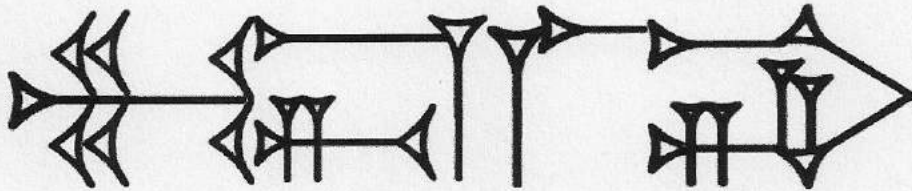
Te spostrzeżenia nie są oczywiście nowe. Przytaczam je, bo stanowią klucz do zrozumienia mojej strategii pracy w *Ideogramach*. Konstytyutywny przykład podobnych refleksji znajdziemy np. u Le Corbusiera na gruncie innej dziedziny przestrzennej – architektury. Dobrze oddaje to cytat: „Architektura jest oceniana oczami, które widzą, głową, która się obraca, nogami, które chodzą. Architektura nie jest fenomenem synchronicznym, lecz sukcesywnym, jest stworzona z obrazów uzupełniających się nawzajem, następujących po sobie w czasie i w przestrzeni, podobnie jak muzyka”².

Tak rozumiejąc proces percepcji zjawisk warto pokusić się o obserwację, że tradycyjny (sięgający antyku) podział na sztuki przestrzenne i sztuki czasowe w takim ujęciu zaciera się. Kompozycja przestrzenna (jaką jest np. znak, ideogram) staje się kompozycją czasową podczas procesu jej obserwowania, z pewną przesadą chciałoby się rzec „czytania”. Tak rozumiejąc doświadczanie wybranych ideogramów nie pozostało mi nic

² L. Bielawski, „Strefowa teoria czasu”, PWM, Kraków 1976.

innego jak uważnie przyjrzeć się owemu procesowi oraz „mapując” go, zaprojektować formę utworu muzycznego.

Ideogram I



Znak ten jest przykładem pisma klinowego i pochodzi z ok. 2000 roku p.n.e. (dialekt starobabiloński). Oznacza „ciszę”, jednak nie znaczenie a aspekty graficzne stanowiły dla mnie główną inspirację. Częstki mają ostre kontury, brak zakrzywień czy miękkich linii. Już taki zestaw parametrów dość precyzyjnie określa charakter projektowanych obiektów dźwiękowych. Ideogram charakteryzuje powtarzalność elementów (jak zresztą wszystkich znaków klinowych). Dla przykładu, pierwszy element („skanując” od lewej strony):



w partyturze jest przełożony na brzmienie kwintetu smyczkowego (wspartego perkusją, czego nie widać w poniższym przykładzie). Akord symetrycznie zbudowany wokół dźwięku d^1 , prostym glissandem schodzi się do swojej osi symetrii – do d^1 właśnie, po czym zastyga w formie prawie nieruchomej linii (lekko pogrubionej ćwierćtonowym wibratem skrzypiec).

ZR

Często występuje też pionowa odmiana tego elementu:



W utworze jego muzyczny obraz przybiera formę pionów akordowych, klasterów lub akcentów (więcej na temat linii pionowych w opisie kolejnych miniatur). Trzecim kluczowym gestem graficznym jest:



co przekłada się na równie prosty rysunek muzyczny realizowany w utworze w różny sposób przez instrumenty dęte, np:

(od góry: flety, klarnety 1. i 2., oboje)

(od góry: trąbki, waltornie, puzony 1. i 2., tuba)

Te trzy kluczowe elementy graficzne stanowią inspirację dla całej miniatury. Są one umuzyczniane na różne sposoby, przybierając kilka brzmieniowych wersji.

Odwołując się do procesu obserwowania tego ideogramu bardzo ważną kwestią był czas. Początkowo wolne, dokładne „skanowanie” wzrokiem każdego elementu ideogramu, „czytając” od lewej z czasem ustępuje miejsca coraz szybszej, skróconej obserwacji – będącej wynikiem reakcji na powtarzalność tych samych, znanych już cząstek. Z czasem też sukcesywność elementów ustępuje miejsca mniej konsekwentnej, bardziej wybiórczej percepcji – uwaga skupia się na różnych miejscach znaku. Tego typu subtelne doświadczenia

obserwatora są inspiracją dla konstituowania formy muzycznej, która czasami zachowuje „właściwą” kolejność, czasami „zapętla się” na wybranym elemencie, czasami w końcu piętrzy wiele z tych elementów, tworząc już niezależny muzyczny przebieg formalny.

Idoogram II



Znak będący modelem układu formalnego miniatury drugiej możemy znaleźć w wielu językach (m.in.: chińskim, japońskim, koreańskim). Jego obszar znaczeniowy wyznaczają takie polskie określenia jak: „dawać życie”, „wychowywać”, „łączyć”, „matka”. Podobnie jak w poprzednim przypadku, tak i tutaj forma graficzna stanowiła główną inspirację, jednak znaczenie ideogramu wpłynęło na delikatniejsze, bardziej miękkie brzmienie tej miniatury. Mimo, że tutaj również dominują proste, „stojące” linie, to charakter tego znaku różni się znacząco od poprzedniego. Pojawiające się elementy wiotkie i giętkie wpływają na łagodniejszy odbiór całości. Zwracają one szczególną uwagę, dlatego też w partyturze zajmują dość istotne miejsce. Przykładowo najwyżej usytuowany element znaku pojawia się w utworze (5'15") zarówno oglądany z góry na dół jak i zaraz później (5'27") w odwróconej postaci. Trzy poziome linie ideogramu w utworze są dźwiękowo reprezentowane kolejno: 1) przez instrumenty perkusyjne (trójkąt, *metal chimes*, obręcz kotła i fortepian), 2) głównie flety, oboje i trąbki, 3) skrzypce II i altówki.

Szczególny problem w procesie odwzorowywania obiektów graficznych w muzyce stanowią linie pionowe. Pierwszym, naturalnym odruchem jest interpretowanie ich jako pionu brzmieniowego: akordu, klastra lub perkusyjnego akcentu (takie interpretacje pojawiały się w miniaturze pierwszej). Dłuższa obserwacja takiej linii pozwala usłyszeć ją np. jako szybkie spadanie lub narastanie. Można też całkowicie oderwać ją od dwuwymiarowego kontekstu i potraktować jak każdą inną linię. W dolnej części znaku Ideogramów II mamy taki masywny pionowy element, który w utworze został zinterpretowany właśnie jako gwałtowne, opadające glissando, ale powtarzane wielokrotnie, jakby natrętnie zapętłone. Zjawisko to realizowane jest w partiach puzonów oraz sekcji instrumentów dętych blaszanych (7'03"):

Ideogram III



Znak pochodzi z japońskiego zbioru ideogramów Kanji. Wiąże się z takimi znaczeniami jak „władca”, „właściciel”, „imperator”, „mistrz”. W przeciwieństwie do poprzednich miniatur w Ideogramie III znaczenie znaku odegrało bardzo istotną rolę.

Moim zamiarem było zasygnalizowanie krytycznego stosunku do figur społecznych reprezentowanych przez znak. Osią utworu jest marsz – a w zasadzie parodia marsza – który reprezentuje centralną pionową linię znaku. Melodyka marsza rozpoczyna się w górnych rejestrach brzmienia orkiestry (flety piccolo i skrzypce) i konsekwentnie drobnymi krokami przechodzi aż do rejestrów basowych (orkiestra tutti). Początkowo komiczny nastrój zmienia się w również przerysowany, ale raczej groźny charakter. Widzimy tu znów inne podejście do pionowej linii. W znaku pełni ona rolę osi, najistotniejszego elementu. Tak też jest zinterpretowana w partyturze – jako opadający przez cały utwór obiekt dźwiękowy. Natrętny rytm tej marszowej osi czasami na moment rozmazuje się, by po chwili znów powrócić w niższym rejestrze i w zwiększonej obsadzie. Sukcesywność melodycznego opadania jest zakłócona trzy razy przez: 1) oboje, klarnety i perkusję, 2) fagoty, rogi, altówki i wiolonczele oraz 3) instrumenty dęte blaszane i perkusję. Słyszymy wówczas trzy statyczne obiekty brzmieniowe muzycznie reprezentujące poziome linie w znaku.

Tak opisany przebieg elementów dźwiękowych odwzorowuje dokładnie znak czytany od góry do dołu, mapując wszystkie jego elementy. Od 11' zaczyna się druga część miniatury. Cały ideogram umuzyczniony jest ponownie w znacznie szybszym tempie, co nadaje tej części komiczno-dramatyczny charakter. Całość kończy epilog odwzorowujący materiał trzeciej poziomej linii znaku.

Utwór został wykonany przez muzyków Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Świętokrzyskiej pod dyktando Wojciecha Michniewskiego (17.05.2015, Kielce) oraz wykonany i zarejestrowany przez Orkiestrę Symfoniczną Akademii Muzycznej

im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu pod dyrekcją Michała Dworzyńskiego (28.04.2017, Poznań). To właśnie nagranie zarejestrowano na omawianej płycie.

Cleaner na kontrabas i *live electronics*

Drugą przedstawianą kompozycją jest *Cleaner* na kontrabas i *live electronics*. Tutaj również proces uważnej obserwacji stanowi kanwę utworu. Tym razem obserwowana jest prosta, codzienna czynność – sprzątanie.

Z noty programowej: „(...) czyszczenie, odkurzanie, przecieranie, ścieranie tego co na powierzchni, tego co „na pierwszy rzut oka“, wydrapywanie spod spodu, wygrzebywanie z pamięci, z przeszłości (...)”.

Utwór jest w zasadzie kompozycją przeznaczoną na akustyczny kontrabas. W całości wykorzystuje autorskie, rozszerzone techniki wykonawcze. Zamiast smyczka użyta jest silikonowa mioteczka perkusyjna. Wykonawca wychodzi od gestu estetyzowanego „czyszczenia” instrumentu, wydobywając dźwięki jakby „przez przypadek”. Stworzona jest bogata typologia nowych brzmień wraz z odpowiadającymi im gestami wykonawczymi oraz znakami notacji, np.:

Czyścić w skupieniu,
precyzyjnie, choć nerwowo.

♩ = 120
mioteczka

kontrabas

Grupy podobnych gestów składają się na trzy części utworu:

- (0'-1'36") część pierwsza nawiązuje do obserwacji odkurzania, przecierania mioteczka;
- (1'36"-3'26") część druga to proces „otrząpywania”, delikatnego uderzenia w struny, pudło rezonansowe, podstrunnice itp.;
- (3'26"-5'30") część trzecia to proces polerowania i szorowania;
- (5'30" do końca) w części czwartej słyszymy połączenie wszystkich technik.

Podczas „czyszczenia”, „przecierania” i „polerowania” ujawniają się podpowierzchniowe harmonie, fragmenty szepczących głosów, popularnych piosenek, cytatów z muzyki J. S. Bacha oraz improwizującej perkusji. Rolę tych dźwiękowych „powidoków” pełni elektronika, pobudzana głośnością akustycznych strun. Tworzy ona swoiste dopowiedzenie, poszerzenie semantycznego kontekstu, jest bardzo subtelna, miesza się i ginie w pogłosie. Użyta jest tu technika *amplitude tracking* – brzmienia elektroniczne wyzwalane są przez akustyczne brzmienia kontrabasu, podążając za głośnością i artykulacją wykonawcy. Dźwięk kontrabasu dzięki mikrofonowi trafia do dedykowanego *patcha* Max/MSP. Rolą mikrofonu nie jest jednak amplifikacja instrumentu tylko tworzenie „na żywo” dynamicznej obwiedni głośności, kontrolującej warstwę elektroniczną.

W nagraniu studyjnym partii kontrabasu brał udział Mateusz Loska. Utwór był wielokrotnie wykonywany, m.in. na festiwalach Poznańska Wiosna Muzyczna w Poznaniu i Musicacoustica w Pekinie.

OMÓWIENIE POZOSTAŁYCH OSIĄGNIĘĆ, DOROBKU I DROGI ARTYSTYCZNEJ

1. Dwie drogi rozwoju

Moja edukacja i praktyka muzyczna przebiegały dwutorowo. Z jednej strony przeszedłem drogę kształcenia związaną z klasyczną, zachodnią kulturą muzyczną. Początkowo były to szkoły muzyczne I i II stopnia zakończone dyplomem w klasie fortepianu w 1994 r. (klasa Jolanty Płoski). Wtedy odbyły się też pierwsze występy publiczne oraz udział w konkursach wykonawczych. Edukację klasyczną kontynuowałem w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, doskonaląc technikę gry na fortepianie i instrumentach perkusyjnych oraz studiując dyrygenturę chóralną pod kierunkiem prof. Janusza Dziecięciola (Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki). W 1999 ukończyłem pierwsze studia muzyczne, uzyskując tytuł magistra sztuki.

Równocześnie, już od czasów szkoły średniej z zainteresowaniem obserwowałem i uczestniczyłem w nurcie pozaakademickim, odnajdując tam wiele wartości tradycyjnie przypisywanych ruchom amatorskim. Interesowałem się wówczas tzw. "muzyką niezależną", kontestującą zastaną sytuację polityczno-społeczną. Jej kontrkulturowy wymiar był wspólnym mianownikiem dla przeróżnych odmian i gatunków muzyki rockowej i jazzowej (improvizowanej). Okres od końca studiów po przełomowy 2005 r. to czas intensywnej działalności twórczej, organizacyjnej i przede wszystkim koncertowej w tym obszarze.

Był to szczególny moment, w którym dociera do Polski rewolucja *homerecordingu* – wykorzystujących postęp w technologii cyfrowej małych, często domowych, niezależnych studiów nagraniowych. Takie idealne narzędzie kompozytorskie pozwalało na uniezależnienie się od dużych i drogich studiów muzycznych, a także skupiało uwagę na pracy z materiałem elektronicznym, na technikach edycji, syntezy i analizy dźwięku. Zafascynowany możliwościami postanowiłem na własną rękę poznać jak najwięcej tajników pracy studyjnej i dostępnego wówczas oprogramowania komputerowego (poczynając od pracy z sekwencerem na muzealnej dziś maszynie Atari ST i ze standardem MIDI).

Obie drogi rozwoju, ta "klasyczna" i ta "pozaakademicka" przenikały się wzajemnie, budując we mnie przekonanie o płynności granic pomiędzy nimi. Poszukiwałem wspólnych zjawisk i postaw twórczych w obu obszarach (to myślenie skonkretyzuje się później w pracy doktorskiej, przybierając formę pewnego rodzaju światopoglądu muzycznego). W tym czasie (ok 2005 r.) coraz dotkliwiej czułem brak warsztatu kompozytorskiego. Przełomowa okazała się decyzja o podjęciu kolejnego kierunku studiów muzycznych.

2. Studia kompozytorskie

W zasadzie od zawsze moje fascynacje związane były z awangardą. Wierzyłem i wierzę w wartość prac rozwijających, przelamujących zastany stan rzeczy. Eksperymentalna elektronika, *free improvisation* i współczesna muzyka komponowana to obszary, które wydawały mi się najciekawsze, najbardziej postępowe. Ogromna potrzeba zrozumienia specyfiki muzyki współczesnej i jej warsztatu kompozytorskiego dała impuls do rozpoczęcia kolejnych studiów w poznańskiej Akademii Muzycznej – studiów kompozycji w klasie prof. Lidii Zielińskiej w 2005 roku. Był to czas przełomowy, pełen nowych informacji, prób i gwałtownych przewartościowań. Ten drugi kierunek studiów – odbywany znacznie bardziej świadomie niż pierwszy – uzbroił mnie w nowe kompetencje, kluczowe dla mojej twórczości.

Z jednej strony rozwijałem umiejętności pracy z materiałem akustycznym. Ustaliło się też bardzo szerokie rozumienie tego pojęcia, w ramy którego włączam: instrumenty klasyczne, etniczne, preparowane, stwarzane od podstaw, a także przedmioty i całe

ZT

przestrzenie akustyczne. Bliska mi stała się idea rozszerzonego uniwersum dźwiękowego – traktowania jako materiał muzyczny wszystkiego co mieści się w ramach ograniczeń ludzkiego słuchu. Podejście sonorystyczne, spektralne i syntezy instrumentalnej w duchu Helmuta Lachenmanna to główne azymuty moich zainteresowań w tym czasie.

Szczególnie dużo czasu spędzałem również na studiowaniu technik elektronicznego przetwarzania dźwięku (DSP) oraz poznawania komputerowych narzędzi muzycznych. Już wówczas było dla mnie jasne, że nowe kompetencje kompozytorskie nie mogą ograniczać się jedynie do organizowania brzmień w czasie ale muszą dotyczyć też umiejętności analizy i syntezy dźwięku, projektowania dźwiękowego (*sound design*) i programowania (np. w środowisku Max/MSP lub innych). Wiele z tych obszarów poznawałem we własnym zakresie (polskie uczelnie dopiero otwierały się na tego typu wiedzę).

Obie drogi mojego rozwoju muzycznego (akademicka i pozaakademicka) zaczęły stapać się wpływając na siebie. Ten wpływ dostrzegam m.in. na płaszczyźnie technicznej: tworzenie mikstur dźwiękowych z brzmień instrumentów akustycznych i eksperymentalnej elektroniki, *live electronics*, swobodne używanie brzmień pozaorkiestrowych jak instrumenty etniczne lub typowe dla muzyki rockowej. Myślę również, że charakterystyczna jest pewna specyficzna estetyka, rodzaj energii typowy dla muzyki rockowej, występujący w moich utworach.

Pod koniec studiów w roku 2009 zostałem zatrudniony w Studio Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Poznaniu prowadzonym przez prof. Lidę Zielińską. W ramach tej jednostki do dziś zajmujemy się badaniami na styku muzyki i technologii. *Live electronics* i spacializacja są ważnym obszarem naszych doświadczeń. Osiągnięciem tego okresu jest stworzenie ambisonicznego oprogramowania dla kompozycji "In the rear" Lidii Zielińskiej. Utwór był m.in. prezentowany na Warszawskiej Jesieni, natomiast jej techniczne aspekty prezentowaliśmy wspólnie z autorką na International Symposium on Electronic Art (ISEA, Istambul 2011).

2.1. Praca magisterska

Zdanie Gisèle Brelet: "Nowa struktura dzieła rodzi się z (...) elementarnej struktury materiału dźwiękowego"³ stało się mottem mojej pracy magisterskiej. Spektralna analiza dźwięku i spektralizm francuski był konsekwencją takiego podejścia. Mnie jednak zafascynowała inna technika analizy/syntezy – technika granularna (inspirowana pracami Ianisa Xenakisa i Curtisa Roadsa, a także muzyków *noise music*). Dostrzegłem deficyt polskich materiałów i zdecydowałem się na temat: „Elektroniczna granulacja dźwięku – zarys problematyki”. Przemyslenia zebrane w tej pracy istotnie wpłynęły na mój język kompozytorski. Będą one rozwijane w pracy doktorskiej.

2.2. Kursy

Ważnym uzupełnieniem procesu edukacji okazały się warsztaty i kursy kompozytorskie. Dwa z nich miały dla mnie szczególne znaczenie.

Koncerty i Kursy w Kürten 2008 to trzytygodniowe zanurzenie się w muzyce (głównie elektroakustycznej) Karlheinz Stockhausena. To wielogodzinne maratony koncertowe, warsztaty z wieloletnimi współpracownikami kompozytora, wykłady i analizy. Było to niezwykle, dogłębne kompedium wiedzy o muzyce XX w. – co prawda muzyce jednego twórcy, ale twórcy który antycypował wiele z głównych nurtów XX-wiecznej awangardy.

³ E. Fubini, „Historia estetyki muzycznej”, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

Composition Masterclass Acanthes 2010 w Metz to kurs; na którym dostałem się w drodze konkursu do klasy Tristana Muraila (kompozycją konkursową był „Poster na kwartet smyczkowy i *live electronics*”). Poza spotkaniem z T. Muraiem bardzo istotne dla mnie były również lekcje i rozmowy z Beatem Furrerem (który także był tutorem na kursach) oraz próby z Quotuar Diotima. Chyba jednak najcenniejsza okazała się codzienna praca nad utworem z wykładowcami IRCAM'u (nieoceniona w zakresie programowania Max/MSP). To tam w zasadzie ugruntowało się moje przekonanie o tym że *live electronics* jest najciekawszą z technik elektronicznych.

W późniejszym czasie i do teraz chętnie uczestniczę w kursach mistrzowskich. Najciekawsze z nich to spotkania z Pauline Oliveros, Alvinem Lucier'em, czy Zbigniewem Karkowskim.

3. Studia doktoranckie 2009-2012

Studia doktoranckie podjąłem jeszcze na ostatnim roku studiów magisterskich. Traktowałem je jako naturalną drogę rozwoju. Był to czas, w którym wiele fragmentarycznych koncepcji i teorii zaczynało formować się w zwarty koncept estetyczny. Specyfika pracy doktorskiej, która jest pracą naukową niejako wymusza spojrzenie analityczne, ujęcie intuicji w słowa i pojęcia. Domaga się sprecyzowania poglądów. W związku z tym praca przybrała charakter szerszy niż jedynie „opis pracy doktorskiej” (czyli jedynie analiza kompozycji). Jej przedmiotem stały się rozważania na temat materiału pracy kompozytora – brzmień, współbrzmień, faktur.

Swoją koncepcję opisałem w dysertacji zatytułowanej „Obszary i struktury materiału muzycznego”. Praca ta powstała z potrzeby holistycznego ujęcia dostępnych możliwości brzmieniowych. Zaproponowałem by w sposób otwarty i niewykluczający ogarnąć całość materiału muzycznego, dostępnego m.in. dzięki rewolucyjnym postawom twórców XX wieku. Wydaje się, że dziś akceptacja „rozszerzonego uniwersum dźwiękowego” jest już faktem a takie fenomeny jak szum, dźwięki przedmiotów codziennego użytku, a nawet brzmienia wewnętrznych procesów żywych organizmów bądź elektromagnetyzmu kosmicznego to po prostu mniej lub bardziej interesujące barwy. Świat dźwięków jest dziś rozszerzony do maksimum, jedyne ramy to indywidualna wrażliwość naszego słuchu.

Podjąłem próbę analizy struktury tego ogromnego obszaru, koncentrując się na jego fizycznej budowie. Ze względu na stopień złożoności akustycznych zjawisk zaproponowałem trzy zasadnicze poziomy (podkreślając umowny, porządkujący charakter tych podziałów):

- poziom komponowania dźwięku (mikropoziom),
- komponowania „z dźwięków” (makropoziom) i
- komponowania całego otoczenia akustycznego (*soundscape*, scena słuchowa).

Podkreśliłem również niehierarchiczny (a holarchiczny⁴) charakter poziomów, ich relacyjny związek: mikroelementy (tony składowe) tworzą bogactwo struktury pojedynczego dźwięku. Tę strukturę zawiera każdy dźwięk tworzący utwór muzyczny, który jest akustyczną strukturą na wyższym poziomie. Cykl utworów, bądź utwór wspólnie z zespołem zjawisk akustycznych tworzących tło stanowią otaczający słuchacza pejzaż brzmieniowy. Struktura taka jest typową strukturą holarchiczną, podkreślającą wzajemne relacje poziomów (holonów). Zatem w organizacji brzmienia na wszystkich poziomach złożoności naturalna wydaje się potrzeba spójności materiału, faktur dźwiękowych i brzmieniowego charakteru tła. Elementy zjawisk akustycznych, niezależnie od stopnia ich

⁴ Idea holonów i struktur holarchicznych autorstwa Arthura Koestlera, spopularyzowana w: Ken Wilber, „Krótka historia wszystkiego”, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., Poznań 2007.

złożoności mogą być składane w mniej lub bardziej uporządkowany sposób, mogą tworzyć układy o mniejszej lub większej entropii (od całkowicie przypadkowych po całkowicie zdeterminowane przez kompozytora). Za modelowe uznałem struktury morfologiczne dźwięku. I tak np. w modelu spektralnym (porządkującym aspekt wertykalny, brzmieniowy) zakres możliwości organizacyjnych zawiera się w ramach ekstremów: dźwięk harmoniczny/szum. W modelu granularnym (porządkującym aspekt horyzontalny, czasowy) ramy takie to synchroniczna i asynchroniczna synteza granularna. W ten sposób określony został trypoziomowy (dźwięk, utwór, *soundscape*) „obszar” dostępnego materiału oraz jego ogólna „struktura” (zasada entropii). Dało to spójny model integrujący wszelkie style, gatunki, idiomy kompozytorskie i typy faktur muzycznych.

Próba egzemplifikacji przedstawionych w pracy koncepcji był utwór „Skaner na orkiestrę, elektronikę i *soundscape*” w którym wszystkie trzy poziomy (mikro-formalny, makro- i otoczenia dźwiękowego) były ściśle skomponowane i spójne. Utwór został wykonany i nagrany 24.03.2012 oraz wydany na CD przez wydawnictwo poznańskiej Akademii Muzycznej.

4. Po doktoracie

Po uzyskaniu stopnia doktora sztuk muzycznych nastąpił intensywny okres wzmożonej aktywności artystycznej. Poniżej prezentuję moje najistotniejsze obszary zainteresowań, osiągnięcia i prace.

4.1. Sound art

Zainteresowanie technologią muzyczną to dziś nie tylko kwestie instrumentów elektronicznych, analizy, syntezy czy komputerowego przetwarzania brzmień. To również budowanie nowych instrumentów oraz praca z czujnikami, kontrolerami i sensorami. Konsekwencją jest otwarcie się na pozamuzyczne konteksty danych pozyskiwanych ze świata. W połączeniu z sympatią dla pozainstytucjonalnych przestrzeni i nietypowych terytoriów prezentacji muzyki musiało to doprowadzić do mojej fascynacji *sound artem*.

Sensorium (2014) – praca powstała jako wynik dwóch rezydencji artystycznych:

1. Rezydencji artystyczno-badawczej w instytucie **CCRMA na Uniwersytecie Stanforda**, gdzie podczas dwumiesięcznych badań wypracowałem technologiczne "serce" instalacji.
2. Konkursu „Rezydenci w Rezydencji 2014” w CK Zamek w Poznaniu, w ramach której zrealizowałem projekt. Wypełniłem pustą, monumentalną Wieżę Zegarową w centrum miasta głośnikami i skomponowaną muzyką, przywracając tę nieczynną od II wojny światowej przestrzeń do życia. Ideę i istotę pracy najlepiej oddaje wprowadzający zwiedzającego syntetyczny głos:

„(...) instalacja *Sensorium* jest instrumentem odtwarzającym muzykę, którym sterujesz za pomocą swojego mózgu, skóry lewej dłoni i serca (...). Zbudowaliśmy instrument, który nie działa bez Ciebie, jesteś w jak najbardziej realny, niemetaforyczny sposób silnikiem tej instalacji. Otaczają Cię dźwięki, ale w niezwykle sposób. Ich charakter podąża za stanem Twojego umysłu. Aparatura, którą masz na sobie pozwala Ci kształtować charakter otaczającej cię muzyki. *Sensorium* jest intymnym, jednoosobowym doświadczeniem o „antymasowym” charakterze. Milczący Asystent prowadzi Cię skomplikowaną drogą do miejsca instalacji. Wchodzisz do niepokojącej, surowej przestrzeni wieży zegarowej w centrum miasta. Siadasz w fotelu na platformie zawieszony kilka metrów nad ziemią. Otaczają Cię głośniki (wokół, ponad i pod Tobą). Asystent zakłada Ci niezbędną aparaturę – czujniki biofeedbacku (miernik pulsu, GSR i EEG) po czym uruchamia procedurę. Zaczynasz dostrzegać relacje pomiędzy Twoimi reakcjami a zmianami w muzyce. Uczysz się tego

instrumentu. Po pierwsze dowiadujesz się, jak bardzo są ze sobą powiązane Twoje myśli, emocje i reakcje ciała. Zaciera się granica między nimi. Decydujesz o zmianie swoich emocji, co wpływa na Twoje ciało, co z kolei poprzez technologię wpływa na muzykę. A ta z powrotem poprzez zmysł słuchu wpływa na Ciebie”.

Instalacja funkcjonowała przez ok 1,5 roku w centrum Poznania jako mała instytucja kultury goszcząc kilka tysięcy zwiedzających. Różne aspekty projektu prezentowane były na konferencjach naukowych, umieszczając pracę w nurcie *art&science*.

Post-Apocalypse (2015) – to również spotkanie nauki i sztuki. Było to zamówienie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako Polski Pawilon Narodowy na Praskim Quadriennale 2015. Kuratorem i koordynatorem projektu był Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego. Była to praca zbiorowa, a zespół stworzyli: Agnieszka Jelewska (kuratorka), Jerzy Gurawski (projekt przestrzeni), Michał Krawczak (*experience design*), Rafał Zapała (*sound design*), Paweł Janicki (*interaction design*), Michał Cichy (*interactive system engineer*). Praca została nagrodzona **Złotym Medalem w kategorii Sound Design** i był to pierwszy medal dla Polski od 36 lat.

„Instalacja *Post-Apocalypse* projektuje współczesną wizję świata sieciowego i globalnego. Widzowie wkraczają tu bezpośrednio w zagęszczoną przestrzeń danych pogodowych transmitowanych na żywo, między innymi z różnych miejsc energetycznych zagrożeń i katastrof na Ziemi (Czarnobyl, Los Alamos, Fukushima). Aktualizowane na bieżąco dane poddawane są artystycznemu przetworzeniu poprzez sonifikację – w ten sposób instalacja zostaje wypełniona audiosferą reagującą na ludzką obecność. Energetyczne przepięcia komunikacyjne możliwe są także do doświadczenia w ramach zaprojektowanej zaskakującej interakcji z technologicznie przekształconymi elementami natury. Dawne romantyczne wizje natury, ujmowanej jako krajobraz i tło dla ludzkich zdarzeń, tak ważne niegdyś dla rozwoju teatralnej scenografii, zostają tutaj poddane rewizji”.

Moim zadaniem było zaprojektowanie interaktywnej audio-sfery instalacji, która ostatecznie rozgrywała się na dwóch poziomach, muzycznym i technologicznym:

- sonifikacja danych pogodowych – udźwiękowione (za pomocą filtrowanych i spacializowanych szumów): temperatura, wilgotność powietrza, ciśnienie i opady atmosferyczne – stworzyły dynamiczny *soundscape* reagujący na zmianę tych danych w konkretnych lokacjach. Co więcej publiczność mogła zmieniać miejsca pobierania danych i w ten sposób niejako „usłyszeć” różne stany pogody w wybranych miejscach.
- przewodnictwo kostne – tę warstwę tworzył głos (zdekomponowane i przetworzone fragmenty tekstów romantycznych o relacji człowieka i natury), który można było „usłyszeć” za pomocą technologii przewodnictwa kostnego, doświadczyć poprzez bezpośredni kontakt obiektów-rzeźb z kośćcem słuchacza (np. czołem, łokciem). Instalacja była pokazywana w wielu miastach.

4.2. Działalność naukowa

Dwie koncepcje naukowe stały się dla mnie najistotniejsze:

Preparacja elektroniczna

Idea, która przybrała formę publikacji w prestiżowym Oxford University Press to koncepcja „elektronicznej preparacji”. Została ona opisana i wydana jako oddzielny rozdział pt. *Live Electronic Preparation: Interactive Timbral Practice*, w: **The Oxford Handbook of Interactive Audio**, New York 2014.

Tekst zawiera opis współczesnej metody kompozytorskiej i wykonawczej, określonej tutaj jako *LEP technique*. Wychodzi od postulatu: „muzyka akustyczna silnie osadzona w tradycji i muzyka elektroniczna skupiona na eksperymencie – w sytuacji rozchodzących się

obu tych obszarów niezbędna jest trzecia droga – interaktywne ich połączenie". Taką fuzją jest specyficzna technika *live electronics*, w której brzmienie akustycznego źródła jest elektronicznie przetwarzane za pomocą laptopa. Technikę tą rozumiem jako swoisty rodzaj preparacji instrumentu – preparacji za pomocą elektroniki. Istotą klasycznej preparacji (za pomocą przedmiotów) było wzbogacenie instrumentu o nowe brzmienia, poszerzenie jego barwowych możliwości. Taką rolę może pełnić również elektronika, interaktywnie związana z akustycznym źródłem. Elektroniczne przetwarzanie akustycznego dźwięku na żywo jest też logiczną i naturalną konsekwencją rozwoju technik wykonawczych ubiegłego stulecia. Proponuję dla niej nazwę *Live Electronic Preparation* (LEP).

W publikacji doprecyzowaniu a często przeformułowaniu poddane zostają podstawowe pojęcia: instrumentu (którym jest zarówno akustyczne źródło, laptop z oprogramowaniem i nagłośnienie – ale również typ połączeń, kabli, użyte interface'y, specyficzne cechy wykonawcy i przestrzeni koncertowej), kompozytora (który komponuje już nie tylko dźwięki, ale również rodzaj użytego oprogramowania, sam proces wykonania i percepcji odbiorcy), partytury (którą jest już nie tylko zapis graficzny wykonawczych gestów ale również *patch* programu komputerowego) i inne. Tekst proponuje również praktyczne strategie nowego sposobu komponowania i postuluje zmiany w paradygmacie kształcenia twórców muzyki.

Data driven composition

Jak już wspominałem, dziś uważam że praca kompozytorska to nie tylko organizacja dźwięków. To również organizacja w celach muzycznych urządzeń, ich fizycznych połączeń, ale też linijek kodu, idei i performatywnych gestów. Co więcej, materiałem kompozytorskim powinny stać się również „konkretne”, fizyczne dane (sczytywane za pomocą aparatury naukowej) – np. eeg, biofeedback, ruchy gałek ocznych, dane pogodowe, giełdowe itp. *Data driven composition* to właśnie idea włączenia naukowych danych jako formalnych modeli muzycznych. Miałyby to być swoista fuzja sonifikacji ze współczesną sztuką kompozycji. Realne procesy obserwowane w naukowy sposób stają się wówczas albo modelem do formalnej struktury kompozycji, albo realnym *triggerem* działającym w czasie rzeczywistym (np. w interaktywnych instalacjach muzycznych z nurtu *art&science*). Używam w tym celu nowego, odnowionego pojęcia „taktu”, który jest tutaj cząstką (granulką) materii muzycznej, obiektem dźwiękowym, brzmieniowym kwantem. Jest też programem (np. *mikro-patchem* Max/MSP), z których utkana jest struktura całych kompozycji.

W tym duchu powstał szereg prac, np: *Sensorium*, *Post-Apocalypsis*, *Otchłanie* (z Katarzyną Mirczak), *Emotiondestortion*.

Koncepcja *data driven composition* czeka na swoją publikację.

4.3. Działalność kompozytorska

Trudno dziś oprzeć się wrażeniu, że poszukiwania barwowe wyczerpały swój awangardowy potencjał w sztuce dźwięku. Oczywiście zadaniem kompozytora wciąż jest stworzenie unikalnego języka, spójnego mikrokosmosu brzmień w utworze. Jednak po kilkudziesięciu latach eksploatacji „rozszerzonego uniwersum brzmieniowego” poszukiwanie nowego brzmienia coraz rzadziej skutkuje ekscytacją, zmianą czy rewolucją. W związku z takim przekonaniem świadomie zwróciłem się w kierunku eksperymentów formalnych.

Przykładem są „Ideogramy” na orkiestrę symfoniczną. Moim celem jest tu próba zmapowania prostych znaków graficznych (ideogramów) na formę utworu. Jest to próba przeniesienia przestrzeni znaku, ale też procesu jego czytania (skanowania) na strukturę czasową kompozycji.

Interesująca także jest dla mnie kwestia nowego typu formy otwartej – struktury łączowej współtworzonej w procesie interaktywnego udziału publiczności. Uważam, że linearna struktura wykonań jest przestarzała a wciąż dominujący podział na wykonawcę i odbiorcę powinien zostać zastąpiony nowym typem praktyk wykonawczych. Brakuje jednak współczesnych narzędzi do tego typu relacji między muzykami i publicznością. W tym celu powstała idea maszyn koncertowych (cykl *Concentus Apparatus*), w których publiczność dostaje do ręki program – konsolę komunikacji z wykonawcami (dostępną na osobistym smartfonie, tablecie bądź laptopie działającym we wspólnej sieci). Dwie takie kompozycje miały swoje premiery w ostatnich latach.

4.4. Działalność organizatorska

Na marginesie pracy twórczej funkcjonuję również jako organizator lokalnego życia muzycznego. Instytucjonalnym narzędziem do tego celu jest fundacja an_ARCHE NewMusicFoundation, w ramach której są organizowane koncerty, zdarzenia edukacyjne i popularyzatorskie. Po obronie dysertacji doktorskiej w ramach poznańskiego środowiska muzycznego udało mi się doprowadzić do powstania dwóch kameralnych zespołów skupionych na wykonywaniu muzyki współczesnej: an_ARCHE NewMusicEnsemble (wraz z Filipem Wałcerzem) oraz Sepia Ensemble (wraz z Arturem Kroschelem). Najnowszym projektem w tym obszarze jest nowy poznański festiwal muzyki współczesnej Sonus ex Machina, którego pierwsza edycja odbyła się w październiku 2017 roku.

Całość obrazu moich działań dopełnia regularny udział w projektach improwizowanych, elektronicznych (np. projekty XynThi, Polmuz, TonyTony) oraz kooperacje z artystami pracującymi z innym niż dźwięk medium.

15.11.2017, *Rafał Zapala*

